

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**NECATİ MERT'İN DENEMECİLİĞİ VE BİYOGRAFİK ESERLERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RUKİYE KIR

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. YAKUP ÖZTÜRK

BİLECİK, 2024

10641066

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**NECATİ MERT'İN DENEMECİLİĞİ VE BİYOGRAFİK ESERLERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RUKİYE KIR

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. YAKUP ÖZTÜRK

BİLECİK, 2024

10641066

BEYAN

“Necati Mert’in Denemeciliği ve Biyografik Eserleri Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinin hazırlık ve yazımı sırasında bilimsel araştırma ve etik kurallarına uyduğumu, başkalarının eserlerinden yararlandığım bölümlerde bilimsel kurallara uygun olarak atıfta bulunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezin herhangi bir kısmının Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Bu çalışmanın, Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP), TÜBİTAK veya benzeri kuruluşlarca desteklenmesi durumunda; projenin ve destekleyen kurumun adı proje numarası ile birlikte, ETİK KURUL onayı alınması durumunda ise ETİK KURUL tarih karar ve sayı bilgilerinin beyan edilmesi gerekmektedir.			
DESTEK ALINMIŞTIR	<input type="checkbox"/>	DESTEK ALINMAMIŞTIR	<input checked="" type="checkbox"/>
Destek alındı ise;			
Destekleyen kurum;			
Desteğin Türü		Proje Numarası	
1- BAP (Bilimsel Araştırma Projesi)			
2- TÜBİTAK			
Diğer;.....			
ETİK KURUL onayı var ise;			
ETİK KURUL karar tarih/sayı:	/.....	

Rukiye Kır

Tarih

.....

İmza

.....

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Necati Mert'in Denemelerini ve Biyografik eserlerini tespit ve analiz etmek amacıyla yapılmıştır. Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanan bu çalışmanın konusunu Necati Mert'in denemeciliği oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucu Necati Mert'in sadece öyküleri üzerine çalışmalar olduğu ancak denemeleri üzerine herhangi bir çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Böylelikle bu tezin yazılmasına karar verilmiştir. Necati Mert'in denemeleri, biyografileri ele alınırken onun diğer yazılarını da tezimizin içerisine dahil etmek uygun görülmüştür. Necati Mert'in hayatı yazarın eserlerinden yola çıkılarak yazılmaya çalışılmıştır. Çalışmada denemeleri, anıları ve biyografi eserleri dikkate alınmıştır. Necati Mert'in denemeleri ve biyografi eserleri çalışmanın temelini oluştururken hayatı hakkındaki bilgilere yazdığı anılarından ulaşılmıştır. Dolayısıyla anılarını da çalışmaya dahil etmek uygun görülmüştür. Çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde denemenin tarihsel süreç içerisinde gelişimi; Batı Edebiyatında ve Türk Edebiyatında Denemenin gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde Necati Mert'in hayatı ve eserleri hakkında genel açıklamalar yapılmıştır. Üçüncü bölümde Necati Mert'in denemeciliği ve denemeleri üzerine ayrıntılı analiz yapılmıştır. Dördüncü bölümde Türk edebiyatında biyografi üzerine kısa açıklama yapıldıktan sonra Necati Mert'in biyografi çalışmalarına yer verilmiştir. Biyografik eserleri üzerinde ayrıntılı durulmuştur. Beşinci bölümde yazarın anılarından yola çıkarak Adapazarı'nı yazdığı yazılara yer verilmiştir. Sonuç ve kaynakça ile çalışma sonlandırılmıştır. Necati Mert'in denemeleri özellikle taşra ve dil meselesi yazarın en çok üzerinde durduğu konular olmuştur. Bu araştırmanın ortaya çıkmasında, oluşturulmasında ve tamamlanmasında emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim. Lisans ve Lisansüstü Eğitimimde beni destekleyen ve cesaretlendiren, azmimi kuvvetlendiren ve her daim bilgi ve birikimlerinden yararlandığım danışmanım Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK'e çok teşekkür ederim. Çalışmalarım süresince bana her konuda destek olan özellikle tezimin şekillenmesinde yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Erdem DÖNMEZ'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca maddi ve manevi desteğini her zaman hissettiğim sevgili eşim Gökhan KIR'a, çocuklarımın üzerinde yabana atılmayacak emeği olan sevgili aileme şükranlarımı sunarım. Çalışma süresince katkılarını sunan değerli dostlarıma yürekten teşekkür ederim. En büyük teşekkürü pes ettiğim, yorulduğum zamanlarda gülüşüyle beni yeniden yüreklendiren kızlarıma sunuyorum.

Rukiye KIR

2024

ÖZET

NECATİ MERT'İN DENEMECİLİĞİ VE BİYOGRAFİK ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Bu çalışmanın amacı Necati Mert'in denemelerini ve biyografik eserlerini incelemek, türe ve yazara dair çıkarımlarda bulunmaktır. Necati Mert'in öyküleri üzerine kapsamlı çalışmalar varken, denemeleri ve diğer yazıları hakkında araştırmaların olmadığı görülmektedir. Buradan hareketle Necati Mert'in denemeleri üzerine araştırmanın yapılması hedeflenmektedir. Çalışmanın kapsam ve sınırlılığını yazarın denemeleri, biyografileri ve anıları oluşturmaktadır. Necati Mert'in denemeleri tematik olarak ele alınırken şehir üzerinden kendi hayatını ele aldığı anıları dışarıda bırakılmayarak çalışmaya dahil edilmiştir. *Hikâyem Adapazarı ve Memleket Kitabevi* yazarın anılarını oluşturur. Nitekim çalışmada Necati Mert'in biyografisi bu anılardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Taşra-merkez çatışması, dil meselesi yazarın üzerinde durduğu temel konulardandır. Dil meselesini *Kelepir Sepet ve İki Dil İki Hayat* adlı denemelerinde ele almıştır. Yazar için şehir ve yazı aynı şeyi ifade etmektedir. Taşrayı yazmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen Necati Mert, öykü üzerine yazdığı çalışmasıyla Türk edebiyatında önemli yere sahiptir. Türk edebiyatında öykü üzerine kuramsal çalışma çok azdır. Necati Mert'in *Öykü Yazmak* adlı eseri bu bağlamda kıymetlidir. Öykünün tarihsel gelişimine, öykünün tekniğine, usta öykücülere, genç öykücülere tavsiyelere kadar birçok meseleyi derinlemesine incelemiştir. Necati Mert denemelerinde taşra-merkez karşıtlığını işlemiş, merkezin taşraya bakışını değerlendirmiştir. Merkez taşrayı tahakkümü altına almayı hedeflerken Necati Mert bu noktada eleştirisini yöneltmiştir. Sanatını taşradan merkeze bakarak sürdüren yazar, merkezin tahakkümünde olmayı reddetmiştir. Adapazarı'na Sakarya denilmesini de buna bağlamaktadır. Denemelerini oluştururken mitolojiden, efsanelerden, Çorumlu dedesinden, Adapazarı'nın sokaklarından, caddelerinden ilham almıştır. Necati Mert, Adapazarı özelinde Türkiye değişimini güçlü gözlemciliğiyle ele almış, kurduğu kitabeviyle ülkenin panoramasını çizmiştir. Değişimin ölçülü olmasını önceleyen Mert, toplumda nelerin kaybedildiğine dikkat çekmiştir. Modernizmi eleştirmiştir. Geçmişten ve yerellikten uzak olma, kentleşme, yalnızlık, yok olan değerler, gelenekler, bozulan insan ilişkileri, yozlaşma, modernleşen yaşamda insanın trajedisini taşra bağlamında değerlendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Deneme, Necati Mert, Adapazarı, Taşra, Merkez, Modernizm.

ABSTRACT

A REVIEW OF NECATI MERTS ESSAYISM AND BIOGRAPHICAL WORKS

The aim of this study is to examine Necati Mert's essays and biographical works and to make inferences about the genre and the author. While there are extensive studies on Necati Mert's stories, it is seen that there is no research on his essays and other writings. From this point of view, it is aimed to conduct research on Necati Mert's essays. The scope and limitation of the study consists of the author's ten essay books and two biography books. Necati Mert's essays and biographical works have been examined in detail. Adapazarı; is especially important for the author, who focuses on the concept of provincial-center. Mert, a storyteller of Adapazarı, and one of the writers of the 70's generation, sheds light on Turkey's agenda in Adapazarı. With the information obtained, inferences were made about Necati Mert's essayism. These inferences have been enriched by presenting sections from Necati Mert's writings. In his essays, Necati Mert dealt with the provincial-central opposition and evaluated the center's view of the provinces. While the center aimed to dominate the provinces, Necati Mert directed his criticism at this point and was assassinated by some circles. In the essays of Mert, who continues his art by looking from the countryside to the center, Adapazarı is presented as the protagonist of his writings rather than the place. While creating his essays, he was inspired by mythology, legends, his grandfather from Çorum, and the living side of Adapazarı. The author, who did not leave Adapazarı except for his university years, strongly opposed the fact that this place was called Sakarya. For the author, who resigned from teaching and established a bookstore after being recruited into the ministry, this place constitutes the panorama of Turkey for forty years. Necati Mert, who witnessed his period, handled the change in Turkey with his strong observation in Adapazarı. Prioritizing the moderation of change, Mert drew attention to what has been lost in society. He criticized modernism. He evaluated the tragedy of human beings in daily life, being away from the past and locality, urbanization, loneliness, disappearing values, traditions, deteriorating human relations, corruption, modernizing and secularizing daily life in the context of the province.

Keywords: Essay, Necati Mert, Adapazarı, Province, Center, Modernism.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİ TÜR OLARAK DENEME

1.Denemenin Tanımı.....	4
1.1.Batı Edebiyatında Deneme.....	9
1.2.Türk Edebiyatında Deneme.....	10

İKİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN HAYATI VE ESERLERİ

1.Eserlerinden Hareketle Necati Mert Biyografisi.....	16
1.1.Çocukluğu.....	16
1.2.Eğitim Hayatı.....	17
1.3.Evliliği.....	20
1.4.İş Hayatı.....	20
1.5.Eserlerinin İçeriği.....	22
1.6.Sanat Anlayışı.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN DENEMECİLİĞİ VE DENEMELERİNDE TEMATİK YAPI

1.Necati Mert'in Denemeciliği.....	27
2.Necati Mert'in Denemelerinde Tematik Yapı.....	27
2.1.Taşra ve Edebiyat	27
2.1.1.Taşra.	27
2.1.2.1.Necati Mert'in “Taşra” Denemeleri.....	36
2.2.Necati Mert'te Türk Dili Meselesi.....	59
2.2.1.Dil	59
2.2.2.Dil Devrimi (Harf İnkılâbı)	63
2.2.3.Öz Türkçeciliğe Bakış	65
2.2.4.Kurumlara Bakış (TDK ve TTK)	67
2.2.5.İmlâ Meselesi.....	72
2.3.Öykü Kuramı Üzerine	73
2.3.1.Öykü Yazmak.....	73
2.3.2.Öykünün Tarihsel Gelişimi	74
2.3.3.Öyküde Kurgu	75
2.3.4.Öykü Dili	80
2.3.5.Genç Öykücülere Tavsiyeler	82
2.3.6.Öyküde Tasvir	83
2.3.7.Öykü ve Şiir.....	84
2.3.8.Öyküde Üslup.....	85
2.3.9.Öyküde Kişi.....	85
2.3.10.Öyküde Anlatıcı.....	86
2.4.17 Ağustos Depremi	87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİYOĞRAFİNİN TANIMI VE NECATİ MERT'İN BİYOĞRAFİK ESERLERİ

1.Biyografinin Genel Tanımı	94
2. Necati Mert'in Biyografik Eserleri	95
2.1.Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi, Modernist Bir Yazar	96
2.2.Sait Faik.....	104

BEŞİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN DİĞER ESERLERİ

1.Hikâyem Adapazarı.....	111
2.Memleket Kitabevi.....	113
3.Adalı Sinağrit (Sait Faik)	117
5.Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi	124
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA	128

GİRİŞ

Deneme, yazarların konu sınırlaması olmadan duygu, düşünce ve izlenimlerini konuşuyormuşçasına kaleme aldıkları edebi bir türdür. İlk örneklerini 16. yüzyılda Montaigne vermiştir. Montaigne'in öznel düşüncelerle kurmuş olduğu bu türe bilimsel bir bakış açısı kazandıran Bacon olmuştur. Türk edebiyatında denemeye dair ilk örnekler Tanzimat'la birlikte verilmiştir. Özellikle Türk edebiyatında 1940'lardan sonra ciddi boyutta yazarlarımızca kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Cumhuriyet döneminin demokratik ortamı, denemenin gelişmesine de büyük katkı sağlamıştır. Cumhuriyet döneminde, Türk denemeciliği Batılı anlamda bir gelişme göstermiştir. Birçok yazar deneme türünde başarılı örnekler vermiştir. 1970 Kuşağı yazarlarından olan Necati Mert de deneme türünde eserler vermiştir. Bu çalışmada Necati Mert'in deneme ve biyografi eserleri üzerine analizler yapılmıştır. Bu tespitler ışığında görülmüştür ki Necati Mert, biyografi yazarken de deneme üslubunu bırakmamıştır.

Modernleşme, sanayileşme gibi gelişmelerle birlikte toplumsal, siyasal, kültürel kurumlar da hızla değişmeye başlamıştır. Bu değişimler teknolojik gelişmelerle hız kazanmıştır. Böylelikle ekonomide, kentleşmede, ailede ve dinde çatışmalı ikilemler bir hayat ortaya çıkmıştır. Necati Mert de Türkiye'nin yaşadığı değişimi eserleri üzerinden vermiştir. İdeolojisini öykülerinde kurgu yoluyla yansıtan Necati Mert düşüncesini denemelerinde açıkça ortaya koymaktadır.

Necati Mert toplumcu gerçekçi sanat anlayışına sahip bir yazardır. Sanat anlayışını toplumcu çizgide sürdüren Necati Mert, Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiştir. Merkezin hâkimiyetine karşı genelde taşralı duruşuyla merkezi eleştirmiş ve bu tavrını sürdürmüştür. Necati Mert bu taşralı duruşuyla taşranın sınırları içerisinde kalmamış gelişime her zaman açık olmuştur ancak değişimin de belli ölçülerde olmasını savunmuştur. Toplumcu gerçekçi anlayışla birlikte bireyin problemlerine de yazılarında yer vermiştir. Ayrıca Necati Mert, kendisi gibi Adapazarlı olan hayranlığını her daim dile getirdiği Sait Faik gibi en küçük yaşamların dahi öyküsünü kaleme almıştır.

1972'de *Yansıma* dergisinde *Mustafa'nın Karesi* öyküsüyle Türk edebiyatında yerini almıştır. Necati Mert'in sanatının şekillenmesinde Moissej Kagan önemli rol oynamıştır. Onun yerelden ulusala ulaşma düşüncesi denemelerinde karşılaşılan temel unsurdur. Necati Mert, ideolojisini Adapazarı özelinde örnekler ve bu durum yerelde kalmayıp genele hitap edecek şekilde oluşturulur. Dolayısıyla taşranın merkezden görünüşüne ayrı bir değer katar.

Elli yılı aşkın süredir Türk edebiyatında yerini koruyan Necati Mert, hikâye, deneme, inceleme, anı, biyografi, çocuk kitapları, oyun, gazete yazıları gibi birçok türde eser vermiş isimdir. Özellikle öykü ve denemede kaleminin ustalığını kanıtlamıştır. Kaleminin geniş alana yayılması onun türler arası geçişte de ne kadar usta olduğunun göstergesidir. Yazarın biyografi yazılarının dışta bırakılmayıp değerlendirmeye alınmasının bir sebebi de bu yazıların deneme üslubu taşımasıdır. Alışılmışın dışında biyografi çalışmalarının olması bu araştırma içerisinde değerlendirmeye almak elzemdir.

Necati Mert, taşralılığı yani Adapazarlı duruşunu denemelerinde açık dille ifade etmiştir. Onun eserleri kendisi gibi Adapazarlı olan Sait Faik hikayesine benzer nitelik taşır. Sait Faik gibi taşranın sıkıntısını yaşayan, merkez tarafından küçümsenen, sıradan insanı konu edinir. Necati Mert için taşra sıkıntısı adlandırılan manadan biraz farklıdır. Yazar bulunduğu yerden çıkmamış şehriyle özdeşleşmiş isimdir. Onun için taşra merkezin tahakkümüne girmiş ancak oradan kurtulması gereken bir yerdir. Değişimin dönüşümün yaşandığı yer taşra olduğunda da yine kendi içinde yerel bir edebiyat oluşturabilmiştir.

Necati Mert Adapazarı'nda bir kitabevi kurmuştur. Gelişim Kitabevi ismini verdiği bu dükkânda Türkiye'nin kırk yıllık tarihi serüvenini yansıtmaktadır. Yazarın *Memleket Kitabevi* adlı eserinde bu kitabevinin macerası aktarılmaktadır. Türkiye'nin kırk yıllık tarihi hatıralar üzerinden yorumlanmıştır. Necati Mert, sosyalist düşünceye sahip bir yazardır. Sanatını ve estetik kaygılarını bu düşünce sistemiyle ortaya koymuştur. Yazılarında ideolojisini aynı çizgide tutmayı koruyabilen Necati Mert, taşralılık bağlamında ısrarcı duruşunu kendine has bir üslup ve içeriğe dönüştürmüştür. Denemelerinin arka planında üslup, içerik, tekniğe yönelik çıkarımları tespit edilebilmektedir. Özellikle *Öykü Yazmak* denemesinde öykünün tekniğine dair yapmış olduğu tespitler önemlidir.

Necati Mert'in denemeleri merkez-taşra çatışması, dil üzerine, öykü kuramı ve Sait Faik üzerine yazılar şeklinde tasnif edilebilir. Ancak hiçbir denemesi birbirinden ayrı tutulamaz, hepsi birbirini tamamlar nitelikte yazılardır. Ayrıca şehri anılarıyla birleştirerek yazdığı *Hikâyem Adapazarı* adlı eseri önemli yere sahiptir. Şehir ve yazıyı birbirinden ayrı görmeyen yazar, kendi yaşamını Adapazarı ile bütünleştirmiştir. Şehir de yazı da inşa edilir. Yazarın eserleri insan odaklıdır. Şehir, içinde bulunan insanlarıyla, eserleriyle, sokağıyla, caddesiyle, camisiyle, ağaçlarıyla beraber yaşar. Mekânın ruhu insana tesir etmelidir. Bundandır ki Necati Mert, yaşamı boyunca fakülte yılları hariç Adapazarı'ndan hiç çıkmamış, İstanbul'a çağrıldığı halde taşrada kalmıştır. Bilinçli bir tercihle taşrada kalmayı sürdüren yazarın bu tutumu

topluma, siyasete, kültüre, edebiyata, dile, yayıncılığa bakışında etkili olmuştur. Sanat hayatı boyunca Adapazarı'nı dile getirmekten, taşra meselesine değinmekten kaçınmamıştır. Yazarın taşra-merkez çatışmasını ele aldığı ilk kitabı *Payton'un F'si*'dir. Necati Mert, bu kitabını kendi kurduğu Çarksuyu yayınevinde yayımlamıştır.

Necati Mert, Sait Faik anma toplantısına illegal yollardan katılmış ve orada yaptığı konuşmadan sonra merkezin Necati Mert'e bakışında keskin sınırlar ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yazarın merkez tarafından görmezden gelinmesine sebep olmuştur. Merkez, ekonominin, politikanın, kültürün, nüfusun ağırlık merkezi olarak tanımlanır. Merkezin taşralı sözcüğünü bir gerçeklikten ziyade küçümseme aracı olarak kullanması taşranın ötekileştirildiğinin kanıtıdır. Adapazarı doğumlu Sait Faik'in de merkez tarafından sadece İstanbul çevresindeki öykülerinin dikkate alınması, Adapazarı'nda düzenlenen anma faaliyetine de hemşehrisi olan Faik Baysal ve Kerim Korcan yerine yine merkezin yazarlarının çağrılması, taşranın ne ölçüde küçümsenip ötekileştirildiğine işaret etmektedir. Necati Mert, bu olaydan sonra taşralı kimliğiyle merkeze hitap etmeyi kendisine dava edinmiştir. Necati Mert'e göre merkez, nicelik bakımından üstünlüğe sahip olsa da edebiyatın asıl kaynağı taşradır. O, merkez-taşra meselesine sanat-edebiyat nazariyesinden bakmaktadır. Merkezi yönetimin arkasına sığınarak ona bağlı ideolojiyi körü körüne savunmaktan ziyade kültürün, edebiyatın, estetiğın, toplumun, yerel yönetimin iktidarlarıyla hesaplaşır. Merkezin "taşralılık" ifadesiyle küçümsediği birtakım sorunlara taşraya özgü hassasiyetlerle yaklaşır. Adapazarı özelinde yazılar kaleme alan yazarın daha çok şehrin sorunları, cadde ve sokakları, tarihi, kültürü ve değerleri üzerine yoğunlaştığı görülür. Şehrin tarihinden, değişimden, şehirde yaşanan gündelik yaşamdan yola çıkarak ülkenin tarihine, yaşanan hızlı değişim sürecine dair çıkarımlarda bulunur.

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİ TÜR OLARAK DENEME

1. Denemenin Tanımı

Deneme, bireyin ya da toplum yaşantısının herhangi bir konusuyla ilgili, kolaylıkla anlaşılabilen fakat aynı zamanda derinlikli düşünsel yapısı olan, sanatsal açıdan okuyucuyu doyuran ve kişide estetik zevk uyandıran, öznel şekilde kaleme alınan edebi türdür. Bir edebiyat türü olarak deneme, özgürce seçilen bir konuda orta uzunlukta yazılan bir düzyazı biçimidir. Yazarla en yakın ruh alışverişine giren yazı türüdür. “Denemeci kendi kendisiyle konuşur gibi yazar. Karşısında bir okur olduğunu hiç hesaba katmaz. Denemede gelişigüzel söz konusudur fakat kendi içinde bir düzene sahiptir”. (İmzasız, 2017:9)

Deneme, kurmaca nitelikli edebî türlerle üslûbun önem kazandığı diğer türler arasında bir ara bölge oluşturan türdür. Bu bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Öyleyse deneme, kurmaca özellikler taşıyabildiği gibi yazarın ve konuların gerçekliğini de içerecektir. Denilebilir ki denemede asli unsur nesnel gerçeklik içindeki gerçek insandır. Her ne kadar makale yazısı ile benzerlik gösterse de deneme, başına buyruk, kural tanımayan, yazarın özgürce hareket edebildiği, makalenin aksine iddialarının referanslarını vermek durumunda olmadığı, herhangi bir bilimsellik kaygısı gütmeyen yazılan özgür bir türdür. Rasim Özdenören denemeyi edebiyatın yaramaz türü olarak tanımlarken aynı zamanda bu tanıma kuralları umursamayan, önemsemeyen, onları aşma çabasında olan, söz dinlemez, başına buyruk, afacan, ele avuca sığmayan anlamlarını da eklemektedir. (Özdenören, 2020:31). Fakat bu tanımdan yola çıkılarak denemenin tümüyle disiplinsiz olduğu anlaşılmamalıdır.

Denemenin en önemli özelliklerinden birisi düşünceyle birlikte sanatsal bakımdan yüksek bir söyleyişinin olmasıdır. Çünkü deneme başına buyruk, savruk, disiplinsiz bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkarılan bir tür değildir. Bilakis, mantık çerçevesinde belli bilgi ve kültür birikimiyle estetik zevk uyandıran bir türdür.

Denemeyi deneme yapan en önemli özelliklerden biri üsluptur. Üslup, denemenin olmazsa olmazlarından. Çünkü, deneme gücünü dilden alır. Yaşanmışlık ne kadar özgün olursa olsun onu ifade etmek dil ustalığına göre şekillenir. Dilin imkân ve sınırları zorlanırsa ancak deneme, deneme olma işlevini üstlenir. Üslup dilin kullanımı ile paralellik gösterdiği kadar yazarın birikimi, deneyimi, olaylara bakış açısıyla da ilişkilidir. Denemede yazar, denemenin motor gücüdür. Arif Ay’a göre yazar ne kadar güçlü ve donanımlıysa deneme de o

ölçüde kabul görür. Herhangi bir donanıma sahip değilse o artık deneme değil, kafa bulmadır, daha doğrusu gevezeliktir. (Ay, 2020:21). Bu birikimi de yazarın, uyanık bir bilinçle hareket etmesiyle, sıkı bir gözlemci olmasıyla, okuduklarını içselleştirmesiyle gerçekleşir. Diğer bir ifadeyle yazarın çağından sorumlu olması gerekir. Denemeyi bilimsel yazıdan ayıran en önemli nokta, yazarın bir gerçekliği, bir olguyu nasıl ele aldığı ile ilgilidir. Bu da yazarın bilgi birikimini, deneyimlerini, yaşamışlıklarını, kültürel birikim zeminini ve en önemlisi dil ile olan ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü deneme var olan gerçekliğin dil ile ifade edilışıdır.

Deneme, edebiyatımızda düzyazıya yeni ufuklar açan, geniş imkanlar sunan, konuya farklı bakış açısı getiren, öznellikle ancak estetikliği göz ardı etmeden kaleme alınan yazı türüdür. Denemede üslubu ön plana çıkaran Karataş denemede en önemli husus gerçekliğin nasıl ifade edildiğidir. Yazarın konuyu nasıl ele aldığıdır. (Karataş, 2020:28).

Deneme edebî türler içerisinde kesin bir tanımı yapılamayan, kolay kolay sınırları çizilemeyen, hemen hemen bütün edebî türlerle, bilim ve felsefe gibi farklı disiplinlerle kolayca ilişki kurabilen bir türdür. Denemede en çok ben dili kullanılmaktadır. Öznelliğine, kurmaca dışılığına, yargı bildirmemesine bakılarak makaleden farklı olduğu vurgulanır. Kendisine özgü üslubu olan deneme, yazınsal bir tecrübeyi, kendine özgü bakış açısını gerekli kıldığından tanımlanması güçtür. Nermi Uygur da denemeyi tanımlamanın güçlüğüne dile getirerek “Ne eksiksiz ne yetkin; ne yaşamın efendisi, ne öğretmeni. /.../ Deneme: arayışlar buluşlar, başlangıçlar varışlar” (akt. Karataş, 2020:28) demektedir.

Metin Kayahan Özgül, deneme türünün tarif edilememesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirirken “melez tür” kavramını teklif eder. Ona göre denemenin sınırlarının belirsizliği ve diğer türlerin özelliklerini taşıması melez bir tür olarak nitelendirilmesini gerekli kılar. Deneme; makale, eleştiri, fıkra ve sohbet gibi türlerle ilişki halinde olan bir türdür. (Özgül, 2003: 213,215). Deneme, diğer edebî türlerle ilişkilidir. Diğer edebî türlerde olduğu gibi tanımlamalar yapmak, türün alanını sınırlandırmaktadır. Deneme özellikle mektup türüyle ilişkilendirilmektedir. Çünkü hem deneme hem de mektup tamamen içten, senli benliliği barındıran, konuşuyormuş gibi yazmayı ön planda tutan ve yazılan tarafla bir dertleşme olanağı sunmaktadır. Denemede de konuşuyor gibi yazmak öne çıkan özelliktir.

Her yazar, denemeyi kendi yazdıklarından hareketle tarif etmeye çalışmıştır. Söz gelimi Montaigne, yaşantıya, yazarın tecrübelerinin yazıya katılmasına dikkatleri çekmektedir. Montaigne’i öncü kabul eden, onun yolundan giden Nurullah Ataç gibi denemecilerin, “ben”inden hareket ettiğini, kararsız ve tartışmalı fikirleri, birbirine zıt olayları, olguları

anlatmaya çalıştığını, sürekli bir “arayış” içinde oldukları görülmektedir. Nurullah Ataç, her denemede bir “dertleşme” havası beklediğini de söyleyerek “dünyaya mecburen gelen ve yaşamak macerasına katılan insanın dertlenişi” olarak tanımlamaktadır. Ataç’a göre deneme, “ben”in ülkesidir, (Ataç, 2007:171) öyleyse ben demekten çekinen kişi denemeciliğe heves etmemelidir. “Ben” diyorum diye de büyüklenmeyecek, ama bir değeri olduğuna da inanacaktır. En geçici, en kaçıcı düşüncelerini, duygularını bildirmekten korkmayacaktır”. (akt.Karataş, 2020:30)

Türk edebiyatında deneme Cumhuriyet Döneminde gelişme göstermiştir. Bu dönemde şair, yazar, romancı hatta edebiyat tarihçileri deneme türünde örnekler vermişlerdir. Yine bu dönemde türün edebiyatımızdaki önemli temsilcilerinden biri olan Salâh Birsal denemeye daha geniş çerçeveden bakarak yazdıklarının özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: “Açık sözlü, gönülsüz, içten, kendi kusurlarını da gören, güler yüzlü, ince alaylı, üslupçu, dilin bütün inceliklerine vâkıf, az sözle çok şey söylemeyi hedefleyen bir türdür”. (Karataş, 2020:30).

Deneme, bir yazı türü olarak ilk kez, XVI. yüzyılda Montaigne tarafından ortaya atılmış ve yazıları için “essayer” (denemek) eyleminden yapılan “essai” kelimesini kullanmıştır. Essayer, Latince “yargılamak / muhakeme etmek, sınamak, tartmak” anlamlarına gelmektedir. “Montaigne, denemelerinin bir yanına kendi benini, benliğini, bireyliğini, öznelliğini, kişiselliğini, yaşantı ve gözlemlerini koymuş, bütün bunları klasik edebiyatlardan edindiği birikimle sınamaya, ölçmeye, tartmaya girişmiş gibidir”. (Demirci, 2020:24).

Fransızca “essai”, İngilizceye “essay” olarak geçmiştir ve Alman edebiyatında da kelimenin Almanca karşılığı olan “versuch” yerine “essay”in tercih edilmiş olduğunu Gürsel Aytaç, *Deneme Türünün Alman Edebiyatında İlk Örnekleri* adlı eserinde ifade etmektedir. Türk edebiyatında ise, “essai” terimini karşılamak üzere “tecrübe-i kalemiye” tabiri kullanılmıştır fakat bu tabir pek de kabul görmemiştir. Söz gelimi, Tahirü’l-Mevlevî’nin *Edebiyat Lügati*’nde “sone” nazım biçimini ve Tefkik Fikret’ten seçilmiş bir sone örneğini bulabilirsiniz ancak “tecrübe-i kalemiye” yahut “deneme” terimine rastlanmamaktadır. Denemeden çok sonra ortaya çıkmış roman türüne, dadaizm, fütürizm gibi akımlara yer verilmiş olmasına rağmen deneme türünden uzak durulmuş olması denemeyi sanat anlayışı içerisinde ele almadıklarının göstergesidir. Edebiyatımızın ilk deneme örneği, Cenap Şahabettin’in oğlu için yazdığı altı mektuptan oluşan *Evrak-ı Eyyam*’dır. (Demirci, 2020:24).

Bir edebî tür olarak “Deneme”, Türk edebiyatına Batı edebiyatından Montaigne ile birlikte girmiştir. Montaigne, “*Les Essais*” adlı eserinin girişinde eseri hakkında bilgi verirken

aynı zamanda deneme hakkında da bilgiler sunarak yeni bir türün ortaya çıkışının habercisi olmuştur.

“Okuyucu, bu kitapta yalan dolan yok. Sana baştan söyleyeyim ki, ben burada yakınlarım ve kendim dışında hiçbir amaç gütmедim. Sana hizmet etmek yahut kendime ün sağlamak hiç aklımdan geçmedi; böyle bir amaç peşinde koşmaya gücüm yetmez. (...) Kısacası, okuyucu, kitabımın özü benim. Boş zamanlarını bu kadar sudan ve anlamsız bir konuya harcaman akıl kârı olmaz. Haydi, uğurlar olsun.” (Montaigne, 1987:25).

Montaigne yazısına kendini koyarken, Bacon yazısının içinde görünmez. Biri her cümlesiyle öznelken, öteki her cümlesinde nesnellik iddiasını göstermek ister. (Özdenören, 2020:9). Bu durum denemenin tanımında, tarifinde çeşitlilik arz ettiğini göstermektedir. Nitekim Montaigne denemeye daha öznel, daha tecrübe noktasından bakarken; Bacon denemeyi daha bilimsel boyuta taşımıştır.

Stendhal’ın roman tanımı deneme için de geçerlidir. “Deneme düşünceye tutulan aynadır.” (Gürdoğan, 2020:38) Düşünce ve eylem dünyasında kalıcı izler bırakan ve insanlığın geleceğine ışık tutan denemeler, kırk sayfayı bir sayfada anlatmasını bilen aydınların denemeleridir. Salah Birsal bunu “az sözle çok şey anlatmak” diye nitelendirmektedir. “Düşünce alınır, düşünce satılır. Düşünce düşünceyle tartılır.” Aydınlar dünyaya düşünceleriyle geçmişten, eylemleriyle gelecekte bakarlar. Onlar bir şiirinde, bir denemesinde, yüzyılları anlatan Yahya Kemal gibi, “Kökü mazide olan atiyim” demeyi bilirler. Düşüncenin ve eylemin değerini, ne zaman olgunlaştığını en iyi aydınlar bilir. Zamanı gelmemiş, olgunlaşmamış bir meyveyi toplamaya kalkanlar hem meyveye hem ağaca zarar verirler. Aydınlar düşünceleriyle, eylemleriyle zamana direnmezler, zamanı değerlendirir, zamanı yönetirler. (Gürdoğan, 2020:40)

Deneme yazarı, ele aldığı bir konuyu kapsamlı bir şekilde anlatıp bilgi vermek amacıyla değildir. Daha çok konunun bir yönünü ele alarak anlatmaktadır. Ele aldığı konuyu ispat etmek gibi bir kaygısı gütmeyen deneme yazarı, üslup açısından nasıl söylediğinin de farkında olmalıdır. Yani yazarın üslubu önemli bir yer tutmaktadır. Öner Yağcı buradan hareketle denemecilerin “dil ustası” olduğunu söylemektedir. (Yağcı, 2002:8). Bu yüzden başarılı bir deneme için yazarın fikirlerini ince bir işçilik ile okuyucuya sunması gerekmektedir. Denemeci, bizim önümüze kendi beğenilerini, kendi kinlerini, kendi inançlarını, şefaliden tutun da külbastıya kadar sevdiği meyveleri, yemekleri ortaya döken kişidir. Bu iç dökmelerde hiçbir şey bayağı, hiçbir şey gülünç görünmez. Denemecinin en büyük özelliklerinden biri de onun açık yürekli oluşudur. (İmzasız, 2017:9)

Deneme “ben” anlatımıdır. Anlatıcı yazarın kendisidir. Ben anlatımı ön planda olduğu için yazar, kendisini, duygu ve düşüncelerini gizleme gereği duymamaktadır. Duygularını, düşüncelerini, gözlemlerini, yaşadıklarını, deneyimlerini, anılarını okuyucuyla paylaşmak isteyen yazar, okuyucuyla arasında bir bağ kurmuştur. Yazar- okur iletişimi güçlenmiştir.

Denemenin en tipik özelliklerinden bir diğeri ise öznel olmasıdır. Yazar işlediği konuyu kendine özgü bir bakış açısıyla ele alır. Deneme yazarı için, ele aldığı konuyla ilgili başkalarının görüşleri önemli değildir. Yazar, konuyu kendi doğruları çerçevesinde değerlendirir. Denemenin öznel olması deneme yazarının bir üslubunun olduğu sonucunu çıkarır. Yazarın kendine özgü bir anlatımı vardır. (Uzun, 2019:3)

Denemenin özünde, insanın hayat ve şeyler üzerine konuşma arzusu ve bu arzuyu içinden geçtiği gibi aktarma cesareti vardır. Denemeci, hayat ve şeylerden bahsederken, onları, kendi deneyimlerinin, arzularının, beklentilerinin ve ruh halinin malzemesi haline getirir. (Ayçil, 2020:279). Deneme yazarı insandan bahsederken inandırıcı olmalıdır. Bunun yolu da samimiyetten geçmektedir. Ancak bu şekilde denemeci geniş kitlelere ulaşabilir ve bu sayede okur kendisini metne dâhil edebilir. Denemede yazarın samimi bir üslupla yazısını kaleme alması önemlidir. Yazar düşündüklerini kendisi ile konuşuyor gibi yazmaktadır. Bu samimiyet okuyucu ile yazar arasında bir yakınlık oluşturmaktadır. Öner Yağcı’ya göre “şiiir ve akklı başında hayat öyküleri bir yana bırakılacak olursa, yazarla en yakın ruh alışverişine giren yazı türü denemedir” (Yağcı, 2002:4).

Edebiyatın diğeri türleriyle kıyaslandığında, denemenin, fazlasıyla cesur bir tür olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü denemede sergilenen, bizzat yazarın kendisidir. Bir deneme metni, yazarıyla okuru arasında köprü görünümündedir. Çoğunlukla dolaysız yoldan hayattan, şeylerden, düşüncelerden bahsederken, aslında yazar sürekli kendinden söz açmaktadır. “Kendisiyle, eşyayla, insanla kurduğu ilişkinin bu yazılı dökümleri, alttan alta, “benim biricik bakışım” iddiasını da taşır. Yargıları ne kadar isabetli olursa olsun, deneme bir “kıssadan hisse” değildir”. (Ayçil, 2020:279). Nihayetinde deneme “modern” bir türdür ve tıpkı modern şiiirde olduğu gibi, merkezinde öznenin duyusu vardır. Denemeci bu duyusuyla çevresine, herhangi bir kaygıyla yönelme mecburiyeti hissetmez. Diğeri bir deyişle anlatılanların teminatı, anlatıcının kendisidir.

1.1.Batı Edebiyatında Deneme

Essay/Deneme, kelime anlamı olarak “denemek, girişmek, teşebbüs etmek, kalkışmak” anlamlarına gelmektedir. Batı dillerinde; “essai” (Fr.), “essay” (İng.), “versuch” (Alm.) kelimelerine karşılık gelmektedir. Kelimenin, kökeni itibarıyla Lâtince “exagium”, “exigere” kelimelerinden türediği belirtilmektedir. M. Kayahan Özgül deneme türü üzerine ele aldığı çalışmasında essay kelimesinin; esasen Arapça “yapmaya çalışmak, uğraşmak, denemek” mânâlarını taşıyan sa’y kelimesinden geldiğini ve buradan Batı dillerine geçmiş olduğunu ileri sürmektedir. (Özgül, 2003:215)

Batı edebiyatında deneme yazarın herhangi bir konuyu tartışmaya açtığı veya okuyucuyu belli bir bakış açısından ikna etmeye çalıştığı kısa edebiyat türü olarak tanımlanmaktadır. Denemenin bir tür olarak ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili farklı fikirler ortaya atılmıştır. Hatta bazı araştırmacılar bu türün Avrupa edebiyatlarında ortaya çıkmasından çok önce Çin ve Hindistan gibi Doğu ülkelerinde var olduğunu ileri sürmüşlerdir. Genel anlamıyla denemenin, Fransız yazar Montaigne ile ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Ancak Montaigne’nin 16. yüzyılda denemelerini yazarken Antik Yunan edebiyatından ve Latin edebiyatlarından istifade ettiği de bazı kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar denemenin kökenleri Antik Yunan ve Latin edebiyatlarına dayansa da denemenin modern bir tür olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü modern türleri tanımlamak için en iyi yol, çok etkili olmuş belli kitap veya yazarla başlamak ve bunun yankılarını araştırmaktır (Wellek ve Warren, 2015:278). Bu bakımdan denemeyi bir tür ve bir kavram olarak edebiyat terminolojisine kazandırmanın ismin Montaigne olması sebebiyle onun *Denemeler* adlı eseri referans alınarak türle ilgili çıkarımlar yapılmaktadır. Montaigne eserinde; dostluk, kötülük, arkadaşlık, ölüm, yalnızlık, aşk, cinsellik, sevgi, ruh vs. konuları ele alır ve adeta kendini sınamaya çalışır.

Montaigne, deneyimleriyle, yapmış olduğu okumalarıyla, yaşantısı ve çevresiyle olan ilişkisiyle, dünyanın değişkenliğini, ele aldığı konuların değişkenliğini kendi dünyasıyla sınırlar ve nitekim geldiği nokta yine kendisidir: “Benim işim gücüm kendimi incelemek. Yapacak başka bir işim de yok zaten.” (Montaigne, 1997: 136). Montaigne’den yola çıkarak denemenin; bireyin serbest anlatı ihtiyacından, düşüncelerini özgürce ifade edebildiği bir yazı türü olarak doğduğu sonucuna varılabilmektedir. Denemenin bir tür olarak adlandırılması Montaigne ile birlikte gerçekleşmiştir. Yazılarının farklı dillere çevrilmesiyle önce İngiliz yazar François Bacon’a ardından Alman edebiyatına ve nihayet diğer Batı edebiyatlarına yayılmıştır.

16. yüzyılda Montaigne'in Rönesans savunucusu olması tesadüfi değildir. Denemenin, Rönesans çağında, kiliseden kurtulma arzusu, dinden kurtulma çabaları, dinin yerine bilimin geçmeye başlaması bütün bu unsurlar tesadüfi değildir. Yavaş yavaş birey'in ortaya çıkmaya başlamasıyla ve toplumsal değişim süreciyle birlikte deneme türünün yaygınlaşmasına zemin hazırlanmıştır. Dolayısıyla Montaigne'in kendisini yani insanı anlatması, yazılarındaki öznellik bunların hepsi özgürlük ortamının bir sonucudur. Buradan hareketle Montaigne denemelerinde kendisini bulup kendisini yazmıştır. Dolayısıyla Montaigne artık tüm Avrupa'da özgürlük ortamının şekillendirdiği yeni yaşam modelinin temsilcisi olmuştur.

Rönesans, Aydınlanma Çağı, yeni fikir akımları, bireyin ön plana çıkması roman türünde olduğu gibi deneme türünde de bireyin ortaya çıkışıyla beraber türler arasında sıkı bir bağ kurulduğu ifade edilmektedir. Çünkü insanlar içinde yaşadıkları topluma görülmeyen bağlar ile bağlıdır ve toplumda gerçekleşen her türlü değişim insanı derinden etkilemektedir. Nitekim toplumun can damarı olan sanat ve edebiyata da aynı oranda bu değişim yansımaktadır. Deneme, Aydınlanma Çağıyla yaygınlık kazanmış, 19. Yüzyılda altın çağını yaşamıştır.

Denemenin gelişmesini sağlayan bazı unsurlar dikkat çekmektedir. Özellikle birey olma düşüncesi, bilimsellik, insan sevgisi ve dünya sevgisi, hümanizma, özgür düşünce, akılcılık gibi etkenler denemeyi geliştiren, yaygınlık kazandıran etkenlerdir. 20. Yüzyıla gelindiğinde deneme, bireyin içinde bulunduğu duruma ve bireyin gerçeklik algısına göre şekillenmiştir. Sonraki yüzyıllarda postmodernizm anlayışının yerleşmesiyle birlikte diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi deneme türünde de çoğulcu söylemin etkisi görülmektedir.

Dünya edebiyatında denemenin öncülüğünü 16. yüzyılda *Le Essais* "Denemeler" adını verdiği eseriyle Fransız yazar Montaigne yapmıştır. Montaigne'den hemen sonra 1597'de İngiliz edebiyatında Francis Bacon, Alman edebiyatında 18. yüzyılda Lessing'in eserleri bu türde yazılan ilk örneklerdir. Dünya edebiyatında da deneme türünde eser vermiş önemli birçok yazar bulunmaktadır. Nicholas Breton, Emile-Auguste Chartier, John Locke, Alain, A. Gide, T. S. Eliot, A. Camus, Voltaire, Paul Valéry gibi isimler yer almaktadır.

1.2. Türk Edebiyatında Deneme

Türk edebiyatına yeni türlerin girmesi, yeni bir dil ve anlatıma ulaşması ilk özel gazetelerle olmuştur. Klasik Türk edebiyatında münşeat mecmualarındaki yazılar bir tarafa bırakılırsa modern anlamda deneme, Türk edebiyatında gazete ile birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk özel gazete *Tercüman-ı Ahvâl*'in yayın hayatına başlamasından itibaren gazetelerde çıkan yazılar, zamanla ayrı bir tür olan deneme için anlatım ve yaklaşım

bakımından zemin oluşturmuşlardır. Tanzimat'tan itibaren gazete ve dergilerde “musahabe” üst başlığı altında deneme benzeri yazılar kaleme alınmıştır. Tanzimat'ın I. nesli İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat Efendi gibi şahsiyetler, Türk edebiyatının modernleşmesi adına ilk adımları atan isimler olmuştur. Bu dönemde ortaya konulan yenileşme faaliyetleri kapsamında Batı'dan alınan türlerden biri de denemedir. (Baş, 2020:79).

Türk edebiyatına yenileşme hareketleriyle birlikte giren deneme, geç karşılaşılan tür olmuştur. Başlangıçta musahabe ve kalem tecrübesi olarak tanımlanan türün “deneme” olarak adlandırılması Cumhuriyet dönemine denk gelmektedir. Denemenin bir tür bilinciyle Türk edebiyatına yerleşmesi ve özgün örneklerinin verilmesi 1940'lardan sonra başlar. (Balcı, 2006:319). Yunus Balcı'ya göre “Tanzimat'ın ikinci neslinde birey ve sanat merkezli bir anlayışın oturmaya başlaması denemenin ruhuna uygun bir zemin hazırlamıştır. Şahsî bakışın değer kazanması, acemice de olsa birey merkezli bir tenkit anlayışının yavaş yavaş oluşması bunda etkili olmuştur. Rezaizade Mahmut Ekrem'in, Abdülhak Hamid'in, Muallim Naci'nin ve edebiyat ortamının zenginliğine katkıda bulunan diğer yazar ve şairlerin deneme kategorisine dahil edilebilecek bazı nesirleri bulunmaktadır” (Balcı, 2006:314).

Servet-i Fünun döneminde Batılı bir anlayışla yazılan tenkit, sohbet yazıları, denemeye yaklaşan özellikler sergiler. Bu dönemde dergiciliğin gelişmesi, batılı bakış açısının benimsenmesi, bireyciliğin ön plana çıkması, denemeye uygun ortamı hazırlamıştır. “Denemenin gerektirdiği bireysel, özgür tutum Servet-i Fünun döneminde oluşmaya başlamıştır ve “kalem tecrübesi” olarak adlandırılan denemenin klasik tanımına uygun nitelikte yazılar, dergi ve gazetelerde görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde Türk edebiyatında Cenap Şahabettin, Ahmet Rasim, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal ilk deneme yazarları olarak ön plana çıkmışlardır. Servet-i Fünun edebiyatçılarının “musahabe-i edebiye” (edebî sohbetler) üst başlığı altında yayımladıkları, edebiyata dair farklı meselelere, edebiyatçılar ve eserlerine dair bireysel düşüncelerini yansıtan yazıları da deneme çizgisine denk düşmesi yönüyle türün ilk örnekleri arasında sayılabilmektedir. (Baş, 2020:81).

Deneme, Türk edebiyatında Servet-i Fünun döneminde gelişim göstermiştir. Bunun en önemli nedenleri arasında İstibdat'ın getirmiş olduğu baskıcı tutum yer alır. Dönemin yazarları toplumsal konulardan ziyade daha bireysel konularda yazmayı hedeflemişlerdir. Baskıcı tutum yazarları içe kapanık, bunalımlı bir edebiyata zorlamıştır. Dergi ve gazetelerde “ben”i ön plana çıkaran yazılar artmaya başlamıştır. Haliyle yazarların bu tutumu Servet-i Fünun'cuların yazılarını, denemeye yaklaştırmıştır. Fecr-i Ati dönemi sanatçılarının da “Sanat şahsi ve

muhteremdir” sözü yine deneme türünün yaygınlık kazanmasında rol üstlenmiştir. Fecr-i Ati dönemi sanatçılarının sanat anlayışıyla deneme türü düşünce yazısı olmaktan çok sanat zevki uyandıran bir tür halini almaya başlamıştır. Artık bu dönemde yazarlar deneme yazarı olarak anılmaya başlamıştır. II. Meşrutiyet’in ilanıyla yoğun dergicilik faaliyetlerinin ortaya çıkması deneme türünün gelişim ve yaygınlık kazanmasına uygun ortamı hazırlamıştır. Deneme, Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, Ömer Seyfettin, Falih Rıfkı, Halide Edip Adivar gibi dönemin önemli kalemlerinin elinde hayat bulmuştur. Yazarlar yaşanan olayları deneme aracılığıyla topluma yansıtılmışlardır. Meşrutiyet sonrasında da denemenin gelişmesi için dergicilik faaliyetleri artmıştır fakat bu dönemde yazılanların henüz “edebi tür” bilinciyle yazıldığı söylenemez. Ancak denilebilir ki türün gelişimi için yapılan bütün bu faaliyetler, Cumhuriyet sonrası için bir temel oluşturmuştur.

Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte Türkiye’de toplumsal, kültürel atılımlar gerçekleşir. Kavramlar üzerinde düşünme, bireyselleşme, hümanizm, dilde özleşme çabaları, çağdaşlaşma yolunda atılan adımlar, bu dönemin edebiyatını da şekillendirir. Bu yıllarda çıkan *Akşam*, *Hâkimiyet-i Milliye* gibi gazetelerle *Yedigün*, *Yeni Adam*, *Hayat*, *Fikir Hareketleri*, *Yücel*, *Kültür Haftası*, *Varlık* gibi dergilerde çağdaş ürünler göze çarpar (Yağcı, 2002:15). Cumhuriyet ve sonrasında farklı disiplinlerden isimler deneme türüne ilgi duymuş ve yazılar kaleme almışlardır. Bazı felsefeciler de tıpkı şairler gibi deneme yazma girişiminde bulunmuşlardır. Dolayısıyla farklı disiplinlerle ve diğer edebi türlerle arasında organik bir bağ oluşan denemenin gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamışlardır.

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında deneme türü hakkında ilk bilgi veren isimlerden biri de Orhan Burian’dır. Onun bu konu hakkında kaleme aldığı ve *Yücel* dergisinde çıkan “Essay Hakkında” adlı yazısı, denemenin Türk edebiyatında ve Batı edebiyatındaki seyri ve denemenin özellikleri hakkında bilgiler sunmaktadır. Deneme yerine essay kelimesini kullanır ve Türkçe bir adlandırmayla “dengi” demeyi doğru bulur. (akt: Karataş, 2020:34).

Fusun Akatlı, “Türk Edebiyatında Deneme ve Eleştiri” başlıklı yazısında, Cumhuriyet’ten sonra Türk edebiyatında deneme türünde eser veren yazarlardan özellikle Suut Kemal Yetkin, Nurullah Ataç ve Sabahattin Eyüboğlu’nun öncü olduğunu, bu kalemlerin Türk okurunu denemeye ısındırdığını söyler. (akt:Akbalık, 2020). Akatlı, deneme yazarlarının, edebiyat ve felsefeden yararlandığını belirtir. Felsefi konuları, deneme diliyle yazmakta ve meslekten olmayanlara da okuyup sevdirmekte en çok emeği geçen kişinin Nermi Uygur olduğunu vurgular (Akatlı, 1993:21). Uğur Kökden’e göre Nermi Uygur, “felsefenin zengin

damarlarından beslenerek bilgilik merceğinden süzölmüş bilgiyle denemelerini yoğurmuş, çok boyutlu bir denemecidir” (Kökden, 2001:109). Denemenin diğere edebi türlerden ve farklı disiplinlerden beslenmesi, onları kendisine kaynak olarak sunması türün gelişiminde önemli adımdır. Aynı zamanda disiplinlerarası çalışmanın ürünü olmasından dolayı belli bir bilgi ve kültür birikimi gerektiren türdür. Tanzimat’tan itibaren karşılaşılan ve Cumhuriyet döneminde de Yakup Kadri ve Peyami Safa’nın devam ettirdiğı sanatçı-gazeteci zincirini Ruşen Eşref Ünaydın sürdürerek deneme türünde önemli eserler vermiştir. Ruşen Eşref’in *Ayrılıklar*, *Boğaziçi Yakından* eserleri, deneme türüne örnektir. (Kökden, 2001:100).

Cumhuriyet döneminin önemli denemecileri olarak Suut Kemal Yetkin, Nuri Pakdil, Nurettin Topçu, Füsun Akatlı, Oktay Akbal, Enis Batur, Asım Bezirci, Orhan Burian, Cemal Süreya, Orhan Duru, Ferit Edgü, Haydar Ergülen, Mehmet Fuat, Akşit Göktürk, Nurdan Gürbilek, Doğan Hızlan, Selahattin Hilav, Attilâ İlhan, Onat Kutlar, Fethi Naci, Ahmet Oktay, Tomris Uyar, Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Murat Belge, Nazan Bekiroğlu, Tahsin Yücel gibi yazarlar sayılmaktadır.

Son dönem yazarlarımızdan ve çalışmamıza konu olan isim Necati Mert, *Hecenin Deneme Özel Sayısında* deneme üzerine yazı kaleme almıştır. Söz konusu yazıda Necati Mert, deneme denilince akla gelen ilk ismin Attila İlhan olduğunu belirtmiştir.

“Attilâ İlhan’ın cümleleri bir başkadır, yok, bir değil, çok başkadır. Ancak kimi bağımlı, kimi bağımsız ve pek çok yan cümlecik ve kaynaşık cümle gerektiren bir durum, Attilâ İlhan’ın elinde âdeta virgüller, noktalı virgüller, iki noktalarla bölünmüş, parçalanmış, eklenip çıkarılmış cümlelerle anlatıldığında kavranır olur. Anlattığı ne kadar güç olursa olsun, dili çetrefilleşmez Attilâ İlhan’ın.” (Mert, 2020: 263).

Necati Mert, Çetin Altan’ı kelimebaz olarak tanımlar. “Kedinin fareyle oynadığı gibi oynar kelimelerle; aralarında uzak ilişkiler bulunan yahut hiç ilişki bulunmayan iki kelimeyi öyle yan yana getirip bir öbek yapar ki “tıp esnafı” gibi, “yuttur kaydır oyunları” gibi. Sanki Hallaç Baba’dır, kelimeleri diter, kabartır. (Mert, 2020:263). Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Suut Kemal Yetkin, Nermi Uygur ve daha birçok isim Necati Mert için deneme denilince akla gelecek önemli isimlerdir. Ayrıca Hakkı Devrim’i deneme türünde ayrı bir noktaya yerleştirdiğini ifade etmektedir. Hakkı Devrim’in yeterince farkına varılmadığını düşünmektedir ve Hakkı Devrim’i *Radikal*’deki köşesi “Cihannüma”da, daha çok “Dil Yâresi” adlı köşecikte dil yanlışları üzerine yazdıklarıyla ve daha çok Okan Bayülgen’le yaptıkları televizyon programlarından hatırlanmasından dem vurmaktadır. Oysa Hakkı Devrim, özellikle Pazar yazılarıyla benzersiz bir denemecidir. (Mert, 2020:264).

Haldun Taner, eski kelimeleri de TDK'nin tilciklerini de Batı'dan gelenleri de birlikte kullanır. Şair denemecilerden Cemal Süreya'yı, Hilmi Yavuz'u, şairliği yanında oyun yazarlığı da olan Murathan Mungan'ı, yine bir oyun yazarı Mehmet Baydur'u denemeciler arasında önemli yere koymaktadır. (Mert, 2020:263). Necati Mert için de deneme düşüncenin ben odaklıdır. Üslup, edebî nesrin olmazsa olmazıdır. Denemeci, bir öykü, bir roman yazarı gibi dilin her imkânından yararlanır, düşüncesini üslubuyla okutur. (2020:264). Denemeci, dil ustasıdır, kaleme aldığı düşüncenin üslubuna, söylem tarzına ve dili kullanım biçimine, neyi nasıl ifade ettiğine dikkat etmesi gerektir.

Sonuç olarak edebî tür olarak deneme, 16. Yüzyılda Batı'da Montaigne ile başlamış, Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatına girmiştir. İlk olarak gazetelerde yayımlanmıştır. Servet-i Fünûn döneminde Batılı anlayışın ön plana çıkması, dergiciliğin gelişmesi, bireyci tavrın oluşmasıyla denemeye yaklaşan yazılar kaleme alınmıştır. Meşrutiyet sonrasında bireycilik ve üslûbun öne çıkması, denemenin gelişmesine yol açmıştır fakat bu yazılar henüz bir tür bilinciyle yazılmamıştır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde daha çok "tecrübe-i kalemiyye" olarak adlandırılmaktadır.

Denemenin asıl gelişimi, Cumhuriyet döneminde başlar. Biçim ve üslup yönünden şiir türüne yakınlık gösteren deneme, bu konuda deneyimli olan edebiyatçılar tarafından benimsenmiştir. Cumhuriyet sonrasında edebiyatçılar kadar bilim adamları ve felsefeciler de türe ilgi duymuşlardır. 1940'tan sonra Tercüme Bürosu, Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu, Köy Enstitüleri gibi kurumların üstlendiği işlevler ile edebiyat tartışmaları, bu dönemde yazılan denemeleri de şekillendirmiştir. 50'li yıllarda Anadoluçuluk, halkçılık, toplumsal değişim, sosyal ve politik sorunlar, güncel meseleler, geçmişe duyulan özlem, akılcılık, devrimcilik, dil bilinci, tarih bilinci, Doğu-Batı, gelenek, evrensellik gibi konular denemelerin konusunu oluşturmuştur. 1960-1980 arasındaki dönem, darbelerin yaşandığı dönemdir. 27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Mart 1971 muhtırası, gibi toplumsal ve siyasal değişimler haliyle dönem edebiyatı üzerinde derin izler bırakmıştır. 1980 ihtilali, yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. 1980 sonrası yaşanan ihtilal edebiyatta da postmodernizmin gelişini haber vermiştir. Postmodernizmin gelişiyile edebî metinlere bu akımın getirdiği post-yapısalcılık, post-Marksist gibi anlayışlar hâkim olmuştur. 1980 sonrasında yazılan denemelerin bilim, sanat, teknoloji, mimari, felsefe, mantık, tarih, politika, ekonomi, kent edebiyatı, İslam medeniyetine yönelme, ideoloji-edebiyat ilişkisi, kültür-milliyet, küreselleşme-medeniyet, batılılaşma-modernleşme, yabancılaşma, değişim-yozlaşma, kadın-erkek ilişkileri, varoluş sancısı gibi konular üzerine odaklanıldığı görülmektedir. 2000 sonrasında da deneme yazarlarının sayısında bir artış

gözlemlenmektedir. 2000 sonrasındaki denemelerde de özellikle kadın sorunları, güncel politika, medeniyet, tarih, aşk, yaşam felsefesi, modernizm gibi konular ele alınmıştır. (Baş, 2020:135-139).

İKİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN HAYATI VE ESERLERİ

1.Eserlerinden Hareketle Necati Mert Biyografisi

1.1.Çocukluğu

Asıl adı Ahmet Necati Mert olup 5 Mart 1945'te dede evinde dünyaya gelir. Necati Mert ailenin dede evinde dünyaya gelen ilk torunudur. (Mert, 2024:36). Bu ev Eski Hendek Caddesi'nde yer alır. Annesi Huriye Hanım, evde terzilik yapar. Babası Mustafa Nazmi Bey önceleri kunduracılıkla uğraşırken daha sonra amatör fotoğrafçılığa başlar. Necati Mert'in ortaokulu bitirdiği yıllarda da dükkân açar. Ailesi baba tarafından Çorum'a, anne tarafından ise Deliorman ve Kırım'a uzanır. Dedesi Çorumlu Mehmet Ali Usta, kunduracıdır. Babaannesi Adapazarı yerlisi Manavdır. Dedesinin ailesinden kopuşuyla uzun yıllar Çorum'a dönmemiştir. Adapazarı'na yerleşen aile kunduracılıkla uğraşmaya başlamıştır. Dedesinin vefatında lise ikinci sınıftadır. (Mert,2008:19). Dedesinin anlattığı hikayelerle büyüyen Mert, onun "Raviler öyle rivayet eylemiş /Ali'nin cengini hikâyet eylemiş." sözü hâlâ kulaklarındadır. (2008:22). Necati Mert, adeta dedesinin hayranıdır. Dedesinin telaffuz ettiği kelimeleri onun gibi söyleyemediğine üzülür. Çocukluğuna dair oyunlar, dini ritüeller, Kur'an eğitimi hepsini dedesinden öğrenir. (2008:25) Necati Mert için dede evi, evin bahçesi, Erenlerdeki bağ, kunduracı, tenekeci esnafı, Orta Camii ve Aynalıkavak civarı önemlidir.

Necati Mert'in dedesi Çorumludur. Adapazarı'na askerlikten sonra yerleşen dedesi manav köylerinden biri olan Çelebilerde babaannesini tanımıştır. Dedesine hayran olan Necati Mert kelimelere olan ilgisinin dedesinden geldiğini dile getirir. "Ben dedemin telaffuzuna hayrandım: Bir "fahri-kâinat efendimiz" deyişi, bir "ravza-i mutahhara" deyişi vardı dolu dolu, biterdim. Hele ki bir de coşkun anında babaanneme "Güvercinim" diye sesleniş...ben dedemi vişneyle konuşurken bile gördüm." (2024:18). Necati Mert'in hayatında da dede figürü önemlidir. Bunu Bünyamin Demirci şöyle ifade etmektedir: "Dede için sonuç torundur." (2024:17). Edebiyatımızda da dede metaforu "Dedem Korkut'tur. Bilge kişi, tecrübeli, bilgili dede metaforu sıklıkla hikayelerde karşılaşılan durumdur. Necati Mert de hikâyeye gözünü Çorumlu dedesiyle açtığını vurgulamıştır. Onun hayatında dede figürü oldukça önemlidir. Bu durum Necati Mert'in bilinen anlamda solcu olmamasında etkilidir. Dedesinin çocukluğunda anlattığı hikâyelerin onun milli duyarlılığında önemli rol oynamıştır. Dinle diyanetle çok fazla probleminin olmayışında da yine dedesinin aktardıklarının etkisi görülmektedir.

Necati Mert için dede figürü önemlidir bu durumu şu sözlerde ifade etmektedir.

“Dede görmemiş, dedeyle beraber olmamış çocukları bahtsız buluyorum. Eksikli. Dedesiz evler çekirdekle geldi. Kadının çalışma hayatına girmesi yanlıştı, demem; kadın için iyi oldu. Sosyal hayata katıldı kadın. Ama evli çiftleri de baba/kayınpeder evinden kopardı. Çocuk yalnızlaştı.” (2024:26).

Bakıldığında modernizm eleştirisinin de yapıldığı görülmektedir. Kadının sosyal hayata katılmasıyla büyük aileler terk edildi. Modernizmle beraber yalnızlık, yabancılaşma beraberinde gelmiştir. En nihayetinde Necati Mert için dedesiz evler yabancıların evi olmuştur. Yazar için “dedeyi geleceğe taşıyacak olan torundur. Dedenin bıraktığı izler torununda yaşasın istiyor”. (2024:27). Modernizm, kadının çalışma hayatına katılması, çocukların evlerde yalnız kalmasına sebebiyet vermiştir. Çocukların aile büyükleriyle değil de ekranla büyüdükleri zamanı işaret ederek bu çocukların şanssız olduklarını ifade eder. Dedesiyle herhangi bir anısı olmayan çocuk dedesini geleceğe de taşıyamayacaktır. Dolayısıyla yazar için ‘dede torunda yaşar’ ifadesi özellikle vurgulanmaktadır.

Necati Mert’in annesinin babası Süpürgeci Hamza, Kırımlıdır. İki farklı kültür, iki farklı dede figürü yazar için zıt karakterlerin oluşturduğu oyun gibidir. Çorumlu dedesi yazar için büyüleyici karizması olan artist adamdır. On yedi yıl birlikte olduğu Çorumlu dedesinin hatırası kırk yıl birlikte olduğu Kırımlı dedesinden fazladır. Süpürgeci diye bilinen Hamza dedesi mahalle delegelerindedir. (Mert,2024:21). Necati Mert’in babası Mustafa Bey kunduracılıktan fotoğrafçılığa geçer. Dede evinden ayrılarak kendilerine yeni hayat kuran aile fotoğraf dükkanıyla geçimlerini sağlamaya başlamışlardır.

1.2.Eğitim Hayatı

Diğer bölümlerde yapıldığı gibi bu bölümde de Necati Mert’in eğitim hayatı kendi eserlerinden hareketle istifade edilmeye çalışılmıştır. Dede evinin dışında hayatını şekillendiren üç önemli unsur bulunmaktadır. Bunlar sokak, okul ve oyundur. Mert’in okul hayatı siyah önlüklü yıllara denk gelmektedir. Necati Mert Kurbanlardaki Sabiha Hanım İlkokuluna başlar. Bu okul annesinin kendi mahallesindeki okuludur. (2008:137). İlkokul yılları onun için hatırlanacak yıllar değildir. “Sabiha Hanım” onun çocukluk travması olmuştur. Onda yaralar açmıştır. (2008:176). İlkokulu Sabiha Hanım’da tamamlayan Mert, ortaokulu ve liseyi Adapazarı’nın tek ortaokulunda ve lisesinde okur. 1957-1958 yılları Necati Mert için tiyatroyla tanışma yıllarıdır. Türkçe öğretmeni Hasan Balcıoğlu’nun hazırladığı tiyatroya seçilen Necati Mert, Cevat Fehmi’nin *Küçük Şehir* oyununda Karabet Gümüşyan rolünü üstlenmiştir. (2008:177,178). Üst üste oynanan oyunda Necati Mert, bu rolünde Necdet Mahfi Ayrıl kadar başarılı olduğu kanısındadır.

Necati Mert henüz ilkokul dördüncü sınıftayken kitaplarla tanışmış olsa da bu vakti kendisi için geç görür. Öğretmeni kitaplık kurmak ister, her öğrenciden bir kitap ister. Necati Mert'in de ailesi yenisini almak yerine evde olanın götürülmesini teklif eder. Kitaplık için Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Talat Paşa*'sı seçilir. Sonrasında okuduğu kitaplar arasında Faik Baysal'ın *Rezil Dünya*'sı Yakup Kadri'nin *Nur Baba*'sı, Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü yer almıştır. (2008:249). Necati Mert orta ikideyken öğretmeni Hasan Balcıoğlu'nun onları Ahmet Mithat Efendi'nin torunu Kâmil Yazgıç'la tanıştırması Necati Mert için hayranlık verici bir durumdur. Çünkü Kâmil Yazgıç'ın kızı Binnur, Necati Mert'in sınıf arkadaşıdır. (2008:259).

Necati Mert'in edebiyata yönelimi lise yıllarında başlar. *Varlık* dergisini takip eder. Türk Klasiklerinden Şinasi, Namık Kemal, Sami Paşazade, Tevfik Fikret'i okur. Sanata olan eğiliminde Türkçe ve edebiyat öğretmenlerinin katkısı olduğunu söylemektedir. Necati Mert için bu yönelim özellikle lise son sınıfta öğretmeni Berrin Bağcı'yla daha da perçinlenmiştir. Öyle ki Necati Mert Ankara'da Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü okuyacaktır. Lisedeyken tiyatroyla olan bağı henüz bitmemiş özellikle Gülçin Devrim'in *Ayyar Hamza*'da rol vermesiyle bağı daha da güçlenmiştir. Molliere adaptasyonu *Ayyar Hamza* oyunu için İstanbul'a gidip gelmeleriyle Necati Mert, Ziya Osman Saba'yı, Edip Cansever'i, Ümit Yaşar'ı bu sıralarda okumaya başlamıştır. (2008:253). Tiyatroya olan ilgisi lise son sınıftayken daha da artmış onlarca oyun izlemiştir. Bunlardan en ilginç olanı da Dormenlerin "Montserrat"ıdır.

Necati Mert, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 1968'de Haldun Taner'in oyunları üzerine hazırladığı lisans teziyle tamamlamıştır. Üniversite yılları hareketlidir. Çeşitli konferanslara katılır, Fransız Kültür Derneği'ne üye olup filmlere gider, Sinematek'te sinema tarihinin önemli filmlerini görür. Tiyatroya olan ilgisi üniversite yıllarında da devam etmiştir. 1964'te Yenimahalle Halkevi'nde *Duvarların Ötesi* oyununda rol almıştır. Ardından *Şair Evlenmesi*'nde oynamıştır. O yıllarda Üniversitede Tiyatro Bölümü kurulmuştur. Necati Mert de hemen hemen bütün oyunları seyretmiş veya oyunlarda rol almıştır. "Macbeth 63" adlı parodide Ayşen Gruda ve Kenan Işık'la dahi rol arkadaşlığı yapmıştır. (2008:278). Tiyatronun önemli isimlerinden Sevda Şener'i, Metin And'ı ve daha birçok ismi okumuştur.

Necati Mert, üniversite öğrenimini bitirince Adapazarı'na mezun olduğu liseye öğretmen olarak atanır. Okulun Tiyatro Kolunun başına geçer ve bu yıllarda kendi dünya görüşünü yansıtan oyunlar sahneye koyar. Türkiye Öğretmenler Sendikası Adapazarı şube yönetimine girer ve burada seminerleri, konuşmaları olur. Çeşitli oyunlar sahnelemek isterken

birtakım dedikodular yayılır. “On Küçük Zenci” ve “Dünyanın Düzeni” oyunları için çeşitli söylemler çıkarılır ve ırkçılık propagandası yapıldığı iddiası öne sürülür. (2008:283). Ancak Necati Mert vazgeçmez bu oyunları lise dışına kadar götürür. Fakat 12 Mart döneminde Türk Ceza Kanunu’nun 142. ve 312. maddelerine aykırı davrandığı iddiasıyla sıkıyönetim mahkemesince yargılanarak dört ay tutuklu kalır.

“TCK’nin 142 ve 312’nci maddelerine aykırı davrandığım iddiası ile yargılandım. 312’nci madde Recep Tayyip Erdoğan’ın da yargılandığı maddedir. 142. madde “komünizm propagandası”sını, 312. madde de “suç sayılan fiilleri övme”yi cezalandırır. Propagandanın cezası en az 7,5 yıl; övmenin ki ise 6 ay haptir. 312 mitingdeki konuşmama dayandırılmış olacak.” (Mert, 2024:219).

Sonuçlandırılmayan ve sonradan 1974 affıyla düşecek olan bu dava nedeniyle idari tahkikat geçirerek bakanlık emrine alınır. Tutuklandığında okulun edebiyat öğretmenlerinden Necla Soysev’le iki aylık nişanlıdır. Aynı yıl üçte bir maaşla işten el çektirilmesine daha fazla dayanamayıp altıncı ayında öğretmenlikten istifa eder. Tutukluluk halinden sonra particilik, sendikacılık gibi işlerden de uzaklaşır.

Necati Mert’in tiyatroya bu kadar ilgisi varken vazgeçmesinin sebebi Haldun Taner’in “geleceğin sanatı hikâyedir” sözü olmuştur ve tiyatroyu kolektif bir sanat olduğu için bırakır. Neden roman değil de hikâyeye yazmıştır Necati Mert? Haldun Taner’in “Çağımız hız çağı, kimsenin roman okumaya tahammülü yok. Çağın türü kabare. İnsanlar ögle paydoslarında bir şeyler izlemek, hafiflemek isteyecekler çünkü. Diğeri de hikâyeye. Kadıköy’den binyorsun vapura, Köprüye gelene kadar bitiyor” (2008:357) sözü onun sanat hayatında dönüm noktası olmuştur. Nitekim Necati Mert, hikayeci olarak edebiyat hayatına başlamıştır. Mert, üniversite ve askerlik yılları dışında Adapazarı’ndan hiç ayrılmamış, Adapazarı ile bütünleşmiş, Adapazarı hikayecisi olarak tanınmıştır. Tiyatroyla yeniden bağı 1998’de yazdığı *Büyük Düğün* adlı oyunuyla olmuştur. Tiyatronun kolektif sanat olması ve Mert’in insana olan güveninin yitirilmesi onu hikâyeye yazmaya yöneltmiştir.

Necati Mert, eşinin “Ne zaman yazacaksın? Ne kadar biliyorsan o kadar yaz” telkinleriyle edebiyat dünyasına *Yansıma* dergisine gönderdiği hikâyesiyle girmiştir. (2008:357). *Yansıma* dergisinin sahibi toplumcu gerçekçi Tekin Sönmez’dir. Dergi “Günümüz Türk Hikayesi Özel Sayısı” hazırlığındadır. Yeni yazarların eserlerine yer verileceğini duyuruyor. (2013:53) Böylelikle dergiye gönderilen yazı Necati Mert’in, *Mustafa’nın Karesi* adlı hikayesi olur. Temmuz 1972’de *Yansıma* dergisinin 7. sayısında yer almıştır. 1973’te Sabahattin Ali üzerine bir yazısı yayımlanır. Aynı yıl 17. sayıda ikinci hikayesi “Paytoncu Şevki Amca” yer alır. (2013:55). 1973’te kitapçı dükkanının açılmasıyla artık yazarlıkla esnaflık birlikte yürütülür.

1.3. Evliliği

Necati Mert üniversiteden mezun olunca öğrencisi olduğu liseye öğretmen olarak atanır. Okulun öğretmenlerinden Necla Soysev'le 3 Ekim 1971'de evlenir. Bu evlilikten iki oğulları olur; Emek Korkut ve Emek Emre. Necati Mert'le olan ilişkisinden dolayı eşi Necla Hanım da siyasi takibe uğramıştır. (Mert, 2013:12). Hayatı boyunca desteğini esirgemeyen eşi Necla Hanım 2023'te vefat etmiştir. Necati Mert halen Adapazarı'ndadır ve yazmaya devam etmektedir.

1.4. İş Hayatı

Necati Mert, çocuk, genç, tiyatrocu, öykücü, öğretmen, sendikacı, baba, eş, dede olarak Adapazarı'nın tanıklığını yapan isimdir. Türkiye geçmişini eserlerinde Adapazarı üzerinden anlatır. Türkiye'de taşra-merkez, dil-iktidar, devlet-vatandaş, sanat-hayat ilişkisini yansıtan ideolojisini edebi dille aktaran yazardır. Fakülten mezun olduktan sonra Adapazarı'na gelerek öğretmenliğe başlamıştır. Necati Mert, öğretmenliği sırasında, 12 Mart sıkıyönetim zamanında cezaevine girmiştir ve cezaevinde tanıştığı yayıncı Enver Aytekin'in desteğiyle 12 Mayıs 1973'ten Kasım 2019'a kadar devam edecek olan Gelişim Kitabevi'ni açarak kitapçılığa başlamıştır. Diğer taraftan 1993-2003 yılları arasında Hendek'te bir dershanede öğretmenlik yapar. Bir süre sonra dershaneciliği bırakır ve tamamen kitapçılığa yönelir. Artık geçimini kitap kırtasiye ticaretinden sağlar.

Necati Mert için kitapçılığının ilk yılları çok çileli geçmiştir. Sürekli tehdit mektupları aldığını, vitrin camına boyalarla çeşitli yazılar yazıldığını, kitapları, dergileri, haftalık gazetelerinin toplatıldığını yine kendi yazdıklarıyla görülmektedir. (2008:358). Necati Mert, öğretmenlikten istifa ettikten sonra arkadaşı Yüksel Büyükakten'in sözüyle kitapçı dükkanını açar. 1976'da dükkânda saldırıya uğrar, 1977'de dükkân bombalanır. Kardeşi Hayati ile bu dükkânı işletirken kitabevinden oyuncak bölümünü ayırmak isterler. 1979'da başka bir dükkân bulup orayı çocuklar için kitabevi olarak düzenler. 1979 yılı UNESCO Dünya Çocuk Yılı olarak ilan etmesiyle dükkâna yoğun bir ilgi olur. O yıl Necati Mert'in *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler* ve *Bir Bir Değilken* eserleri yayımlanır. Türkiye Yazarlar Sendikasının da üyesidir. Sendika yönetiminde Tekin Sönmez, Aziz Nesin gibi isimler de yer alır.

Necati Mert, zoraki olarak kitapçılığa yani ticarete başlamak durumunda kalmıştır. Ticareti yazarlığına engel olacağı düşüncesiyle pek sevmez. Bu istifa onun pişmanlığı olsa da Gelişim Kitabevi varlığını sürdürmektedir. Yakın zamanda kaybettiği eşi Necla Hanım, onun bu yolda en büyük destekçisi olmuştur. Öğretmenlik yıllarında, tahkikat sürecinde,

kitapçılığında ve yazarlık serüveninde Necla Hanım yol arkadaşını hiç yalnız bırakmamıştır. Hep yanında yer almıştır. Öyle ki, yazar olmasaydım biliyorum daha iyi bir eş, daha iyi bir baba olurum diyen Mert'e, söz konusu desteğini hep sürdürmüştür. "Yazarlı ev zor evdir. Yazar için de zordur, ailesi için de. Yazı demeseydim, hikâye demeseydim, daha iyi eş, daha iyi baba olurum. Necla bu kaybımı dalgacılığıyla ödetiyor sanırım." (2020:186). Necati Mert, zoraki kitapçı oluşunu, zoraki esnaflığını anlatırken bu noktada bazı problemlerle karşılaşır. Onun edebi duruşu, siyasete bakışı nasılsa esnaflığı da bu denli serttir. Kitapçı dükkânına gelip de anlayamadığı müşteriden alışverişi kesen bir tavrı olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir. "Ben sizi müşteri olarak sevmedim!" (Mert, 2020:134). Onun bu tavrı arkadaşlıkla yazarlığı birbirine karıştıranlar için de böyledir. Kendi kitabını tavsiye etmekten çekindiği gibi başka yazarın kitabını da tavsiye etmez.

Necati Mert sanatıyla, ideolojisiyle, sosyal yaşamıyla, esnaflığıyla ve öğretmenliğiyle sergilemiş olduğu duruşu özel yaşamıyla birleştirmiştir. Taşralı tutumu onun edebiyat anlayışının kalesi olmuştur. Gelişim Kitabevi merkez-yazar-kitabevi üçgeninde kendisi için zemin oluşturmuştur. Edebiyatı sanatı için araç olarak gören Mert, kendisini toplumcu gerçekçi yazar olarak tanımlar. Necati Mert, ilk hikâyesini yayımladıktan sonra bunu başka hikâyeler, denemeler, anı, eleştiri yazıları izlemiştir. Ancak onun sanat anlayışı, dünya görüşü bazı çevrelerce farklı algılanmış olup yazarın görmezden gelinmesine sebep olmuştur. Necati Mert, yazılarını yayımlatmakta zorluk çekmiştir. Merkeze karşı taşralı duruşuyla merkeziyetçiliğin her türlüsüne karşı çıkar. Yazıları birçok dergiden yayımlanmadan geri döner. Ancak *Karşı*, *Yeni Biçem* gibi dergilerde yer bulan Necati Mert, tüm engellemelere rağmen vazgeçmez ve kitapçılığının yanında bir de yayınevi kurar. En nihayetinde 1994 yılında Çarksuyu adıyla yayınevi kuran Necati Mert'in hikâye ve denemeleri burada yayımlanmaya başlar. Beş kitabını bu yayıneviyle kendi olanaklarıyla yayımlayan yazarın ilk deneme kitabı *Payton'un F'si*, diğeri ise *Kapıdan İçeri Girmek*'tir. Toplamda yedi kitap yayımlanır bunlardan beşi Necati Mert'e ait öykü, deneme, oyundur. Mert, *Minnacık Bir Uçurum* öyküsünü de *Çarksuyu* etiketiyle kendisi bastırır. (2020:89).

2000'li yıllara kadar kendi kitaplarını kendi yayınevinde bastırmıştır. Necati Mert 90'lı yıllarda SATSO'nun aylık gazetesi *Sakarya Ekonomi*'de, Bursa'da çıkan *Düşlem*'de yazılar kaleme alır. (Daşcıoğlu, 2019). *Düşlem* dergisinin sahibi Nahit Kayabaşı Necati Mert ile yaptığı bir röportajı *Olay* gazetesinde "Edebiyatın Mert Sesi" başlığıyla verir. (Mert, 2020:209). Belediye radyosu ART'de konuşmalar yapmıştır. Bir dönem Türkiye Yazarlar Sendikası yönetiminde bulunan Necati Mert, Uluslararası PEN Yazarlar Derneği'yle Türkiye Yazarlar

Derneği'nin üyeliğini sürdürmüştür. Ayrıca *Yaba Öykü*, *Düşlem*, *Üçüncü Öyküler*, *Kırklar* dergilerinde yazılarıyla yer almıştır. Depremi olduğu 1999'da *E* dergisinde, dört yıl boyunca "Öykü Noktası"nı yazmıştır. Bilinirliği artan yazar, *Hece* dergisinin 2001 yılından, *Hece Öykü*'nün de 2004 Şubat Mart'ta çıkan ilk sayısından beri sürekli yazarları arasında yerini almıştır. (Daşcıoğlu, 2019). *Hece*'deki ilk yazısı depremle ilgili "Karani Dayı'nın Evi" adlı yazısıdır. Bundan sonra yazarlığıyla anılmaya başlamıştır. Ayrıca *Karabatak* dergisinde de öykü ve denemelerini yazmayı sürdürmüştür. 25 Mayıs 2010'da Sakarya Büyükşehir Belediyesi tarafından "Ustalara Saygı, Necati Mert" gecesi düzenlenmiştir. 13 Nisan 2012'de Sakarya Üniversitesi Senatosu tarafından, istikrarlı olarak öykü, deneme ve incelemeler yazması, Adapazarı insanının gözleme dayanan özelliklerini ve ilişkilerini incelikli bir duyarlıkla sanatlaştırması, Adapazarı'nı ulusal edebiyatın teması haline getirmesi, başlangıcından beri de duru ve sağlam bir dil kullanması nedeniyle "Fahri Doktora" unvanı verilmiştir. 2012'de düzenlenen "Türk Edebiyatında Sakarya Sempozyumu"nun onur konuğu olarak davet edilmiştir ve "Necati Mert Oturumu"nda yazarın Türk edebiyatındaki yeri, öykü teknikleri, öykü anlayışı ve duruşu akademisyenlerce tartışılmıştır. *Memleket Kitabevi* adlı eseriyle Türkiye Yazarlar Birliği'nce 2013'te hatıra dalında Yılın Yazarı ödülüne layık görülmüştür. (Daşcıoğlu, 2019).

1.5.Eserlerinin İçeriği

Necati Mert'in ilk kitabı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler* 1979'da yayımlanır ve bu kitap 1970'li yıllarda yazdığı hikâyelerden oluşmaktadır. İçerik olarak sosyalist bakış açısıyla toplumun geçirdiği değişimi ve sonuçlarını işleyen yazar, teknik olarak toplumcu gerçekçilerin yöntemlerini kullanmıştır. *Bir Bir Değilken* (1979) çocuklara yönelik hikâyeleri/masalları içermektedir. Çocuk hikâyelerinin devamı olan *Hindinin Biri* (1980) yine sosyal ve siyasal düşüncelerle öne çıkan kitaplarıdır. Necati Mert'in deneme, öykü, eleştiri, inceleme, anı kitaplarının yanında iki çocuk kitabının olmasını Necati Güngör, farklı çıkış olarak görmektedir. Bu durumu Necati Güngör "kör kuyuya taş atmak" ifadeleriyle tanımlar. (Güngör, 1994)

Çocuk hikâyelerinden sonra uzun süre yayın bakımından suskunluk dönemine girmiştir. Suskunluk döneminden sonra 1994'te *Minnacık Bir Uçurum* eseri yayımlanan yazarın değişim ve modernleşme temasının daha özelden kentleşme teması üzerinden işlendiği öykülerde teknik olarak da ilk dönemden farklılıklar gözlenmektedir. (Tosun, 2012). Necati Mert'in ilk denemeleri *Paytonun F'si*'nde toplanmıştır. (1995). On dokuz denemeden oluşan kitapta merkez-taşra karşıtlığı, edebiyatta merkez eleştirisi, ödüllerin kifayetsizliği, kültür ve edebiyat

üzerine düşünceler yer almaktadır. Adapazarı üzerine denemelerin toplandığı *Kapıdan İçeri Girmek*'te değişim teması şehir özelinde yorumlanarak; şehrin eski ve yeni halleri karşılaştırılmıştır. Taşra-merkez ikileminin yansıtıldığı denemelerinden biridir. Necati Mert'in oyun türünde tek eseri olan *Büyük Düğün* (1998), 2000'lere doğru ilerleyen Türkiye'nin sosyal ve siyasal hicvini içerir. Yazarın öykücülüğünde kırılmaya işaret eden *Gönüller Küçüldü*'de minimal öykü denemeleri ve kısa cümle yapıları dikkat çekmektedir. (Daşcıoğlu, 2019). Necati Mert'in 2004'te *Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar* adlı biyografi çalışması yayımlanmıştır. Daha çok Ömer Seyfettin ve kimlik üzerinde duran çalışmada yazarın öykü, şiir ve düz yazılarının yanı sıra dil düşüncesi başta olmak üzere siyaset, toplum, Türklük, eğitim, iktisat gibi konularda yazıları da ayrı bölümlerde incelenir. (Öz, 2004). Kuramsal bir çalışma olan *Öykü Yazmak* (2006) *E* dergisindeki amatör öykücülere gönderilen cevaplardan oluşur; öyküde sıkça karşılaşılan hatalar üzerine örneklemeler yapılır. Öykünün tekniğine dair bilgiler içeren bu kitapta aynı zamanda genç öykücülere tavsiyelerde bulunmaktadır. (Daşcıoğlu, 2019). Sait Faik'in "Sinağrit Baba" öyküsünden esinlenerek isimlendirilen *Adalı Sinağrit* (2006) Necati Mert'in Sait Faik hakkındaki yazılarını içermektedir. Anı/hatırat türündeki *Hikâyem Adapazarı* adlı eserinde Necati Mert kendi hikâyesiyle şehrin hikâyesini buluşturmuştur. *Zamansız* öykü kitabı (2011) yirmi dört öyküden oluşmaktadır. Bireyden topluma yönelen öykülerde 2000'li yılların insanı anlatılmıştır. 2012'de *Kelepir Sepet*'te dil üzerine yazdığı yazıları bir araya getirerek genel olarak dil hayat ilişkisi, kelimelerden yola çıkarak yapılan eleştiriler, dilde sadeleşme meselesi tartışılmıştır. Adapazarı üzerine yazılardan oluşan *Bağ Çorbası* (2012) yayımlanır. *Kapıdan İçeri Girmek*'in devamı niteliğindedir. Burada da yine taşra meselesi ele alınmıştır. Aynı zamanda Mert'in hayatına dair bazı hususlar da mevcuttur. (Dönmez, 2013). Necati Mert, *Memleket Kitabevi*'nde (2013) sahibi olduğu Gelişim Kitabevi'nin kırk yılı üzerinden Türkiye gündemini tartışmaya açar. 70'lerden 2000'lere uzanan Türkiye serüvenini kitapçı dükkanıyla anlatır. (Dönmez, 2014). *İki Dil İki Hayat*'ta ise (2016) sade Türkçe ile Öz Türkçenin alt yapısını oluşturan sosyal, politik ve kültürel gerekçelere değinmiştir. *Kelepir Sepet*'te ele aldığı meselelerin daha da genişletilerek kuramsal olarak yansıtıldığı denemesidir. (Daşcıoğlu,2019). 2018'de yayımlanan *Sait Faik* biyografisinde yazarın hayatını öykü diliyle buluşturarak yansıtmıştır. Necati Mert, *Şehir ve Ada*'da (2019) Sakarya Büyükşehir Belediyesinde düzenlenen Adapazarı üzerine söyleşilerini bir araya getirmiştir. 2020 yılında yayımlanan *Fincan Fincanla* öyküsü öykücülüğünün geliştigi kitaptır. Son olarak *Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi*

(2024) olarak yayımlanmıştır. Bünyamin Demirci öncülüğünde hazırlanan bu eserde Necati Mert'in hayatına dair bilgilerin ayrıntılı olarak ele alındığı görülmektedir.

Toplumcu çizgide başladığı yazın hayatını edebiyattaki gelişim ve değişime yabancı kalmaksızın sürdüren Necati Mert, toplumcu söylemi biçimle yoğurdu. Diğer taraftan toplumsuluğun yaygın olarak görülen çıkmazından kurtularak kendine has bir yer edindi. Başlangıcından son ürünlerine kadar merkezin hâkimiyetine karşı genelde taşralı, özelde Adapazarlı duruşuyla çevreden merkezi eleştirip bu duruşunda ısrar etti. Söz konusu tavrı, merkezce kabul görmese de sabır ve inatla sürdürdü. Necati Mert bu taşralı duruşuyla taşranın sınırları içerisinde de hapsolmadı. O, toplumcu düşünce ve eleştiri içeren temalarının yanı sıra bireyin varoluşsal problemlerini de öyküsüne dâhil etti; bu süreçte tekniğin imkânlarını göz ardı etmeyerek en küçük yaşamların dahi öyküsünü yazdı. (Daşcıoğlu, 2019).

1.6.Sanat Anlayışı

Necati Mert, 70 Kuşağı öykü yazarlarından. Eserlerini toplumcu gerçekçi anlayışla kaleme alan yazarın sanat anlayışı dönemsel olarak farklılıklar göstermektedir. Toplumcu çizgiden ayrılmamış fakat değişim ve gelişime de yabancı kalmamıştır. Sanat hayatına 1972'de *Yansıma* dergisinde yayımlanan *Mustafa'nın Karesi* adlı hikayeye başlayan Necati Mert, hikâye üslubuyla Sait Faik'e ve Memduh Şevket Esendal'a yaklaştırılır. Abdullah Harmancı bu konuda şu ifadelerle yer vermektedir:

"Mert'in öykülerini okurken gerek tematik gerekse anlatımsal bağlamda Memduh Şevket Esendal'ı hatırlamamak çok zor. Hepsinden önemlisi, hayatı benimseyen, insanlara merhametle, şefkatle bakan, tatsız tuzsuz olayları bile bir gülümseme havası içinde anlatan Mert, öyküye varma, öykü oluşturma, öykü yazma biçimiyle de Esendal'ı andırıyor. Mert de Esendal gibi, öyküye kolayca ulaşıyor. Dokunduğu her şeyi öyküleştiriyor. Gündelik hayatın sıradan, yalınkat gerçekliğini, detaylı, şiirli bir dille ama 'o değilden' anlatıyor. Kelimenin tam anlamıyla bir anlatma ustası. Birkaç küçük fırça darbesiyle, yaşamın ta içinden bir duyguyu, bir olayı, bir düşünceyi, bir yarayı, bir kişiyi/kişiliği, bir dünyayı canlandırıyor". (Harmancı, 2012).

Necati Mert de öykülerinde sıradan insanı anlatır. Cemile Sümeyra da Necati Mert'i Sait Faik'e benzetir:

"Mert, Sait Faik kadar kolay ve yalın anlatan bir yazardır. Ayrıntıları anında kavrayıp küçük ince buluşlar gerçekleştirir. Edebi keşifler son derece dikkat çekici bir şekilde yer alır. Öykülerin anlatıcısı da en az ayrıntılar kadar önemlidir. Anlatıcı, her şeye hâkimdir ve karakterleri, mekânları, zamanı bilir ve üslubunu buna göre ayarlar. Böylece ustaca bir anlatım gerçekleşir. (...)Mert'in öyküsündeki insan tipi, samimi ve içten insanlardır. Neredeyse bir şehri yahut bir kasabayı dolduracak hemen her tipte insan vardır öykülerde. Ve öyküdeki kahraman karakter, hangi hikâyenin kahramanı olursa olsun, 'ben' duygusunu bir kenara bırakıp anlamaya, kucaklamaya çalışan, geçimli bir karakterdir. Yüce gönüllü, değerlere sahip çıkan, karşıt düşünce ve yaşam tarzına sahip olsa bile saygılı, gösterişsiz, hayatla alıp veremedikleri pek yoktur". (Sümeyra, 2011-2012)

İki öyküye de yalın anlatımıyla benzetilen Necati Mert ise kendisini Memduh Şevket'e daha yakın bulduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Sait Faik de Adapazarlı. Aynı sudan, Çarksuyu'ndan içmişiz. Şehrimizi seviyoruz, eleştiriyor hem de seviyoruz. Bunlar geliyor aklıma. Bir de benim de pek çok öyküyü "ben" zamiriyle kurmam. Gözlemci ben'i de kullanırım, kahraman bakış açılı ben'i de. Ama bunlar Sait Faik'le dilleş görülmem için yeterli bulunmalı mı? Dilleşlik görenler iltifat ediyorlar galiba yahut fark ettikleri başka şeyler var. Benim başucu öykücüm Memduh Şevket'tir. Kendimden söz ederken bile toplumsala, politik olana geçmeye çalışırım. (Özyürek, 2012).

Özetle Necati Mert, içerik ve biçimi dengede tutmayı bunu yaparken de insan odaklı bir öyküyü ön plana çıkarmaktadır. Necati Mert, Sait Faik hikayesinin Memduh Şevket hikayesinin devamı olduğunu fakat aynısı olmadığını ifade eder. Çünkü Sait Faik, büyük şehrin küçük insanlarını anlatır. Ancak Memduh Şevket taşranın, büyük sıkıntıları olmayan orta halli insanların yaşamlarını anlatır. (Mert, 2006:62). Necati Mert de taşrayı anlatan yazardır. Necati Mert, toplumcu gerçekçi çizgide sanatını devam ettiren bir isim olmakla beraber yalnızca mesaj vermek tarafında değildir. Onun için yazmak bir çeşit militanlıktır. Aynı zamanda biçimi de önceler. Edebi olmak koşuluyla bir şey söyleyen öyküden yana olduğunu yaptığı söyleşide şu sözlerle dile getirmektedir:

“Ben edebi olmak koşuluyla bir şey anlatan, bir şey söyleyen öyküden yanayım. Dediğim, bu anlamda militanlık. Sadece bu öyküde değil ta 1972'den beri hemen her öykümde vardır bu. *Zamansız'da* türün tarifine de uzandı militanlık. "Islak"tan, "Hatıraltı"dan söz ettim. "Zamansız" tiyatrodan izler taşır. "Giyotin" sinemaya göz kırpar. "Ada'msın! Hikâyemsin!" sanki bir şehir tarihçesidir. Diyalog, tasvir, tahlil nasıl öykü için birer imkânsa gezi, anı, mektup ve özellikle denemenin de öykü için imkân olduğunu, olacağını düşünüyorum. Deneme için de öykü öyle değil midir? Riskli bir yol. Tarif dışına çıkılıyor. Bunu göze alıyorum işte. Edebiyat var mı yapılanda, buna bakılmalı. Yıllar önceydi, Taksim'de Sütü's'e girdik Neclâyla, nar taneleriyle süslenmiş, sütlaca benzer bir tatlı dikkatimi çekti vitrinde, istedim, adını da sordum: aşureymiş. Allah Allah! Benim bildiğim, esmer, ılık aşureyle hiç ilgisi yoktu bunun. Ama bu da güzeldi. Bu da tatlıydı.” (Özyürek, 2012)

Necati Mert için günümüz, edebiyat olmayanın edebiyat sanıldığı bir dönemdir. Her şeyin bir tarifi var ancak bu tarifin dışına çıkılmasında herhangi bir olumsuzluk yoktur. Önemli olan yapının edebi olup olmadığı. Edebi türler kendi içinde birbirlerine bir imkân oluşturdukları zaman tanımının dışına çıkmış olur. Burada bakılması gereken husus sanatın varlığıdır. Necati Mert'in sanat anlayışı toplumdaki değişimlere paralel olarak farklılık arz etmektedir. Söz gelimi ilk öykülerini toplumcu çizgide yazarken 80'lerden sonra postmodernizmin etkileri de eserlerinde görülmektedir. Ayrıca taşra-merkez karşıtlığının yanı sıra modernleşme, seküler yaşam, kentleşme, yabancılaşma gibi temaları da işlemiştir. Yazarın 1982 sonrasında sanattaki değişime kapı aralayarak, 70'lerin genel atmosferinden sonra kendi duruş ve duyusunu açığa çıkardığını dile getiren Dönmez, yazarın değişen dünyada sanata bakışını da şu ifadelerle açıklamıştır:

“Değişen dünya ve değişen insan anlatmada da kendini göstermiş, modernizm kendi imkânlarıyla kendini sorgulamaya koyulmuş ve postmodern anlayış egemenliğini kurmuştur. Daha ziyade bireye yönelen edebiyat, çok sesli yapısıyla tam bir yeniyi ve değişimi içerir. Necati Mert öykücülüğü, taşra merkezini kaybetmemekle birlikte öyküdeki değişime yabancı kalmaz. Adapazarı’nı bilinçli bir duruşla işleyen ve bu tavrıyla yerel sınırlara hapsolme tehlikesini aşan Necati Mert, söz konusu başarısını insanın her halini değişen öykü anlayışlarına kopmamakla sağlar. Bu çerçevede öykücülüğümüzün 90’lardan sonra ağırlıklı yöneldiği postmodern anlayış öne çıkar. Necati Mert, bakış açısı olarak postmodernizme karşı durmakla birlikte dönemin yaygın anlatma şekli olduğundan postmodern unsurları öyküsüne dâhil eder.” (Dönmez, 2013:20).

Necati Mert’e göre edebiyat dil vasıtasıyla eylemini sergiler. Yazar için dilin imkânlarının edebî olması yeterlidir. Bu konuda Mert’in 2009’da yapmış olduğu söyleşide dile getirdikleri dikkat çekicidir:

“Hele, 80 sonrası özellikle böyledir. Postmodernidir. Neden? Neoliberalizmin kültür-sanattaki karşılığıdır postmodernizm. Kapitalizme karşı olanın bu edebiyata karşı olması gerekir. Sözelimi ben. Temelde karşıyım. Sömürüye hizmet ettiğine inanırım. Ancak düşmanı değilim. Alfabe, dil ve kelimeler sınıfların nasıl ortak imkânları ise, her yeni edebiyat da dile ve anlatıma yeni imkânlar getirir, onları insanlığa sunar. Bu anlamda postmodernizm, her yeni arayış gibi edebiyatı genişletmiştir. Karşı olan da sunulan anlatım imkânlarından yararlanır. Benim hikâyem 50 Kuşağının hikâyesine benzemez. Ama onlardan hiç mi aldığı yoktur? Bu, postmodernizm için de böyle. Günümüz edebiyatı, diyelim ki bir yanlış içindedir. Ama kendi anlattığını kurmaktadır. İsteyen, doğru bildiği kendi yolunda bundan yararlanabilir.” (Arapoğlu, 2009).

Necati Mert için sanatını taşrada kalarak devam ettiren, değişen ve gelişen olaylara kendi çerçevesinden yaklaşarak kendisine has üslup oluşturmuş, edebi türleri birbirine yaklaştırmış yazardır demek mümkündür. Deneme yazarken öykü üslubunu bırakmayan yazar edebi türleri birbirine yaklaştırarak onların iç içeliğini bir kez daha göstermiştir. Sanatını taşradan merkeze bakarak sürdüren Necati Mert, yerelle ulusalı birleştirme çabasıdadır. Sanatının kaynağı olarak M. Kagan’ı işaret eden yazar için Ömer Seyfettin, Sait Faik öykülerinin kaynağıdır. Necati Mert, klasik öykü anlayışını, toplumcu gerçekçilerin anlayışını ve postmodern öykü anlayışını eserlerine yansıtmıştır. Değişimi sadece öykülerinde değil deneme, anı, inceleme vs. yazılarında da görmek mümkündür. Taşradan ayrılmayıp taşrayı merkezin tahakkümünden kurtarmak niyetinde olan yazar için Adapazarı önemlidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN DENEMECİLİĞİ VE DENEMELERİNDE TEMATİK YAPI

1.Necati Mert'in Denemeciliği

Türk edebiyatının 70 Kuşağı yazarları içinde yer alan Necati Mert, öykü, deneme, inceleme, eleştiri, anı, çocuk hikâyeleri, tiyatro oyunu yazmış hâlâ da yazmaya devam eden velut isimlerdendir. Öykücülüğü kadar denemeciliği de üslup açısından kendine özgüdür. Özellikle Adapazarı'nı hem öykülerine hem de denemelerine konu etmesi sanata bakışının hangi yönelimde olduğunu göstermektedir. Yazdığı denemelerde şehir, taşra, modernizm eleştirisi, toplumsal değişim, anıları, deprem, dil üzerine düşünceler yer almaktadır.

2.Necati Mert'in Denemelerinde Tematik Yapı

2.1.Taşra ve Edebiyat

2.1.1.Taşra

“Taşra” eski Türkçede “dış” anlamına gelen “taş” sözcüğü ile +rA sonekinin birleşiminden meydana gelir. Taşra en genel tanımıyla bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık olarak tanımlanır (TDK, 1998). Taşranın anlam alanı başkentin dışında bir coğrafya olarak nitelendirilmekle sınırlı kalmamış; dönemin siyasi, sosyolojik görüşüne göre anlamı ve sınırları değişmiştir

Taşra, bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” anlamıyla sözlüklerde karşılaşılan tanımıdır. Merkezin dışında kalan her yerin taşra olarak nitelendirilmesi ülkemize özgü bir durum değildir. Taşra ve taşralılık Antik Roma'dan günümüze dünyanın pek çok bölgesinde rastlanan bir olgudur. Taşra bir ufuk daralması, sıkıntı, kaçıp kurtulma isteği, yoksunluk, geri kalmışlık ve teslimiyet gibi anlamları içermektedir. Taşra yalnızca siyasal ve ideolojik olguların değil, zamanın da dışına taşmıştır. Fakat taşra bu sıradanlığının altında bir mekâna bağlı kalmamış, ülkenin tamamına yayılmıştır.

Taşra-merkez karşıtlığı sanat, edebiyat, Türk modernleşmesi gibi çeşitli alanlarda karşılaşılan bir durumdur. Ömer Solak'ın aktardığına göre merkez-taşra karşıtlığı Shils'in argümanına dayandırılır. Shils'e göre toplumun bir merkezi vardır ve bu merkez coğrafi değil kültürelidir. Merkezde konumlanmış egemen seçkinler, merkezin soyut ve kolektif değerlerini sahiplenerek ve onları kutsallaştırarak kendi iktidarlarını inşa ederler. (akt:Solak, 2014:11). Bu argümanı Şerif Mardin (1990:45) Osmanlı İmparatorluğu'nun yapısına uyarlamıştır. Buna göre imparatorluğun toplumsal yapısını da merkez-çevre karşıtlığı belirlemiştir. (Solak, 2014:12)

En eski çağlardan beri medeniyetin merkezi olarak kabul edilen kentler, on sekizinci yüzyıldan itibaren, özellikle Fransız düşünür J.J Rousseau'nun "soylu vahşi" vurgusuyla yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Söz konusu sorgulama edebiyata da yansımıştır. Bu sorgulama kent olgusu olarak ortaya konmuştur. Genellikle taşra/kasaba karşı değeriyle birlikte ve farklı bakış açılarıyla hem edebiyatın hem de diğer sosyal bilimlerin odağındadır. Kültürün ve gücün en fazla bir araya geldiği yer kenttir. Kentte medeniyetin vasıfları varyantlaşır, aynı zamanda medeniyete dair meseleler de burada ortaya çıkmaktadır. Nurdan Gürbilek taşraya olumsuz bir anlam yükler ve taşranın ufkunun büyük şehir olduğunu kaydeder. Gürbilek'e göre taşra bir dışarıda kalma, bir daralmadır. Ona ufuk açan da onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. (Gürbilek, 2005:55,57). Tanıl Bora'nın da taşraya karşı olumsuz düşüncelere sahip olduğu görülür. Bora'ya göre taşrada kahredici bir tekdüzelik, boğucu bir taassup, cemaatlerle sınırlı toplumsal bir yaşantı, yabancı olan her şeyin yadırgandığı bir atmosfer söz konusudur (Bora, 2023:217). Mustafa Kutlu ise taşraya Gürbilek ve Bora'dan farklı anlam yüklemiştir. Mustafa Kutlu, *Mavi Kuş* adlı eserinde taşrayı; küçük ve sıcak, yoksul ve samimi, içedönük ve derin bir âlem olarak tanımlar. Taşrada herkes ve her şey bir ilahi hudut, bir hiyerarşi, asırların oluşturduğu bir ahenk ve düzen içinde kendine bir yer bulur (...) Kutlu'ya göre taşranın ahengi bir yer altı nehri gibidir. Üstündekileri besler, büyütür, ama gücünün sırrını açığa vurmaz. O sebeple zahire değil batına bakmak lâzımdır (Kutlu, 2011:72,74). Mustafa Kutlu, taşrayı küçük, sıcak, samimi ve derinlikli bir âlem olarak tanımlayarak edebiyattaki taşra-merkez karşıtlığını farklı şekillerde ele almıştır. Kutlu'nun bazı eserlerinde kent modern yaşamın sembolü olarak görülür. Ancak çoğu eserinde taşra daha samimi ve derinlikli bir yaşam alanı olarak yansıtılmıştır.

Ömer Solak, Cumhuriyet döneminde yeni toplum modeli inşasında meydana getirmek üzere ulaşılması gereken yerlerden biri olarak taşranın önem kazandığını ifade etmektedir. Burada yapılması gereken halka doğru gitmek olduğunu ifade eden Solak'a göre aydının da köylünün de birbirlerine ihtiyacı vardır. Köylü ne kadar gelişmeye kapalı da olsa aydının kafasına, aydının da köylünün emeğine ihtiyacı doğmuştur. Bu bakımdan "Köylü milletin efendisidir" söylemi dile sloganvari bir şekilde yansımıştır. Yani aydın köylüyü kazanmak için bu sloganı kullanarak köylüye yaklaşmıştır. Çünkü; taşra bu dönemde, geri kalmış, modernleştirilmesi gereken bir mekândır. Merkez modernin ve ideal olanın; taşra geriliğin mekânı olarak tanımlandığından buraların değiştirilmesi için öncelikle taşranın kazanılması gerekmektedir. (Solak, 2014:75). Taşranın modernizme karşı düşünsel bir tavır geliştirmemiştir. Bunda modernizme karşı aydın desteği alamamaları etkili olmuştur. (2014:64). Dolayısıyla

aydın-köylü çatışması yerine birbirine ihtiyacı olan insanların oluşturduğu toplum modeli geliştirilmelidir.

Tuncay Birkan'a göre taşra, yaz sıcaklığının bunaltısı içinde kavrulmuşluğu, kurumayı, güdük ve akim kalmışlığı, sıkıntıdan ne yapacağını bilememeyi, gitmek isteyip gidecek yer bulamamayı simgeleyen şehre özgü çeşitlilikle ya da insanı evine, mahallesine, köyüne, kasabasına kapanmaya, dışarı çıkmayı istememeye sevk eden üşüme ve büzüşme hissiyle akıllarda yer edinmiş bir coğrafyadır (Birkan, 2023:298). Nurdan Gürbilek taşra sözcüğünün coğrafya olarak nitelendiği dar anlamının dışına çıkarak, taşranın yalnızca mekâna ilişkin, köyü ve kasabayı kastetmediğini, onları da ama onların da ötesinde şehirde de yaşanabilecek bir “dışta kalma” deneyimini ifade etmektedir. (Gürbilek, 1994:80). Pekdemir'e göre “taşra, coğrafi bir mekân olmak dışında mistik bir haleti ruhiye olarak da görülür. Ruhun tanımını nasıl bir muallaktaysa, ele avuca sığmıyorsa, kavranamıyorsa taşra da aynen öyledir. Mutlak taşra tanımı yapılamaz. (Pekdemir, 2023:78-79).

Sosyolog Ahmet Çiğdem “Taşra Karalaması” adlı yazısında taşrayı bozulmamış öze doğru çıkılan bir yolculuk olarak tanımlamaktadır. Taşra kimi zaman yolculuk sonucunda varılan bir mekân olarak, kimi zamansa merkezin, şehrin tüm karmaşasından ve gürültüsünden bıkıldıktan sonra sığınılacak bir mekân olarak ele alınmıştır. (Çiğdem, 2023:106). Taşra merkez tarafından reddedilen kişiler için bir sığınma yeri olarak görülmektedir. Şehirde tutunamayanlar, kaçanlar kendisini yine taşranın kucağında bulmuşlardır. Bütün bu görüşler çerçevesinden bakıldığında taşra tanımlamasının çeşitliliği görülmektedir.

Taşranın tanımı, tarihsel süreç içerisinde ve devlet ideolojisinin değişimine paralel olarak değişip dönüşmüştür. Taşra kavramı farklı zamanlarda farklı anlamlarda kullanılmıştır. Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u payitahtı olarak kabul etmesiyle İstanbul, tüm gücü kendinde toplayan merkez konumundadır. Haliyle Payitaht İstanbul dışında kalan coğrafyalar taşra sayılmıştır. Taşraya ikinci sınıf gözüyle bakmak, yönetilmek, belirlenen olmak tanımı yakıştırılmıştır. Fakat merkeze uzak coğrafyalar ne kadar taşra sayılırsa sayılsın o yerlerin de vatan toprağı olduğu unutulmamalıdır (Mert, 2013: 12).

Taşranın sınırlarını her zaman merkez çizer. Bu nedenle taşra, varlığını kendi dışındaki bir merkezin varlığına borçludur. XV. yüzyıla kadar İstanbul'un dışını işaret eden taşranın kendine olan güveni yerindedir. Yani taşralı, merkezden dışlandığını düşünmek yerine taşrasında mutlu bir yaşam sürer. Fakat taşranın özgüveni, ona atfedilen yan anlamlar neticesinde kırılır ve onu kendi içine kapalı bir hale büründürür. (Argın, 2023:275). Taşranın

kendi içine kapalı hale bürünmesi, kendisine “taşra” diye seslenmesi Cumhuriyet sonrasında karşılaşılan bir durumdur. Taşra yoksulluğu çağrıştıran bir sözcüktür. Cumhuriyet öncesinde taşra bu yoksulluğu bir eksiklik, bir yoksunluk olarak algılamazken, Cumhuriyet sonrasında taşra hem yoksulluğun hem de yoksunluğun adı olmuştur. Kısacası modernleşmeyle birlikte taşra sözcüğünün anlam ufku iyice daralmıştır. Merkezin taşraya karşı tutarsız oluşu, taşranın ruh halini değiştirir. Merkez bazen taşrayı bencillik, sahtelik, yapaylık ve kirlenmişliğin karşı kutbu olan diğergamlık, sahicilik, doğallık ve saflığın yurdu olarak kutsamış; bazen de kendisini medenilik, incelik, olgunluk ve görmüş geçirmişliğin yurdu olarak görerek taşrayı barbar, kaba, çocuksu ve görmemiş diyerek aşağılamaktadır. (Argın, 2023:281).

Taşranın taşra olduğunu anlayabilmesi merkezin farkında olmasıyla ilintilidir. Merkezin kıyısına itilmesiyle taşra taşralığının farkına varacaktır. İşte bu fark ediliş, ulaşım ve iletişim teknolojilerinin gelişimiyle hız kazanıp sesini duyurmaya başlamıştır. Coğrafi koşullar merkezi taşraya ulaşmaktan alıkoyamaz. Mesut Varlık’ın editörlüğünü yaptığı *Edebiyatın Taşradan Manifestosu* adlı kitapta Kerem Işık taşra tanımının kaygan zeminde olduğunu belirtir. Çünkü söz konusu tanımda insan vardır. Merkezden yoksun olan insanda parçalanmışlık hissi bulunur. Modern hayatın dayattığı hız bu parçalanmışlığı artırmıştır. Özellikle kapitalizmin tüketim çığlığı bunu daha da perçinlemiştir.

“1950’li yıllarda başlayan kırdan kente göç olgusu taşrayı merkeze taşımaya başlamıştır. Yeşilçam’da “Ayrı dünyaların insanlarıyız” gibi bir sloganın ortaya çıkmasına sebep olan bu dönem boyunca taşradan kente gelen “fakir ama gururlu” gençler tutunabilme uğruna yalnızca görünürde de olsa merkeze benzemeye çabalamışlardır. Taşra ruhunu ve taşralı olma halini son derece mizahi, ironik ve yetkin bir şekilde aktarabildiğini düşündüğüm Umut Sarıkaya’nın karikatürleri bu arada kalmışlığa da değinir. Modern yenge elinde milföy hamuruyla çıkageldiğinde taşralı anne milföyden etkilenen oğluna bozalsa da artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır, çünkü taşralı anne de milföyü öğrenmiştir. Sarıkaya’nın karakterleri çocukluklarında mutlaka tabure üzerinde perde takmış, kapı eşiğinde durup kol ve bacaklarını açarak örümcek adam gibi duvara tırmanmışlardır. Aldıkları en büyük hayat dersi insanın mutlaka sigortası olması gerektiğidir”. (Işık, 2015:35)

İstanbul ve çevresinde oluşmaya başlayan gecekondulaşmayla birlikte taşra kendi kültür ve kimliğini merkeze taşımaya başlamıştır. Bu gecekondulaşma ve köyden kente göçün hız kazanması taşra ve merkez arasındaki sınırlarda da bir değişiklik oluşturmuştur. Aynı zamanda küreselleşme ve kapitalizmin hız kazanması da merkez ve taşra arasındaki sınırları saydamlaştırır. Artık eskinin taşrası eskinin merkezi gibi mazide kalmıştır. Taşra ve merkez için değişim kolay olmamıştır. Söz konusu değişimi Latife Tekin *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı kitabında kırdan gelip kente yerleşerek kurdukları gecekonducularla kentin çöp dağları arasında tutunmaya çalışan insanlarıyla anlatır.

“Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar

yırtık delik içinde kaldı. Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı. Bir yıkımcıyı keserle yaralayan yaşlı bir kadın iki candarmanın yanına katılıp tepeden gitti. Kalanların teneke toplamaktan, çöp ayıklamaktan soluğu kesildi”. (akt: Işık,2015:36)

1970'lere gelindiğinde siyasal-sosyal değişimlerle birlikte, taşrada değişimi yaşar. İstanbul'dan başka hiçbir yerde bulunamayan mallar, markalar, görülemeyen filmler, vitrin düzenlemeleri, eğlence biçimleri, şehirli teknoloji oyuncakları taşraya girmeye başlar. Bu durum taşranın şehir kültürünün ürünleriyle kuşatılmasına sebep olmuştur. Taşranın şehri kaplaması ya da şehrin taşrayı kaplaması değişimin her iki taraf içinde gerçekleştiğinin göstergesidir. (Bora, 2023:40-45).

1980'li yıllara kadar merkezin kültür ürünleri ve değerleriyle sarmalanan taşra bu yıllarda merkezden gelen etkileri kırarak yeniden kendini bulur. Bunda taşrada artan ortaokul, lise ve üniversitelerin; tarım, ticaret ve sanayi sektörüyle hız kazanan şehirleşmenin büyük payı vardır (Mert, 2018:144-145). 1980 sonrasında taşra/merkez dikotomisinin melezleştiğini belirten Nurdan Gürbilek, taşra merkeze, merkeze taşraya benzerken taşranın sahiciliğini yitirdiğini ifade etmektedir. Ancak buna rağmen taşranın tam anlamıyla merkeze benzeyemediğini vurgulamaktadır. Tanıl Bora 1990'lı yıllarla birlikte taşranın ergenlik yıllarının başladığını (Bora, 2023:49) ve taşranın bir hınç ve hesaplaşma içerisine girerek, sonrasında olgunluk çağına eriştiğini belirtir. En nihayetinde tüm bu yaşanan durumlar Türkiye'de taşra ve taşra insanının merkez kentlere kendi kültürlerini taşımasıyla taşrayı merkezin sınırları içine taşımıştır. Taşranın merkezle olan sınırının bu şekilde saydamlaşması artık taşranın sesinin merkezden daha çok duyulmaya başladığını gösterir. (Çiğdem, 2023:114).

İstanbul, ekonomik ve kültürel bakımdan Türkiye'nin başkenti olarak kalmayı sürdürmektedir. Ancak nerenin ne kadar merkez olduğu; taşranın neresi olup olmadığı, merkezlerin içerisinde de taşraların varlığı; tüm ülkenin başka bir ülkenin taşrası olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Ethem Baran'ın deyişiyle; “Dünya bir ekranın içine sığmışken hangi taşradan söz edeceğiz?” (Baran, 2013:16). Taşra olarak adlandırılan yerler merkezle aynı hikâyeye sahiptir. Dolayısıyla taşra neresi, neye göre bu adlandırma yapılıyor bunun ayırımı günümüzde daha da zorlaşmıştır.

Taşra sözcüğü günümüzde sadece bir coğrafi alanı ifade etmekten öte, bir ruh hali ve deneyimi tanımlamaya başlamıştır. Taşra; can sıkıntısı, durağanlık, sıradanlık, mahrumiyet ve muhafazakârlık gibi kavramların tanımı olarak bilinmektedir. Ancak bunun yanında taşıdığı sıcaklık, güven ve aidiyet duygularının da önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Taşra genellikle merkeze göre ikincil konumda olan bir bölge olarak algılansa da aslında kendi potansiyelini barındırmaktadır. Taşranın sahip olduğu sıcaklık, samimiyet, dayanışma, aidiyet gibi değerler merkezin düzenine meydan okuyabilmektedir. Taşra alternatif bir yaşam tarzının temsil odağı olmuştur. Dolayısıyla taşrayı yalnızca dışarıda olan veya geride kalmış olarak görmek yerine, onun içerisindeki zenginlikleri de keşfetmek gerekmektedir. Taşra insanına ait olan bu değerlerin korunması ve desteklenmesi ile taşra toplumlarının güçlenebileceği düşünülmektedir. Taşra, sadece bir coğrafi alanı ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda o alanda yaşayan insanların ve toplumun ruh halini yansıtır. Taşıdığı ruh hali, deneyimler ve sahip olduğu değerlerle kendine özgü bir kimlik oluşturabilmiştir. Taşranın ötekileştirilmesi genellikle merkezdeki güçlerin taşraya karşı üstünlük iddiasından kaynaklanır.

Tanıl Bora'nın editörlüğünü yaptığı *Taşraya Bakmak* kitabında Ömer Laçiner, taşra, taşralılık sorununa modern/modernist çerçeveden yaklaşarak merkezin ve taşranın dönüşümlerini çözümlenmeye çalışmıştır. Ömer Laçiner'e göre taşra, çoğu toplumda metropollerle organik bir bütünlük içinde, sıradan bir ilişkiyi ifade etmektedir. Türkiye'de ise vurgulu bir hiyerarşiyi anlatır. Cumhuriyet modernizme, otoriteye, bütünlük içinde olmaya özen göstermiştir. Merkez siyasal etkinliklerin, nüfus yoğunluğunun, ekonominin ve kültürel ağırlığın belirleyici olduğu konumdadır. Taşrada ise bunun zorla kabul ettirilmiş bir hiyerarşi olarak algılanması dikkat çekicidir. Taşranın merkezi kendisine uzak, mütahakkim bir tavırla onu ezen ve aşağılayan bir güç olarak görmesi modern Türkiye'nin oluşum özelliklerinden birisi olarak kabul edilir. "Halkevleri ve orta öğretim kurumları genel olarak yeşeren kültürel yönetim faaliyetleri ile şehir kulüpleri, profesyonel kuruluş lokalleri, orduvelelerindeki sosyal yaşam, taşra modernleşmesinin taşıyıcı unsurları haline gelmişlerdir." (Laçiner, 2023:22).

Taşra, kendi değerlerini ve bunları koruma, merkeze meydan okuma ve özerklik gelişmeleri gibi unsurları da içeren bir dinamizm kazanır. Ömer Laçiner'e göre taşra, bu süreçte hem modernleşmeyle hem de kendi özgün potansiyelini ortaya çıkarmak için farklı stratejiler geliştirmiştir. Örneğin 1950'lerden itibaren siyasi partilerin köylere kadar ulaşması taşrada siyasetin etkinliğini artırmıştır. Ayrıca tarımın mekanikleşmesi, sanayileşmeyle birlikte ekonomik yapıda değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. Bu süreçte taşra-merkez arasında ihtiyaçlar noktasında gerilim yaşanmıştır. 2000'li yıllardan itibaren yerel yönetim reformları ile birlikte taşradaki yerel aktörlerin rolü daha da güçlenir. Ömer Laçiner'in analizine göre taşraya bakarak sadece fiziki olanaklar değil aynı zamanda sosyal ilişkileri, kültürel üretim ve ekonomik dinamikleri de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. (Laçiner, 2023:14-22).

Tanıl Bora'ya göre şehir kültürüne, büyük bir nüfusla ve hızla kendisine akan taşra, kitlesel güçten ve kaliteden yoksundur. Artık İstanbul içinde Sivas'tan büyük bir Sivas vardır. Terside biliniyor artık her şehir biraz İstanbul, biraz Ankara'dır. Taşra da birçok il ve ilçe kültürünün ürünleriyle ve görselleriyle alışveriş içindedir. Kültür endüstrisi, davranış kodlarına ve imge paketlerine doldurulduğu şehirliliği pazarlamaktadır (Bora, 2023: 41). Taşralar, büyük şehirlere ait olduğu var sayılan imkanlara ya da görüntülere ulaştıklarında ne merkez değerler üretebilen, koruyabilen şehirli olabiliyorlar ne de taşra kalabiliyorlar. Günümüzde artık taşrayı biçimlendiren asıl etkenin modern merkezler değil, merkezin taşralaştırdığı ya da taşraların merkezleştiği bir süreç olduğunu düşünmek mümkündür. Artık her şehir biraz İstanbul, biraz Ankara olmuştur.

Dursun Gürlek siyasetin başkenti Ankara olsa bile kültürün başkenti İstanbul'dur diyerek "taşra" sözcüğünün değişimine işaret etmektedir. Modernleşmeci Cumhuriyet Ankara'yı başkent yapsa bile kültürün başkenti İstanbul olmaya devam etmektedir. Taşra, taşralılık Cumhuriyet öncesinde bir onur, bir gurur kaynağıyken Cumhuriyet sonrasında durum farklılık göstermiştir. Öncesinde merkeze pek özenilmez, taşra kendi içine kapanma stratejisini uygulamıştır. Cumhuriyet sonrasında durum tam tersine çevrilmiştir. Artık taşra yoksunluğun, yoksulluğun tanımı haline gelmiştir. Denilebilir ki "taşra" sözcüğünün anlamı iyice daralmıştır. Dar anlamda "taşra" idari bir birime işaret etmektedir. "Taşra" sözcüğünün geniş anlamına bakılacak olursa Nurdan Gürbilek'in "Taşra Sıkıntısı" adlı makalesine değinmek gerekecektir. Söz konusu makalede, "taşra sözcüğü yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, köyü, kasabayı kastetmeden, onların da ötesinde şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma halini ifade etmektedir. Taşra denilince uzaktaki ücra toprakları, medeniyetten nasibini almamış insanları değil de merkezden yayılan ışığın başka yerlerdeki ışığı sönmüştüğünü hatırlamak gerekecektir. (Bora, 2023:278,279)

Tanıl Bora'nın editörlüğünü yaptığı *Taşraya Bakmak* kitabında Melih Pekdemir, taşra ile merkez arasındaki ilişkiyi anlamak için "mahrumiyet, mahremiyet ve masumiyet" kavramlarına dikkat çekmiştir. Taşralı hem bazı imkanlardan mahrumdur hem de şehirlinin sahip olmadığı şeylere sahiptir. Bu durum taşradaki insanlarda bir merak ve hayret duygusu uyandırır. Taşralı sürekli olarak bir şeyleri muhafaza etme eğilimindedir çünkü orada değişim çok hızlı gerçekleşmez. Büyük şehirlere karşı olan ideolojik veya insani değişikliklere karşı olanlar da ilkelerini taşra üzerinden muhafaza ederler. Taşra, genel olarak merkeze karşı mahremdir ve kendi içine herkese karşı bu mahremiyeti korur. "Taşrada mahrumiyet hem vardır hem yoktur... Taşralı, merkezdeki bazı medeniyet imkanlarından elbette mahrumdur. Buna

mukabil merkezde yaşayanlar da taşrada mebzul olan bir şeyden, bilhassa vakitten yoksun değil midir?” (Pekdemir, 2023:86,87). Taşra merkezin sahip olduğu imkânlarla sahip değildir ancak merkez de başka bir imkândan yoksundur. Merkez taşradaki geniş zaman aralığından mahrumdur. Taşra ise merkezin her şeye ulaşabilecek, yetebilecek gücünden mahrumdur.

Siyasal değişikliklerin ve küreselleşmenin dinamiklerinin taşrayı çok etkilediği açıkça görülmektedir. Bununla birlikte, bu değişim sadece ana caddeye yeni caddeler eklemekten ibaret değildir. Artık taşranın her şeyden haberdar olduğu bilinmelidir. Haliyle malumatfuruş niteliğindeki köy insanının arttığını da söylemek mümkündür. Melih Pekdemir, taşranın hâlâ dönüştürülme isteği olanları tereddüde düşürdüğüne dikkat çekmektedir. Taşrayı dönüştürme sorumluluğunu kendinde gören yöneticilerin taşrayı ziyaret ederek ne düşündüklerini öğrenmek için taramalar yaptığına değinmekte; bu taramalar sonucunda bazen tebessüm ettiklerini bazen ise korkuya kapıldıklarını aktarmaktadır. Pekdemir'e göre taşrada misafirperverlik, dayanışma gibi konularda bir klasiğin oluştuğunu belirtmektedir. Ankara'ya giden bir kişi davet edilmemeye alıştırmışken Ankara'dan gelen kişiye taşrada misafirperverlik gösterilmesi kaçınılmazdır.

Tanzimat dönemi ve sonrasında toplum, sanata, edebiyata hâkim olan konu Doğu-Batı çatışmasıdır. Batılılaşmanın ilk etkilerinin görüldüğü yerler şehirler olmuştur. Merkez, Doğu-Batı çatışmasının yansımasını taşıdığı yer olurken taşra, kendisine romantik bakış açısı yakıştırılmasından kurtulmaya başlamıştır. Cumhuriyet döneminde ise kentler ulus-devlet inşasının temel mekânı olmuş, taşra ise dönüştürülmeyi bekleyen bir uzaklık olarak görülmüştür. 1923 sonrası yeni toplum modeliyle birlikte Doğu-Batı çatışması, merkez-taşra çatışmasına evrilmiştir. 1950'lerden itibaren Türk edebiyatının varoluşçu yazarları, kendi içinde sıkılan kahramanları ele almışlardır. Kentten bunalan insanların taşrayı kaçış mekânı olarak görmeleri de yine bu dönemlere rastlamaktadır. Taşra, varoluşsal sıkıntılarını dile getirmek için mükemmel bir mekândır. (Solak, 2014:229-235). Kısacası taşra-merkez ilişkisi siyasal ve toplumsal olaylardan bağımsız değildir. Taşraya bakmak, siyasi iktidarın merkeze ve taşraya nasıl baktığına, onları nasıl konumlandığına göre şekillenmiştir.

Taşra ile ilgili köy-kasaba özelinde değerlendirmeye alınırken dikkatle bakılması gereken bir isim de Sezai Karakoç'tur. Sezai Karakoç'un kasaba edebiyatı üzerine yazmış olduğu yazıları önemlidir. Sezai Karakoç'a göre edebiyat bütün hakimiyeti elinde bulunduran bir merkezden değil; kasabadan doğması gerekir. Böylece topluma ait değerler edebiyatta kendine yer bulacaktır. Karakoç'a göre kasaba, insanı keşfetmenin, hatta edebî anlamda icat

etmenin altın ölçüsüdür. İnsan orada tüm yaşayış şekilleri, hülya ve hayalleri, tüm psikolojik zenginliğiyle varlığını sürdürür. (Karakoç, 2007:62). Böylece kasabadan doğacak bir edebiyat, merkezin hükümranlığını kırarak taşranın sesini edebiyat sahasına taşıyacaktır.

Sezai Karakoç köy edebiyatında kişinin adeta yok olduğunu, bu romanlardaki kişilerin bir Kızılderili filmindeki Kızılderililer gibi birbirine benzediklerini söyler (Karakoç, 2007:63). Taşraya merkezden bakılarak kendini tekrar etmesi, taşranın olduğu gibi değil de görülme istendiği gibi yansıtılması gerçek taşranın görülmediğinin kanıtıdır. Böyle bir çerçevenin çizilmesi Kızılderili örneğini netleştirmektedir. Sezai Karakoç, taşra temalı romanlarda kişilerin birbirine benzediğini ve aynı çerçevede olduklarını belirtmektedir. Bu romanlarda imam, ağa ve öğretmen gibi karakterlerin öne çıktığını söyleyen Sezai Karakoç, imamın taassubu, ağanın sömürücü sınıfları ve jandarmanın devleti temsil ettiğini ifade eder. Toplumsal-ekonomik ayrımların kasaba edebiyatında da devam ettiğini ifade eden Sezai Karakoç, bu ayrımın ortadan kaldırılması için kasaba edebiyatının geliştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Böylelikle taşra insanının ve taşra yaşamının daha iyi anlaşılacağını ve merkez-çevre ilişkisinde bir denge sağlanabileceğini öne sürmüştür. Kasabaların yerel yönetim olma özelliği dışında küçük şehri de kapsadığını belirten Karakoç, kasabanın hem kırsal özelliklerini koruyan yerleşim birimi hem de sanayileşmeye açık bir yapı olduğunu dile getirmiştir. “Küçük şehir veya kasaba, insanı keşfetmek, hatta edebi anlamda icat etmek için ideal bir birim, geometrideki altın ölçüdür âdeta.” (Karakoç, 2007:64) Karakoç’a göre kasaba edebiyatının ölçüleri gerektiği kadar aşılmadan sağlam eserler verilemez. Bu bağlamda Sezai Karakoç’un düşüncesi, kasabanın merkez-çevre ilişkisindeki dengeyi kurarak toplumun ortak değerlerinin pekişeceği yönündedir. (Karakoç, 2007:65)

Necati Mert, toplumcu sanat anlayışına sahip olan taşralı yazarlardan biridir. Onun yazılarında mekân olarak Adapazarı ön plandadır. Adapazarı'nın taşra şehri olarak yer alması onun taşralılığına işaret etmektedir. Taşranın sosyal ve kültürel dokusunu, insanlarını ve yaşam tarzını ele alarak toplumcu bir perspektifle eserler vermiştir. Necati Mert'in eserleri, taşranın gerçekliğine odaklanarak okuyucuya bu dünyayı tanıtır. Denilebilir ki Necati Mert'in eserleri, yerel bir duruşu temsil ederek taşraya dair tecrübeleri aktarmaktadır. Necati Mert'in yazılarında Adapazarı değişmeyen mekân olarak yer alır. Necati Mert, Sezai Karakoç'un kasaba edebiyatını küçük şehir anlamında da kullanma önerisine uyarak, yazılarında taşrayı insan odaklı bir şekilde ele almıştır. Taşranın nitelikleri ile değişimi konu edilmektedir.

2.1.1.1. Necati Mert'in “Taşra” Denemeleri

Taşra, edebi anlatılarda karşılaşılan güçlü bir mekândır. Mekân olayların geçtiği yer değil kişilerin ruh halini de izah ederek sunulur. Kasaba veya kent mekân olarak sunulacaksa kahramanlar bu yerlere göre şekillenir. Yani “insan yaşadığı yere benzer” düsturuyla belirginleşir. (Solak, 2014:29). Mekân insana tesir eder. Çalışmanın odağı olan Necati Mert, sanatını taşradan merkeze bakarak sürdürmüştür. Taşra onun için yeni anlamların üretildiği yer olmuştur. Otoritenin ötekileştirdiği ne varsa hepsi yazar için yeni bir mana kazanmıştır. Öyle ki sanat dünyasının merkezi olan İstanbul'a gitmeyerek edebiyatın, sanatın taşradan sürdürülebileceğini kanıtlar nitelikte yazılar kaleme almıştır. Özellikle Adapazarı'nı her platformda anlatmaya özen göstermiş, mekânın insan ruhuna nasıl tesir ettiğini yazdıklarıyla göstermiştir. Adapazarı'nı tarihi ve kültürel yapısıyla, 1980 sonrası ülkemizi etkisi altına alan postmodernizmin getirisi olan “çok kültürlülük”ü denemelerinde okumak mümkündür.

Necati Mert, taşrayı yazan, taşra edebiyatı, taşralılık gibi kavramlarla ön plana çıkan Mustafa Çiftci ve Mustafa Kutlu gibi yazarlar arasındadır. Yazar, Türk hikâyesinin önemli temsilcilerinden olan Mustafa Kutlu, Mustafa Çiftci gibi isimlerle benzer hikâye anlatma tarzını benimsemiştir. Özellikle Mustafa Çiftci'in hikâyelerinde taşra yani “Yozgat” büyük öneme sahiptir. Çiftci'nin hikâyelerinde bireyin iç dünyasından ziyade toplum içindeki duruşu, tavrı önemlidir. Bunu da geniş bir zaman aralığı içinde vermektedir. Mustafa Çiftci hikâyelerinde genellikle genişliğin hâkim olduğu bir zaman kullanmıştır. Bu durum onun hikâyelerinin sözlü anlatıma yaslanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumun bir diğer sebebi de olayın taşrada yaşanıyor olmasıdır. Çünkü taşrada zaman yavaştır, durağandır. Acelesi olmayan insanların yaşadığı taşrayı statik olarak tanımlar. Burada insanlar hep aynıdır. Gerçek hayatta zamanın ve mekânın kendini tekrarlaması, değişimin yok denecek kadar az olması, birbirinin aynı olan zamanın yaşanıyor olması büyük kırılmaların ya da bunalım gerektirecek değişimlerin yaşanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu hususta Murat Kacıroğlu, “Mustafa Çiftci'nin Öykülerinde Yozgat” adlı bildirisinde yazarın Türk edebiyatı açısından önemine vurgu yaparak onun taşrayı yansıtan önemli öykücü olduğunu dile getirmektedir.

Taşranın kısıtlı imkânları içinde yaşayan yoksul ve orta hâlli insanlar, geçim sıkıntısı ile boğuşmaktan varoluşsal sıkıntılar altında boğulmaya fırsat bulamazlar. Dolayısıyla Necati Mert gibi diğer yazarlar da bu durumu bir taşra sıkıntısı haline çevirmezler. 1980 sonrasında sanat ve edebiyatta etkisini gösteren varoluşçuluk akımı Necati Mert'in yazılarının uzağındadır. Taşra sıkıntısı yaşadığı mekânla bütünleşen yazar için çekilmesi gereken bir şeydir. Çünkü

Necati Mert için bir yerin insanı olmak o yerin sıkıntısını çekmekten geçmektedir. Yazarın doğup büyüdüğü ve hâlihazırda yaşadığı yer olan Adapazarı, içinde yetmiş iki milleti barındıran Nuh'un Gemisidir. Adapazarı gündelik hayatı, dili, insan ilişkileri, dünya algısı, etnik grupları, tarihi ve kültürel mirası ve imkânsızlıkları ile Necati Mert'in yazılarının baş karakteri olmaya devam etmektedir.

Türk edebiyatında taşra, kültürel merkezin, siyasi ideolojinin penceresinden ya da enstitülü yazarlar tarafından toplumcu gerçekçi bir bakışla ele alınmış, seksenlerden sonra bir kaçış veya bunalım mekânı olarak işlenmiştir. Bu süreçte taşra genellikle ideolojinin, siyasetin, sanatın ve ekonominin merkezinden yansıtılmıştır. Necati Mert, taşrayı entelektüel bir kaçış mekânı olarak değil merkezin tahakkümünden kurtarılması gereken bir yer olarak görmektedir. Merkezin etkisi altında olduğu sürece kendisini bulamayacak olan taşra her zaman merkeze bakıp hayıflanacaktır. Necati Mert için taşra-merkez çatışmasının en önemli sebebi merkezin taşrayı küçümseme aracı olarak görmesidir. Eleştiri yönelttiği ilk husus budur. Her şeyin merkezin elinde olması, her şeyin merkezin istediği gibi yapılması vs. durumlar yazarı taşra-merkez bağlamında yazılar kaleme almaya yöneltmiştir.

Necati Mert, edebiyatımızda merkez-taşra karşıtlığının en belirgin şekilde görülmesini sağlayan yazar olarak önem arz etmektedir. Nitekim yazdığı *Kapıdan İçeri Girmek*, *Payton'un F'si*, *Bağ Çorbası*, *Şehir ve Ada* gibi eserlerinde merkez-taşra karşıtlığı açıkça görülmektedir. Merkezin taşrayı görmezden gelmesi, küçümsemesi onun topluma, siyasete, kültüre, sanata, dile bakış açısını oluşturmuştur. Necati Mert, bu görmezden gelme durumunu yayınevi kurarak göstermiştir. Çarksuyu Yayınevi'ni kurmuş ve kendi imkânlarıyla beş kitabını burada yayımlamıştır. *Payton'un F'si* de bunlardan ilkidir. Bu kitap yazarın Adapazarı'nda 1982'de düzenlenen Sait Faik anma toplantısındaki tavrı ve konuşmasıyla ortaya çıkmıştır. Kitabın ilk yazısında yazarın merkez-taşra karşıtlığı bağlamında görüşlerine yer verilmiştir.

“İstanbul ve taşra, toplumumuzda çatışan iki güç. İstanbul/merkez ekonominin, politikanın, kültürün, nüfusun ağırlık merkezi olarak sürekli taşraya egemen olmuş, taşralı sözcüğünü, bir gerçeği dile getirmekten çok taşrada filizlenen ekonomiyi, politikayı, kültürü hafifseme aracı olarak kullanmıştır. Fakat taşralı nüfus, bir çare arayışıyla ekonomisiyle, politikasıyla İstanbul egemenliğine rakip çıkartmış, kültürü de o denli yaratmıştır”. (Mert, 1995: 9).

Adapazarı doğumlu Sait Faik'i anma töreninde yazarın sadece İstanbul öykülerinin dikkate alınması, yine bu törene hem şehrisi olan Faik Baysal ve Kerim Korcan yerine yine merkezin yazarlarının çağırılması, taşranın merkez tarafından ötekileştirildiğinin göstergesidir. Bu durum Necati Mert için dönüm noktası olmuştur. Necati Mert, bundan sonra taşra kimliğiyle yazılar yazmıştır. Adapazarı özelinde merkeze seslenerek, Türkiye gündemini okura

yansıtmıştır. Küçümsenen taşrayı kendine özgü bir dille yüceltmeye çalışan yazar, tarihten, kültürden, cadde ve sokaklardan, şehrin sorunlarından, mitolojiden, toplumun maruz kaldığı değişimden, ülke gündeminden bahseder. Necati Mert, Türkiye'nin değişimini Adapazarı üzerinden gösterir. Bunu da şehrin yaşayan tarafıyla okura sunmaktadır. Değişimi şehrin mahallelerinde, sokaklarında, çarşısında, dükkânlarında, camilerinde yaşanan unsur olarak ele almıştır. Değişimin belli ölçüde kalması gerekliliğine vurgu yapan Necati Mert; yereldeki değişim-dönüşümü bir medeniyet problemi olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar anlatılanlar taşranın sorunları gibi gözükse de Adapazarı özelinde Türkiye gündemini yansıtır. Tanzimattan itibaren karşılaştığımız Doğu-Batı çatışmasını, geçmiş-şimdi karşılaştırmasını klasiklerden, mitolojiden ve efsanelerden yararlanarak ortaya koyar.

“Yerel bir değer olarak Adapazarı'nın bir sokağı yahut bir çarşısı anlatılırken birdenbire Yunus Emre, Dede Korkut, Evliya Çelebi, Tanpınar, Mehmet Kaplan, Halikarnas Balıkcısı veya Attila İlhan'ı gündeme getirir; bu bağlamda Necati Mert'in yerel olanı evrensel bilgiyle ilişkilendirmekte ne kadar mahir olduğu görülmektedir”. (Dönmez, 2023:19)

Necati Mert'in sanat anlayışı sosyalist düşünce sistemi üzerine oluşturulmuştur. Yazar denemelerinde bu çizgiden uzaklaşmadan yazmıştır. İdeolojisini kendine has üslubuyla yeniden yorumlayarak sunan Mert, biçim ve içerikte önemli yere sahip üslupçu yazarlardandır. Ayrıca savunduğu düşüncesini açıkça dile getirmekten de çekinmeyen yazar, öykü dili ile deneme üslubunu birleştiren bir yazardır. Necati Mert'in öyküleri üzerine çalışması olan Dönmez'in belirttiği kent yaşamında bunalmış insanların değişime maruz kalmaları yazarın denemelerinde de sıkça görülmektedir. Öykülerinde olduğu gibi denemelerinde de Adapazarı ve insan odaklıdır. “Kasaba Edebiyatı Mümkün mü?” yazısıyla Dönmez, Necati Mert'in taşralı edebiyat anlayışı üzerine söz konusu teklifin Sezai Karakoç'un “Kasaba Edebiyatı'nda” karşılaştığımız düşünce ile benzerlik gösterdiğini her ikisinin de aynı yönde olduğunu belirtmiştir. Taşradan merkeze bakarak sanatını sürdüren Necati Mert, “Taşra Edebiyatı Mümkün mü?” sorusunun da cevabını vermiştir. Taşra ve Adapazarı onun yazılarında insan odaklıdır. Dolayısıyla denemelerinde özelde Adapazarı genelde Türkiye gündemini okumak mümkündür. (Dönmez, 2014)

Necati Mert, merkezin dışında bir edebiyat üretimi gerçekleştirerek edebiyatı merkezin tahakkümünden kurtarmıştır. Necati Mert, Adapazarı hikayecisi olarak yereli ulusalla birleştirmeyi başarmıştır. Fakat bu başarısı ona bedeller ödetmiştir. Necati Mert, yaşadığı şehre yabancı kalmayarak sosyal, siyasal, ideolojik ekonomik içeriklerini taşra bağlamında üretmiştir. Dolayısıyla ön plana çıkan taşra edebiyatıdır. Sakarya, şehrin ulusal anlamda bilinen adıdır; merkezi ve diğer ilçeleri kapsamı bakımından bu adı alır. Adapazarı ise yereli temsil

eder. Necati Mert de Adapazarı-Sakarya ikileminden yararlanarak “Adapazarı’nın Sakarya halini yaşıyorum” (Mert, 2019) der. Yerelden ulusala sesleniş söz konusudur.

Taşra kökenli bir yazar olan Necati Mert, taşradan hiç kopmamış, hatta diğer edebiyat çevrelerine karşı taşranın savunuculuğunu üstlenmiştir. Taşrayı, merkeze karşı savunmayı kendisine bir görev bilen yazar, özellikle *Payton’un F’si* adlı kitabında topladığı denemelerinde bunu açıkça ifade etmektedir. Ekonomide, siyasette, edebiyatta merkez karşıtlığını dile getirmiştir. Çalışmanın konusu olan Necati Mert denemeleri incelendiğinde kitaplarının çeşitli temalar üzerinden ilerlediği görülmüştür. Bu nedenle çalışmada yazarın denemeleri tematik olarak incelenmiştir. Necati Mert’in denemelerine taşrada kalıp oranın sıkıntısını bunalım olarak değil de geçim sıkıntısı çekenler olarak bakmak gerekmektedir. Çünkü Necati Mert için taşra kaçıp kurtulması gereken bir yer olmaktan ziyade yaşanan, insanın kendisini bulabildiği yerdir. Birçok isim için taşra varoluşsal problemlerden, bunalımdan sıyrılıp kaçınılması gereken entelektüel mekân olarak tanımlanırken yazar için bu durum farklıdır. Necati Mert Adapazarı’ndan hiç ayrılmamış bulunduğu yerle özdeşmiş bir isimdir.

Taşra-merkez ilişkisi üzerine düşüncelerinin yer aldığı en önemli kitabı *Payton’un F’sidir*. *Payton’un F’si* Necati Mert’in kendi kurduğu Çarksuyu yayınevinden basılan ilk kitabıdır. 1995 tarihli olan bu kitapta 19 deneme, Adapazarı İl Halk Kütüphanesi’nde yapılan konuşma ve Adapazarı Ticaret ve Sanayi Odası’nda yaptığı konuşmadan oluşmaktadır. Ayrıca kitabın sonunda “Hatırlattıkları” bölümü yer almaktadır. Bu bölüm yazılara yapılan eleştirilerden oluşmaktadır. Yazar bu bölümde hiçbir değişiklik yapmadan yayımlamıştır. *Payton’un F’si* yazarın merkez-taşra karşıtlığına dair görüşlerini yansıtmaktadır. Necati Mert, taşranın küçümsenmesine, ödüllerin kifayetsizliğine, ödüllerin dahi merkezin belirlediği kişilere verilmesine karşı tavır alır. Necati Mert’in taşraya dair görüşlerini ele aldığı denemeleri İstanbul’un merkez olarak ekonomiye, siyasete, topluma hatta edebiyata yön vermesine yöneliktir. Necati Mert, “İstanbul-Taşra” yazısında Adapazarı’nda düzenlenen Sait Faik anma gününe Adapazarlı yazarlar Faik Baysal ve Kerim Korcan’ın çağırılmayışını dile getirir. Merkeze karşı bir tutum sergileyen yazarın amacı, taşra bağlamında yazarı, okuru, dili, edebiyatı, öyküyü, verilen ürünleri, ödülleri, metropolü sorgulamaktır. “İstanbul Taşra” yazısında kültürün ağırlık merkezi olan İstanbul’un taşraya sürekli egemen olmasını, taşralı sözcüğünün bir gerçeği dile getirmekten ziyade taşranın kültürünü hafifseme aracı olarak kullanmasını eleştirir. (Mert,1995:9). Taşralı yazarların Türkiye kültüründe kendilerini gösterebilmeleri için çalmadık kapı bırakmamalarını, insan onuruna dokunan bir durum olarak algılar. Sait Faik anma gününe Adapazarlı yazarların çağırılmayışından yola çıkarak yazı kaleme

alan Necati Mert için bu kitap, merkeze karşı “taşra”nın savunulmasıdır. “Diyelimki Ayten’den Döküliveren Doğrular” bölümünde bize ait olanın dışında yaşamının albenisine kapılanlar kendisine ait olanın ne kadar rahatlatıcı, ferahlatıcı ve içten olduğunun farkına varmadıklarını ifade etmektedir. Yazarın buna dair düşünceleri kitabın “Hatırlattıkları” bölümünde şu şekilde dile getirilir:

“Amacım ‘taşra’ bağlamında yazarı, okuru, dili, edebiyatı, özellikle öyküyü, verilen ürünleri, ödülleri... ve ‘metropol’ü sorgulamak. ‘Taşra’nın çok nankör bir bağlam olduğunu biliyorum. Yanlış anlaşılma, anlaşılmama, anlaşılmazlıktan gelinme... Hepsi başıma gelebilir. Olsun. Düşündüklerimin, dediklerimin ve diyeceklerimin edebiyatımıza ve dilimize ait olduklarını biliyorum ya, ona sığınıyorum. İşte ‘metropol’ün bilmediği, bu: Geleneğimizden kopmuşluğu. Görünür bütün gücü de suyun başını tutmasından geliyor. Oysa öyle bir dünyada yaşıyoruz ki güçlerin kimlerden kimlere geçeceği pek belli değil. En doğru yaşamak, galiba, insanın, mevcut günlerce ‘gerici’ sayılmak pahasına bile olsa ‘kendine ait’ bir tarzda, kimseye öykünmeden yaşaması. Sanırım öyle yaşıyorum. Şimdiden sonra ise tarzımın benimsenmesine de çalışacağım” (Mert, 1995: 130).

“On Binde Bir” yazısında ‘taşranın’ okumadığına dair eleştirilere karşılık veren yazar, İstanbul ve taşra arasındaki farkın ne düzeyde olduğunu açıklar. Merkezin önemseyişinin taşrada hiçbir değerinin olmadığını şu sözlerle dile getirir.

“...bunların taşrada hiçbir gündem değeri yok. Eğer bunu bile bile kitap, gazete ve dergilerinizin taşrada kabul görmediğini göre göre dayatıyorsanız bu bir görgüsüzlüktür; yok eğer, öğrendiklerinizi sizinle var olmuş şeyler sanıp taşrayı da bunlardan alelacele nasiplendirmek heyecanıyla böyle orta yerdeyseniz, bu da kültürsüzlüktür.” (Mert, 1995:20)

Taşralı bilinci merkezden farklıdır. Onun dünyayı algılayışı, kendini ifade biçimi, dili kullanışı, eviyle, memleketiyle, komşularıyla ilişkisi belli ölçüdedir. Dolayısıyla metropoldeki hızlı yaşam taşrada barınmaz. Taşranın istekleri hesapsızdır. Hayatın devamlılığı içinde gerçekleşmesini bekler. Öte yandan taşranın da kendisini “bağnaz, şarklı” olarak suçlanmaktansa İstanbullu gibi yaşamaya adapte etmesini görmektedir. “On Binde Bir” yazısında buna dair eleştiriler yer almaktadır. Dışarıdan müdahale olmasa dahi ‘taşra’da kendi içinde yeniliğe, değişime uyum sağlayacaktır. Ancak merkezin taşraya bazı dayatmalarının bunun alelacele olmasına sebebiyet verdiğini dile getiriyor. Bu durum bir takım medeniyet problemlerini yaratıyor. Necati Mert’in değişimin sınırlı ölçüde kalmasını savunması bu açıdan önemlidir.

Necati Mert, Şerif Mardin’in adlandırması olan “üçüncü kültür” ifadesiyle kaleme aldığı bu bölümde; bu kültüre mensup insanlar Türkiye ekonomisinde güçlü bir paydaşı oluşturmakta. Bu insanlar, Anadolu kültürünü benimseyip barındıran eskilerin de halefleridir. (Mert, 1995:24). Merkezin Batı’dan aldığı birtakım akımları; söz gelimi feminizm, yapısalcılık vs. bunların evrenselliğini ön plana çıkarmak kültürümüzün bütünlüğünü bozmaya yöneliktir. Emperyalist hesaplarla önümüze sunulan bu akımlar kültürümüzün geçmişle bağını koparmaya çalışmaktadır. Yeni gelenekle kesişebiliyorsa kültür yükselir. Aksi halde Necati Mert’in

ifadesiyle bu ‘kültürümüzü boğdurmaktadır’. Taşra düşmanlığı yapanlara karşı eleştiri oklarını yönelten Necati Mert, şu sözlerle açıklıyor: “Taşra düşmanlığı öyle akut bir safhada ki İstanbulun artık iflahı mümkün değil. Ruhuna sinmiş bir kere!” (Mert, 1995:27). “Orta Asya bozkırlarından getirilen barbarlık ve vandallık eğiliminin bir kalıtım göstergesi sayılır” ifadesiyle taşra düşmanlığını belediyenin üzerinden bir vilayete fatura edilmesini eleştiren Necati Mert, taşranın ötekileştirilmesine, öteki insanlarına karşı devam eden bu yüklenişin yanlış olduğunu belirterek “bu insanlar Osmanlı dirlik düzeninin son unsurları, Cumhuriyet’in mirasçılarıdır. Kasaba eşrafına geleneklerine sınımsız bağlı oldukları ve modernizme ayak uydurdukları için ancak ve ancak övgü dolu sözler sarf edilmelidir” diyerek eleştirisini yöneltmiştir. (Mert, 1995:29). Necati Mert’in vurguladığı nokta değişim ve dönüşümün ölçülü olması gerekliliği, yeninin gelenekle birlikte uyum içinde olması gerekliliğidir. Kasaba kavramıyla taşra kavramının ortak manada kullanıldığı varsayılırsa Necati Mert için kasaba hem modernist hem de gelenekçidir. Onlara ancak övgüyle hitap edilmelidir.

Necati Mert, İstanbullu, hatta kendi ifadesiyle “Nişantaşılı” yazarların ödül almalarına rağmen özden kopuşunu eleştirir; aslen taşra kökenli olanların merkez hâkimiyetine girmesine ve bunu yazılarına yansıtılmalarına karşı çıkar. Zira söz konusu ödüllü yazarlar merkezin yönlendirmesiyle ödül almışlardır. Ayfer Tunç’un “Saklı” öyküsündeki kahramanı eleştiren yazar, oysaki “Süslü “Yenge’nin” rüküşlüğüne rağmen sevilen, sayılan bir öykü kahramanı olacağını belirtiyor. (Mert, 1995:33). Necati Mert, kitabın da ismi olan *Payton’un F’si* bölümünde ele aldığı bu durumu, payton kelimesinin orijinalinde f ile başlamasına rağmen halk dilinde payton şeklinde kullanımını örnek verir. Yazarın bu şekilde kullanımı taşraya ait geleneksel değerlerin sürdürülmesini amaçladığı içindir.

“...yaylı, körüklü, zamanına göre oldukça hızlı o çift atlı İtalyan arabalarını kitaplar nasıl yazarlarsa yazsınlar, onlar taşrada ve dilimizde hâlâ ‘payton’durlar. İnsanımız bu yabancıyı, hayatına kabul ettiği için olmalı, yabancı yabancı tutmayıp dilimizin tabiatına bir güzel uydurmuşlardır.” (Mert,1995:36).

Dolayısıyla taşraya ait olmayan ama taşrada kendi şartlarına dönüştürülerek kullanılmış oluyor. Çünkü, dilimizde ‘f’ ile başlayan sözcük yoktur.

“Uçun Bakalım” yazısında yine popülarite düşkünü Nişantaşılı yazarlara yönelik eleştiriler yer alıyor. Taşrayı küçümsemek, feminizmle güçlü kadın portresi çıkarmak, yazılarına sosyal içerik katmak biraz da postmodernizm eklemek yazarlığın en mühim şartı olarak görmekteler. Necati Mert, Batılı edebiyat alışkanlıklarının bize uygulanışının protez gibi durduğundan bahis açmakta ve öze uydurma teklifi sunmaktadır. “Türkçenin köklü bir tarihi var. Keza diğer kurumların da. Evlilik ve aile anlayışımız kendine has bir ahlak geliştirmiş, bir

günlük hayat modeli hazırlamış. Geleneklerimiz, davranışlarımızı belirlemiş. Biz de bunları toplumsal değer bilmiş, bunlara göre hareket ediyor, düşünüyor, anlatıyoruz. İsteniyor ki bunlar rafa kaldırılınsın!” (Mert, 1995:39). Özümüzden vazgeçmek, bin yıllık tarihimize yüz çevirmek bizi tarihi olmayan batının dilinde gülünç duruma düşürmekten başka bir şey değildir. Bize düşen görev; edebiyat budur deyip moda edenlere karşı tavrımızı açıkça ortaya koymaktır.

“Ödüller Neyi Ödüllendiriyor” yazısında Necati Mert, bu kez 1989-90 Yunus Nadi Ödülleri’ni Öykü Kitabı dalında paylaşılan dört ismin düzenlenen öykü panelindeki görüşlerine dair eleştiriler yapmaktadır. Aynı şekilde “Kifayetsiz” Ama Ödüllü’de bu kez Mario Levi’ye yönelik eleştiriler yapıyor. Mario Levi adını kendisine verilen 1990 Haldun Taner Öykü Ödülü’ne borçlu birisi; henüz öykülerine değil (Mert, 1995:47). Mario Levi’nin bizim gelenek ve edebi anlayışımızdan uzak anlatım tarzı ve Türkçenin cümle yapısına uymayan yazılarına rağmen neden ödüllendirildiğini sorgulayan Necati Mert, bunu merkezin tahakkümüne bağlar. Levi’nin uzun cümleye olan merakını Marcel Proust yerine bizdeki ustalarını: Ahmet Haşim’i, Yahya Kemal’i, Abdülhâk Şinasi Hisar’ı tercih ederek gidermesini bekleyen Mert, aldığı yanıtın Selim İleri olduğunu belirtir. “Kifayetsiz” ödülün hem de Haldun Taner adıyla verilmesini kabullenemez. Dilimize saygı duyulmalı edebiyatımıza sahip çıkılmalıdır. “İstanbul’a Taşınmak”ta İstanbul’un neden yazarlık için şart olmadığı düşüncesi anlatılır:

“Gerçekten, henüz İstanbul’a taşınmamış taşra doğumlu yazar topu topu kaç kişidir? Yazarlığını taşrada sürdürenlerden de hangimiz, hiç değilse bir dönem, İstanbul’a taşınmayı hayal etmemişizdir ki! Peki, taşra duygusuz, düşüncesiz, dilsiz, insansız, aksiyon’suz mudur, yani edebiyat için pek “nâmüsâid” bir yer midir ki “İstanbul’a taşınmak”, yazarlık için şart oluyor? Canım, öyle olsaydı, taşını toprağını altın sanırcasına İstanbul’a taşınanlar, edebiyatımızın o “gurbet kuşları”, gittikleri İstanbul’da dönüp dönüp kendi taşralarını mı anlatırlardı? Öyleyse taşradaki hangi eksiklikler, İstanbul’a taşınmakla kapatılmak istenen?” (Mert, 1995:54).

Bu eksiklik taşrada olmayan metropoldeki ticari değeri oldurma umududur. Necati Mert, İstanbul’a giden yazarların merkez içerisinde özyetkinliğini anlatmaktan ziyade metropolün reklam gücünü arkalarına aldıkları eleştirisini yapar. Taşradan İstanbul’a gidenlerin taşrayı değil de merkezin gücünü anlatmaya başladıklarının eleştirisidir. İstanbul bu reklam unsurlarıyla olan cömertliğini yalnız “İstanbul’a taşınmak” şartına uyanlara göstermektedir. Taşradaki yazarlardan ilgisini çeken İstanbul, memleketini cezalandırmış olacaktır. Öte yandan Necati Mert, İstanbullu olup da taşrayı anlatan üç isme değinmektedir. Öyle ki bu isimler anlattıkları şehirlerin insanlarından daha fazla o şehirlili sayılmalıydılar. Bu bölüm sanatını taşradan merkeze bakarak sürdüren Necati Mert’in edebi anlayışını açıkça ortaya koymaktadır.

“Edebiyatımızda Kent” (1995:63) yazısında kent denilince akla İstanbul’un geliyor olmasını merkez karşısında taşra edebiyatının nasıl olması gerektiği hakkında bilgi

verilmektedir. Adı okumayan taşra konulan taşra insanının seveceği bir edebiyat olmalıdır. Taşra insanının duyarlılıklarının özlerinden beslenerek biçimlenmelidir. Dillerinden, kültürlerinden, inanışlarından, geleneklerinden, değerlerinden ayrılmayan yani kendiliğini anlatması gerekliliği bildirilmelidir. “Edebiyatımızda kent başlığı edebi eserlerimizdeki kentleri akla getiriyor önce.” Sadece kentleri değil edebi eserin yazarını da akıllara getirmesi gerekir. Kentler sosyolojisinde sorulması gereken en önemli sorulardan biri de yazarlardır. Ancak kent deyince İstanbul’u hatırlayanlar için bu durum çok gereksizdir. Çünkü İstanbul dışındaki kentler zaten taşradırlar. Yani taşra makbul yer olsaydı taşra doğumlu yazarlar bin zahmetle İstanbul’a gitmeyip memleketlerinde yazar olarak hayatlarını devam ettirirlerdi. (1995:64).

“Aksi Halde Beyhudedir”de (1995:66) taşra edebiyatının nasıl olması gerektiği net bir şekilde bildirilir:

“Ancak, bu, biz taşralıların, kendisinde hayatımızın muhtevasını bulacağımız, buna bağlı olarak kendisini varlığımıza hüviyet bilip hep rehber edineceğimiz bir taşralılık olmalıdır. Yani, yerleşik bir hissi bilinç gücüne dönüştürmüş, aklın egemenliğini geleneklerden kopmadan benimsemiş bir taşralılık.” (1995:66).

İstanbul-taşra meselesini edebiyata ait olmaktan çıkarıp taşra insanının meselesi haline getiren Necati Mert, “Demokratikleşme Bilinci” yazısıyla meseleyi sosyal açıdan ele alıyor. Demokratikleşme bilinci, yazara göre; taşra insanının kafasında Yahya Kemal’de gördüğümüz zihin halinin uyanışı ile başlar. (1995:76). Ardından Şinasi’den örnekler veren yazar, Şinasi’nin “söz ve yazı” düşünme ve kendini ifade etmesini demokratikleşme bilinci olarak tanımlar. Ayrıca ekonomik ve siyasal açıdan da değerlendirmeye çalışan yazar, öte yandan liselerde seçmeli ders olarak konulan edebiyatın okutulmamasının büyük sakıncalar getireceğinden bahseder. “Edebiyat; dilimizin, dinimizin, milletimizin ve kültürümüzün devamlılık içinde geldiğini his ve şuur perspektifi veren derstir. Dünya, memleketimiz, şehrimiz, ailemiz, kendimiz arasında nispetler kuramayız! O aile sofrasında toplanamayız, o eski kudretli fazileti duyamayız!” (1995:78).

Kitabın devamında yazar, şiir üzerine söylemlerde bulunuyor. Özellikle şiir, şairlik, şiir kültürünün yozlaşmışlığına değiniyor. Şairlik, şairin şiirindedir. Dilinin ustalarından neler aldığına, şiiri dilinin alt yapısını nasıl oluşturduğuna bağlıdır. Geleneksel çizgiyi kıranlarla geliştirenler olduğunu söyler. Necati Mert, şiir kültürünün şiir modasına yozlaşma sebeplerini açıklamaya çalışmıştır. Geleneksel çizgiyi kıranların şiirleri sözcüklere dayanırken; geliştirenlerin şiirleri cümleye dayanır. Çünkü anlam sözcükle değil cümleyle tamamlanır. Ayrıca yozlaşmışlığın bir diğerini “temelden kopukluk” olarak tanımlar. Nitekim “şiir” kültür olmaktan çıkıp gelip geçici moda halini almıştır. Halbuki şiirin fitratında milletinin ve dilinin

fitratı vardır. Çünkü milletler şiirleri güçlüyse güçlüler, şiirleri kadar varlar. Geleneğin çizgisini kıranların şiirlerinde içi boşaltılmış anlamsızlık hakimken; geliştirenlerde ise Divan'dan, Yunus'tan, Tanzimat'tan, Hececilerden ve birçok günümüz şairlerin şiirleri cümle yapısının anlamlı ifadesiyle gerçekleşmektedir.

Necati Mert, "Kültürler Karşısında Taşra" yazısında kültürü şu şekilde tanımlamaktadır.

"Kültür; bir milletin dilde, yazıda, edebiyatta ve güzel sanatların öteki dallarında ve bilimde nesilden nesile geçerek gelmiş beceri, başarı ve etkinlikleri, yine öyle bir devamlılık zinciri halinde süregelen giyim kuşam alışkanlıkları, günlük hayat kuralları, sosyal kurumları, bir de inançlarıdır; yani o milletin hayat tarzıdır, tabiatıdır. (Mert,1995:91).

Kültürün değişmek ve etkilenmek olmak üzere önemli unsurlarının olduğunu ileri sürerek Türk kültürünün günümüze kadar geçirdiği kültür değişimlerinden bahseder. Yazar, Mümtaz Turhan'ın "kültür değişmelerinin" zorunlu ya da serbest olduğu tespitini yerinde bulur. Necati Mert, kültürün serbest değişimine örnek olarak Müslüman Türklerin Anadolu'ya geldiklerinde var olan kültürle kaynaşıp kültürlerini gönül rızasıyla değişime açmalarını gösterir. (1995:92). Birbirlerine üstünlük sağlamadan, birbirlerini hor görmeden değişimle beraber yeni kültür sentezi ortaya çıkarmışlardır. Dolayısıyla camileri, şehirleri, kıyafeti ile insanları farklı, edebiyatta Yunus farklı, Karacaoğlan farklı, Nasrettin Hoca farklı, Nedim farklı, Şeyh Galip farklı...ancak bunlar Türklük, Müslümanlık ve Anadolu'lukla birleşip kimliğimizi oluşturmuştur. Kültür kimliğimiz bu unsurların sentezidir. Bunun içindir ki "Türk olmak, Müslüman olmak, Anadolu'lu olmak övülesi bir haldir. Bir taşralı için bu böyledir." (1995:96).

Necati Mert için taşra kültürüne sırt çevirmek, onu hakir görmek yozlaşmaktır. Diğer bir ifadeyle "Kültürsüzleşmektir". Necati Mert için kültürsüzleşme diğer anlamda yozlaşma olarak tanımlanmaktadır. Batı kültürünün dayatmaları İstanbul'da ve diğer şehirlerde kabul görürken taşrada 'sert' kayaya çarptığını belirten yazar, çağdaştır, moderndir, Batılıdır diye adlandırılan her şeyin maalesef taklit olduğu iddiasındadır. Bütün sanat ürünleri, giyim kuşam, günlük hayat, özgür hayat gibi her şey taklittir. Taşra bu yozlaşmayı büyük sabır ve tahammülle izlemiştir. Necati Mert taşralının bu halini şu sözlerle tanımlar: "Bu da geçer, ortalık bir gün durulur ya hu!" (1995:95).

Merkez taşrayı kendine benzetmek için elinden ne geliyorsa yapmaktadır. Özellikle dile dokunarak; söz gelimi eşraf, kasaba, taşra sözcüklerinin kendine has anlamlarının içini boşaltıp yerine küçümseme, hakaret sıfatı yerleştirerek taşraya olan öfkesini duyurmaya çalışmaktadır. Necati Mert bu eleştirileri yönlendirirken aynı zamanda taşranın kendi gücünü bulacağından da şüphe etmemektedir. Nitekim yapılan onca hizmet taşra lehine sonuçlanıyor. Kitabın son

yazıları; taşranın yabancılaşmış insanlarına, taşralı ama kendisine yabancı, merkezin yazarı olanlara bir eleştiri söz konusudur. Yazar bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Hangi edebiyatçılar sözlüğünü açsan, hangi iller ansiklopedisini karıştırırsan bana rastlarsın; ama ben bu şehirde yokum!” Edebiyatçısın, dergi çıkarıyorsun fakat hizmetin memleketinde benimsenmiyor. Şehir sizi komşu, arkadaş, müşteri, öğretmen olarak bağrına basıyor ancak iş yazarlığına geldi mi herkes yaban kesiliyor. Bu vurdumduymazlık, Türkiye’nin taşra-merkez diye ikiye bölünmüşlüğü’nün sonucudur. (Mert, 1995:109). “...ama ben bu şehirde yokum”. Oysa önce orada olmak zorundayız. O şehirle hemşeri olduğumuzu, o şehirle aynı tarihten ve aynı kültürden geldiğimizi bilmek zorundayız.” (Mert, 1995:111).

Bunu bilmek kimseyi gerici ya da tutucu yapmaz diyen yazarın neden Adapazarı’ndan vazgeçmeyişi açıklar niteliktedir. Necati Mert, halen taşradan merkeze bakmayı edebiyatını oradan sürdürmeye devam ediyor otoriteye-merkezin her türlüüne karşıdır. Necati Mert’in deyimiyle taşralılık mevcut güçlerce ‘gerici’ sayılmak pahasına bile olsa kimseye öykünmeden yaşamaktır.

“İçeriden Bir Edebiyat” başlıklı yazısında Necati Mert, merkezin taşrayı nasıl gördüğü üzerine ifadelere yer vermiştir. Türkiye’nin taşra Türkiye’si ve merkez Türkiye’si olarak ikiye bölünmüşlüğü’nün sonucu olarak yazarlığının yabana atıldığını vurgulamıştır. “Bir şehir sizi, öğretmen olarak, komşu olarak, müşteri olarak, kader arkadaşı olarak bağrına basıyor, hemşeri biliyor da sıra yazarlığınıza geldi mi yaban kesiliyor.” (1995:109). Necati Mert yazarların çoğunun taşra doğumlu olduklarını ancak onların merkez tarafından görülmediklerini ifade etmektedir.

Necati Mert’in kendi kurduğu *Çarksuyu* yayınevinden çıkarılan 1997 tarihli diğer deneme kitabı *Kapıdan İçeri Girmek*’tir. On altı denemeden oluşan bu kitapta şehrin sorunları, değişimin getirdiği farklılıklar ve karşılaştırma söz konusudur. Adapazarı özelinde yazılarından oluşan *Kapıdan İçeri Girmek*’te Necati Mert, şehrin sorunlarını, cadde ve sokaklarını, tarihini, kültürünü, şehrin önde gelenlerini, şehrin maruz kaldığı değişimi anlatmaya çalışmaktadır. Adapazarı artık mega kent olma yolundadır. Büyük şehir olmaya aday olan Adapazarı’nda organize sanayi kurulacaktır. Yeni fabrikalar açılacak hatta İTÜ’ye bağlı fakültenin Sakarya Üniversitesi olması o yıllara denk düşmektedir. Değişim Necati Mert’in denemelerinde Adapazarı özelinde ele alınan yazılarda kasabadan şehre şehirden kente uzanan değişim sürecidir. Kasabadan şehre, şehirden mega kente dönüşümün anlatıldığı yazılarında Necati Mert, değişim ve büyümeye karşı değildir fakat büyümenin hangi ölçüde olması gerektiğini anlatır. Kasabanın mega kente dönüşümünde ne gibi farklılıklar yaşanmıştır bunları ele alarak karşılaştırma yapan yazar, “büyüme durdurmak diyeceğimi sanıyorsunuz, ama hayır! Hem Adapazarlı kalmak hem de büyümek diyorum” sözleriyle büyüme stratejisini belirtir. (1997:14).

Adapazarı kendi içinde değerleriyle var olan bir yerdir. Ancak değişimin yansımalarını da görmek mümkündür. Toprağa bağlı bir yerleşim olan Adapazarı'nda değişimle beraber bazı değerlerin yok olacağını ifade etmektedir.

“Adapazarı'nın bir yapısı vardır, kuruluşundan beri değişmemiştir. O toprağın aldığı ürünü pazarlayan bir merkezdir hep. Üstelik toprak küçük veya orta büyüklükte parçalar halinde olduğundan ticaret de dik değil, yaygındır; her aile, ticaretin içindedir. Bu yapı; aileleri birbirine servetçe aşağı yukarı eşitleyen bir yapıdır... Dayanışmayı, hemşerilik duygusunu pekiştiren bir yapıdır...Ortak değerler, ortak düşünceler oluşturan bir yapıdır...Velhasıl karakterimizi bağışlayan bir yapıdır.” (1997:11).

Değişimle beraber bu değerlerin yok olabileceğinden endişe duymaktadır. Bu endişeyi Hilmi Yavuz'un dizeleriyle aktarır. Hilmi Yavuz'un “erguvanlar geçip gittiler bahçelerden / geriye sadece erguvanlar kaldı” dizelerinin çağrıştırdığı boşluk, Necati Mert'in denemelerinde kendini hissettirir. (Dönmez, 2013:11)

Türkiye'nin değişimini Adapazarı üzerinden yansıtan Necati Mert, şehrin sokaklarında, çarşısında, dükkânlarında, mahallelerinde, doğasında, kısacası yaşayan tarafında gerçekleşen değişimi sorgulamaktadır. Yereldeki değişimi medeniyet problemi olarak tanımlar ve yazılarında bu değişimden bahseder. Necati Mert, *Kapıdan İçeri Girmek* kitabında Adapazarı'nın büyükşehir olma hikayesinin ardındaki siyasi oyunları dile getirir. Şehrin sanayileşmesine de büyümesine de karşı olmadığını ifade eden Mert, şehir büyüyecekse kendi iç dinamikleriyle yol haritasını bulmalıdır. Değişimin ancak belli bir ölçüyle sınırlandırıldığında kabullenilebileceğini savunan yazar, Adapazarı'nın büyükşehir olma meselesine tedbir şerhi düşerken Türk modernleşmesine muhafazakâr nazariyeden yaklaşan Yahya Kemal yahut Tanpınar'ın tezini fotoğraf örneğiyle yeniden yorumlar gibidir: (Dönmez, 2023:19)

“Büyüme... orantılar, ölçüler bozulmadan olmalıdır. Bir vesikalığın 18x24 olmasındaki gibi. Yoksa lunaparklarda, kahkaha pavyonlarındaki aynalarda gördüğümüz büyüme: birinde geniş geniş omuz, diğesinde balon bir kafa, bir diğesindeyse bir başka mübalağa... büyüme değil, çarpılmaktır. Büyüme, ama oynanılmadan, çarpılmadan büyüme!.. Bu mümkün. Yeter ki, şehir, ölçülerinin farkında olsun. Yeter ki, şehrin yetişmiş evlatları, şehirlerini, kaybına dayanamayacakları evlatları bilsinler.” (Mert,1997:44).

Necati Mert, Adapazarı üzerine denemelerini topladığı bu kitabında değişim temasını şehir özelinde yorumlamıştır. Adapazarı'nın eski ve yeni hallerini mitolojiden- efsanelerden yola çıkarak karşılaştırma yapmıştır. Alt metne indiğimizde bunu Doğu-Batı sorunsalı olduğunu fark etmek mümkündür. Özellikle “Kültürel Bağımsızlığın Kaleleri” yazısında mitolojiden yola çıkarak Sakarya ırmağını tanımlar. Ayrıca Evliya Çelebi'nin görüşlerine de yer veren Necati Mert, kültür emperyalizminin karşısında durmak gerektiğini vurguluyor. “Emperyalizmin fikri tabanında Hristiyanlık ve Avrupalılık vardır. Batı hiçbir zaman

Hristiyan'a karşı ırkçı ya da sömürgeci olmamıştır. Bu ona eski Yunan ve Roma'dan mirastır.” (Mert,1997:37). O halde bizler neden emperyalizme karşı kültürel bağımsızlık kalelerimizi korumuyoruz? Dervişlere, velilere, sahabeye dair hikayelerimiz, kıssalarımız, efsanelerimiz, kahramanlık menkıbelerimiz bizim silahlarımızdır diyen Necati Mert, kültürel yozlaşmaya karşı direnç göstermektedir.

Necati Mert'in denemelerinin odağında taşranın merkez karşında kültürel, sosyal ve ekonomik konumu yer almaktadır. 1950'li yıllarda İstanbul'a göçe teşvik edenin sanayileşme olduğu iddiası olsa dahi yazarın bu konudaki düşüncesi farklıdır. Asıl sebep şehir hayatının özendirilmesidir.

“Bu hayat, ekonomi açısından kapitalist, sosyal hayat bakımından cıvık fakat iddiaya göre özgür, kültür yönünden ise yabancıdır. İnsanlar taşralarından taşındılar fakat İstanbul'a katılamadılar. Kendilerine yabancılaştılar. Büyük şehre “seyirci” oldular. Merkezi İstanbul olan bir ideoloji var bu taşraya da dayatılıyor.” (Mert, 1997:70).

Bu durum Mert'e göre bir şuurun merkezce işgal edilmesidir. Merkezin taşraya, taşranın da merkeze bakışı farklıdır. Merkez taşrayı okumaz, cahil diye addeder. Taşranın merkeze bakışı ise coşkun sele bakıp “bu da geçer ya hu!” dervişliğidir. (Mert,1997). Son tahlilde meselenin özünün ne kültürel ne de sosyal olmadığını Mert şu sözlerle açıklıyor: Mesele her şeyden önce ekonomiktir. Ekonomiyi elinde tutanlar, kültürel hayatı da şekillendirmektedir.

Geçmişe özlem, bir döneme özlem; başka bir ifadeyle nostalji. Batı'nın diliyle romantizm. Necati Mert'in denemelerinde sıkça vurgulanan bir konudur değişimin getirdiği yenilik ve eskiye özlem. Yazarın değişime karşı olmadığı, belli ölçülerde sınırlı kalmak kaydıyla kabulleneceği yukarıda belirtilmiştir. Onun bu tavrı eşyanın, mekânın hatta bir meyvenin dahi özleneceği fikriyle şekillenir. Öyle ki çocukluğunda yediği “döngel”in yani diğer ifadeyle muşmulanın o zaman ki tadına varamayacaktır. Bu tat eşyanın kendisi mi yoksa ona anlam katan insanda mıdır sorusu medeniyetin dayandığı kültürde yanıt bulur. Yeni insan nostaljide kaybolmayı kabullenmiştir. Geçmişe, bir döneme özlem duymayı moda addetmiştir. Eski insanla yeni insanın eşyaya bakışını aralarındaki farkı şu sözlerle açıklar;

“...fark, Hisar nesli ile günümüz arasındadır. Bir kere evler ve odalar, artık eski evler ve odalar değildir. Onlar, içinde hatıra tazelenemeyen, içinde hafıza edinilemeyen, boyutlarını sadece metre cinsi ölçülerden alan yerler şimdi. İçlerinde, evet, yine eşya vardır. Fakat, “eşya” dememiz, galiba dil alışkanlığından. Çünkü onları, ne “narin yapılı ve uçuk renkli” bir kız kardeş ne de “gün görmüş, çile çekmiş, dul kalmış”, akrabadan bir hanım olarak görüyoruz biz. Zaten eşyamız da ne ayna ne lamba ne vazo ne saat ne de tespihtir bugün; gösterişi, lüksü, fonksiyonu ve yüksek yüksek fiyatı olan piyasa meta'ıdır hep.” (Mert,1997:101) “Eşyayı, bir terkibe ait biliş ve onu, bu şuurla algılayış ve hayatı eşya ile birlikte ve içeriden yaşayış, eski insanların en sağlam tarafı bence.” (Mert,1997:101).

Adapazarı üzerinden Türkiye değişiminin okunduğu Necati Mert denemelerinde bir camii ile Adapazarı'nın eş görölmesi yine aynı perspektiften bakılmayı önceler. Modernizmin kısılcacında her Şey hayattan koparılıp, tek tipleştirilir. Geleneğe ait ne varsa değiştirip dönüştören modern düşünüş, tarihi yapıyı, kültörel değerleri de değiştirmektedir. Adapazarı camisiyle, çarşısıyla, sokaklarıyla, dükkânlarıyla her Şeyiyle tarihtir. Mekânı değiştirmek oranın ruhuna zarar verecektir.

Necati Mert için Adapazarı, dokunulmazlığı olan merkeze karşı duruşun kalesidir. Haliyle caminin ortadan kaldırılması yazar için tarihi, doğayı, coğrafyayı kısacası kültöru yok etmek olacaktır.

“Orhan Camii, bizim ulu camiimizdir. Ulu ama kibirsiz. Bitişiğindeki çarşılara da sinmiştir bu ruh. Hele o dar sokaklar, hasır iskemleler, saçak altları, kahve ocakları, küçük küçük dükkânlar...insan bunların arasında dolaşırken, nereden gelip nereye gittiğini sorar kendine. Milletinin tarihine eğilir.” (Mert,1997:122).

Necati Mert'in yazarlığının kırkıncı yılında Sakarya Býyüķřehir Belediyesi tarafından yayımlanan *Baę Çorbası* Adapazarı'nı anlatan yazılardan oluşmaktadır. 1992-2012 yılları arasındaki Adapazarı üzerine yazılan denemelerin seçkisidir. *Baę Çorbası, Kapıdan İçeri Girmek*'in bir devamı niteliğindedir. Kitap, tarihteki, coğrafyadaki, tabiattaki, gündelik hayattaki, hafızalardaki, mekanlardaki, depremdeki Adapazarı'nı anlatan yazılardan oluşur. Otuz sekiz denemeden oluşan *Baę Çorbası*'nda, geçmiş-şimdi karşılaştırması söz konusudur. Necati Mert için *Baę Çorbası* Adapazarı denemelerinin arasında ilk göz ağrısıdır. Býyüķlerden öğrendikleriyle beraber şehrin son bir asırlık tarihine vakıf olan Necati Mert, çocukluğunun Adapazarı ile yetmişli yaşlarının Sakarya'sı arasındaki farkları, nostalji ve ideolojiyi yoğurarak gündeme taşır. (Dönmez, 2023:20).

Necati Mert'in *Bağ Çorbası* denemeler kitabıdır. İçerisinde Adapazarı'na dair yazılar mevcuttur. *Bağ Çorbası* Necati Mert'in ilk göz ağrısıdır. “şehrimi İstiyorum” ve “Karani Dayı'nın Evi” adlı denemeleri depremin hemen ardından yazılan iki denemedir. Hece dergisinin 1999 Eylül-Ekim sayısında yer verilmiştir. Adapazarı'na ait her yazıyı almayan Mert, burada tarihteki, coğrafyadaki, tabiattaki, günlük hayattaki, hafızalardaki, mekanlardaki, depremdeki Adapazarı'nı ele almıştır. Edebiyat, kültöru ve sanat geçmişiyle de Adapazarı'nı sunmaya çalışmıştır. *Bağ Çorbası* ile yazarlığının 40. yılının kutlandığını dile getirmektedir.

Üniversite yılları hariç Adapazarı'ndan hiç ayrılmayan yazar, Adapazarı'nı, taşrayı yazmayı kendine bir görev bilir. *Bağ Çorbası*'nda da Adapazarı'nın tarihini yazmasının gerekçesini şu sözlerle açıklıyor: “Bugün var, yarın yokuz. Bu yazılarla tarihe not düşölüyor bence. Edebi not. İnsani hayat.” (Mert, 2012:11). Necati Mert, “Adapazarı” ismiyle müsemma

olmuş bir yazardır. Necati Mert, Adapazarı'na Sakarya denilmesini doğru bulmadığını şu şekilde açıklar:

“...Adapazarı şehirdir. Sakarya ise şehir değil, il adı. Aralık 1954'ten beri vardır. Ondan öncesi yoktur...geçmiş vilayet salnamelerinde Adapazarı, Geyve, Taraklı, Hendek, Karasu...adları geçer de Sakarya geçmez.” (Mert, 2012:14,15).

Sakarya adını nehirden almıştır diyerek mitolojiyle, Halikarnas Balıkcısı'nın hikayesiyle örneklendirir.

Necati Mert, yazılarında insan ve tabiat ilişkisinden bahsederken ağaçlara özellikle “söğüt ve çınar” ağacına yer verir. Ağaçların şehrin tarihi kadar eski ve bir o kadar hatırası olduğunu yazan Mert, “Söğüdün Söylediği” bölümünde dedesini anımsar. Söğüt, yazar için ağaç resmi hükmündedir. Tıpkı, “Cenap Şahabettin, bir ağaç resmini ağacın kendisinden daha güzel ve görülmeye değer bulduğu gibi; benim için de bu söğüt, ağaç resmi hükmündedir. Hatırası vardır çünkü. (Mert, 2012:22).

“Adalı Ağaçlar” yazısında Necati Mert, ağaçların bir şehre ait olduğunu, şehrin tarihini yansıttığını dile getirir. Çınardan, kestaneden, duttan, ıhlamur ağacından bahis açarken şunları kaydeder:

“İbrahim Bey Parkı'ndan geçer, Kestanelik'e girerdik. Kestanelik dediğim yer, şimdiki Bulvar'ın güney parçası. Dağınık dallı, boylu boyunca birbiriyle kucaklaşmış sağlı sollu ağaçlar. ...parlak olan yapraklar başınızı kaldırdığınızda cennet yeşiliyle yarışır bir yeşille bakar size. Toprak dosttur, yumuşaktır. Yürürken sofileşirsiniz. Birkaç ıhlamur Yunusça kokmaya başlar zira.” (Mert, 2012:29).

İstasyon Caddesi'ne girince iki yanlı çınarlardan söz açan Necati Mert, savaş yıllarında Çerkez Ethem'in işgaline uğradığını, bu ağaçlarda çok insan asıldığını ifade etmektedir. Evliya Çelebi'nin “ağaç denizi” diye adlandırdığı bu yer yazarın “Adalı ağaçlarıdır”. Necati Mert'in Adapazarı'ndaki ısrarı, onun yazın hayatıyla şehrin kimliği özdeşleşmiştir. Yazarın bu tavrı, artık şehrin bir kimliğini belirleyen bir unsur haline gelmiştir.

Necati Mert, artık Adapazarı denilince ilk akla gelen isim haline gelmiştir. Zira yaşadığı yerle özdeşleşen, böylesine bağ kuran yazar çok azdır. Necati Mert, bu kitabıyla Adapazarı'nın geçmişle günümüz arasındaki görünmez bağını sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de diğer denemelerinde olduğu gibi, sağlam bir dil, sağlam içerik ve nitelikli bir üslupla gerçekleştirmiştir. *Bağ Çorbası*'nın insanı tabiata, tarihe, mitolojiye, kent bilgisine, geleneğe, modernlik algısına, çocukluğunuza hatta ağaç bilgisine dahi götüren tarafı söz konusudur. Yetmiş iki milletten oluşan Adapazarı Necati Mert'in ninesinden öğrendiği Bağ Çorbası gibi geniş yelpazeye sahiptir. Nuh'un Gemisi'ne benzetilir.

“Bağ çorbası, nostalji duyulan bir dönemin bir sepya fotoğrafı değildir. O, dedem için de, benim için de, sanırım her Adapazarlı için de hem muhayyileyi, hem de muhakemeyi tatmin etmiş ve edecek zengin bir imgedir. Adapazarı'nın ta kendisidir. Herkes bilir Adapazarı'nda yetmiş iki millet yaşar.” (Mert, 2012:42). “Şimdi bağlar yok. Bağ çorbası da hiç mübalağa etmiyorum, yalnız bizim evde pişiriliyordu. Ne çıkar? Çünkü biliyorum ki her Adapazarlı'nın bağ çorbası hükmünde bir istiaresi mutlaka vardır.” (Mert, 2012:43).

Bağ Çorbası, yazarın babaannesinin yaptığı bağ çorbasından bahseder. Adapazarı'nı “gel ne olursan yine gel” diyerek dergâh bilenlerin ümitsizlik ve korku ihtiraslarından sıyrıldığı yer olarak ifade eder. Adapazarı'nda yetmiş iki millet yaşar. Bunu şehre gelen Yugoslavyalı, Abhazalı, Kafkaslı, Boşnakların geldikleri yerin değeriyle şehre anlam kattıklarını; mutfak kültürüne örneklerle açıklar. Onca farklı millete rağmen kurulan dost ikliminden memnun olduğunu, onlar da artık Adapazarlılaşmış diyerek noktalar. “Velhasıl, Adapazarı, her milletin kendi nakşıyla katıldığı bir seccadedir ve o seccade, çok şükür, henüz çarşılardır.” (Mert, 2012:44).

Necati Mert, “Tabiatla Beraber Olmak” yazısında tabiat-din ilişkisini temellendirmeye çalışırken Adapazarı'nın yaylasına çıkar ve arzın merkezi olarak nitelendirdiği çamlık alana ulaşır. “Yerin ve göğün çok başka bir mistisizmi var yaylada. Şehirdekenden daha saf bir din ve Allah fikri uyandırıyor. Dahası ne kitap öneriyor ne peygamber. Yahut şöyle: Tabiatın kitabı açıktır önünüzde, onu okuyarak varıyorsunuz hakikate.” (Mert, 2012:53). Modernlik algısıyla tabiatın özünün bozulmasını eleştirmektedir. Tabiata dokunulmasın, hatta bir çivi bile çakılmasın ister. “Tek bir taş bile konulmasın. Bizler tabiatla beraber olmayı bilmiyoruz.” Necati Mert, tabiatla olan ilişkisinde son peygamberin ümmetiyiz diyerek O'nun “kıyamet koparken bile elindeki ağacı dikmelisin” sözünü hatırlatmaktadır. “Ülke nüfusundaki yüzde doksan dokuzluk oranımızla övünüyorsak bizim tabiatla ilişkimiz çok daha nitelikli olmalıdır.” (Mert, 2012:55).

Necati Mert'in bu kitabında “Adapazarı nerede başlar, nerede biter?” ve “Şu bizim Adapazarı'nın denemelerine baktığımızda şehrin cadde cadde değişmesini, genişlemesini anlatmaktadır. Geçmiş ile günümüz arasında Adapazarı'nın cadde cadde, sokak sokak değişimini karşılaştırma yaparak ele alır. Yaşanan büyük depremden sonraki değişimlerin uygun olacağına vurgu yaparak depremden önceki şehrin değişimine eleştiri yöneltir. Yazarın sitemi ise özellikle “Adapazarı” isminin yok edilmesine yöneliktir. “Şehrin girişlerinde “Sakarya” yazıyor.” (Mert, 2012:59). Necati Mert, depremle beraber gelen değişimi kaldırabildiğini fakat sonrasında yaşananların ağırimıza giden tarafı var diyerek bu sitemini dile

getirmektedir. “SAKARYA Nüfus: 391.000 yazıyor bugün. Nasıl ki hatıralarından edilen İstasyon Caddesi’nin başında da artık Milli Egemenlik Caddesi yazmakta.” (Mert, 2012:59).

İstasyon Caddesi’ndeki çınarların yok edişinden dem vurmakta olan yazar, edebiyatımızda daim bir metafor olan ağaç metaforuyla örneklendirir. Burada olan çınarların tarihi kıymetinin olduğunu ifade eder.

“...benim ağaç bilgim kıttır. Çınar, bildiklerimdendir, onu bile yapraksız görsem tanımam herhalde. Ama Osmanlı’nın ağacıdır. Bunu bilirim. Osman Bey, Edebalı’nın evinde, rüyasında, koynuna bir ayın girdiğini, yerinden bir çınar ağacının çıkıp dünyayı kapladığını görür...Yaprağı meşhurdur çınarın. El biçimindedir. Divan şairleri çınar metaforunu kullanarak oyunlar yapar”. (Mert, 2012:61).

Çadde boyundaki ağaçlarda Çerkez Ethem’in astığı adamlardan bahseden Mert, 150 yıllık çınarların nasıl yok oluşunu anlatıyor. “Depremde görmediği yıkımı sonrasında gördü Adapazarı”. (2012:63) diyen Necati Mert, böyleyken hâlâ ayakta olduğu vurgusunu yapıyor. Şehre estetik obje kazandırarak duysal, toplumsal, tarihsel anlamlar yükleyerek şehri ayakta tutmayı başaranlardır.

“Kampana” yazısında modernizm eleştirisi yapılır. Kara tren devrinin samimiyetinin, sıcaklığının yerini şimdilerde sayısal getirisi yüksek olan hızlı trenin aldığını anlatır. Modernleşmeyle birlikte hayatımıza giren makinelerin toplumsal ilişkileri nesneleştirdiğini, toplumdaki sıcaklığın ve samimiyetin iş bölümü ve uzmanlaşmanın artmasıyla parçalandığını dile getiriyor. “Ne zaman ki kepçe girdi hayatımıza insanı yitirdik. Bütünle bağımız koptu, bir makine parçası gibi görülür olduk. Kapitalist modelle birlikte özel mülkiyetçiliğin gelişi, ne kadar çok üretirse üretsün bir o kadar yoksullaşıp ve yabancılaşacaktır. Yazarın eleştiri getirdiği nokta, var olana sahip çıkılmazsa bütün bunlar elimizden kayıp gidecektir. Modernizmle beraber insanın da hissiyatının yok oluşuna şahit oluşumuz, değerlerimize sahip çıkamayışımızın göstergesidir. “Var olana sahip çıkmazsak eğer, üçüncü kampana çalacak ki, o zaman dünkü insandan bugüne taşınan da hasretle yâd edilecek”. (2012:67). “Yok edilenlerin telâfisi imkânsız boşluk bırakacaklarını bilemedik biz...çocuklar, izin vermeyin kaldırılmasına”. (2012:72).

Necati Mert’in bir diğer eleştiride bulunduğu husus Adapazarı’nın meşhur ıslama köftesine “Sakarya’nın tarihi, meşhur ıslama köftesi” denilmesinedir. Tıpkı Sakarya ilinin “Sakarya Meydan Muharebesi” ile ilgisi olduğunu düşünenler olduğu gibidir. “Islama köfte hemşerimdir. Kim yaparsa yapsın severim. Yeter ki aslına ihanet edilmesin bir, bir de yapanın hemşerime bir artısı olsun. Birkaç yıl oluyor, bizim turistik ilçelerimizden birindeyiz...birde köfteci. Önündeki yazıyla hayrete düştüm: “Sakarya’nın tarihi, meşhur ıslama köftesi”. O köfteden yiyen zehirlenir! Yahu Sakarya dünkü çocuk. Köfteye nasıl ad verecek! Sakarya ilin

adı. İlde de Sakarya adıyla bir yer yok. Köftecim Sakarya hamasetiyle gaza gelmiş, hazır tarihi de”. (2012:75).

Şehre sonradan gelenler, şehrin geçmişini merak etmeyenler buna belediyeciler de dahil, bilmezler. Kimdir Mehmet Cavit? Kimdir Dr. Kâmil Bey? (2012:81). Şehrin geçmişini bilmeyenler, tarihinden, sanatından uzak olanlar cadde ve sokak isimleri değiştirilirken hassasiyeti göz ardı edenlerdir. Mert, şehrin ilk kırtasiyecisi olan ve usta yazarımız Ahmet Mithat Efendi'nin oğlunun isminin bulunduğu sokakların değişiminde farkında olmadıklarını, bilseler üzüleceklerini dile getiriyor. Bulduğu şehrin tarihine yabancılaşanları eleştiren yazar, söz konusu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Belediyemiz coşmuş, adres yeniliyor. Kimi sokakların ismi değiştiriliyor. Dr. Kâmil Sokak'ın adını da değiştirecek, hele bir de Erenler sokaklarına özenip 1001, 1002, 1003 gibi nomera ile tesmiye edecek olurlarsa Kâmil Bey'den haberleri olduklarında vallahi üzüleceklerdir”. (2012:83).

Bağ Çorbası kitabında bulunan bir diğer yazı ise “Çark'a ve Suyuna Dair” yazılarıdır. Bu yazı 18 Ağustos 2010'da Çark'ın Kentpark içindeki açılışında yaptığı konuşmadır. Çarksuyu'nu kibirsiz; Sakari'yi ise kibirli, haşin ve hazin olarak tanımlayan Mert, kendi öykü anlayışına gönderme yaparak; Çarksuyu'nu tanımasaydım “hikâye benim için alçakgönüllülüktür” tarifini yapamazdım der. Nitekim Necati Mert, Çarksuyu adıyla yayınevi kurmuştur ve ilk kitaplarını burada basmıştır. Hatta eşi Necla Hanım'ın hazırladığı Türkçe ders kitabı da buradan çıkmıştır.

Yahya Kemal, bizde nesrin ve resmin olmadığından yakındır. Bizde olmayan iki şey var: Nesirsizlik ve Resimsizlik. Tıpkı Yahya Kemal gibi Necati Mert'te “Bir Fotoğrafları Olsaydı” adlı yazısında bu düşüncüyü hatırlatır niteliktedir. Adapazarı'nın üç çarşısı olan Kunduracılar, Tenekeçiler ve Sebzeçiler çarşısından bahseder. 1950'lerde her bir çarşının kendine has sosyolojisi olduğunu, sesleri, kokuları olduğunu, farklı olduğunu anlatan Mert, fotoğrafları olsaydı bakardık diyerek tıpkı Yahya Kemal gibi eleştirisini yöneltir. Ancak 1952'de Ara Güler'le birlikte bunun biraz daha değiştiğini, memnuniyetini vurgular. Özellikle Ara Güler fotoğraflarının edebiyatla buluşan tarafı olduğunu dile getiren Mert, bundandır ki her birinde “Sait Faik hikayesi bizi karşılamaktadır” diyor. Mert, bir de portre fotoğrafçılığı ile portre yazarlığı üzerinde durmak istediğini belirtir. Bu hususta dünyaca ünlü portre fotoğrafçısı Yusuf Karsh'tan bahis açan yazar, Ara Güler ile Yusuf Karsh'ı karşılaştırarak tanımlar. Ara Güler'in fotoğrafı yazarlıkla buluşturan isim olduğunu ve portrenin önemini Adapazarı'nın Nuh'un gemisi olduğu ifadesiyle tanımlar. “İçinde yetmiş iki milletin yaşadığını, on yedi dil konuşulduğunu söylüyor, bununla övünüyoruz. Etnik ve kültürel farklılığa çevrilmiş

objektifimiz olmalı ama maalesef yok. Adapazarı, günlük hayat fotoğrafçılığından ve portre fotoğrafçılığından mahrumdur.” (Mert, 2012:106). Fotoğrafçılık hafıza ve kimlik konusuna dikkat çeken en önemli unsurdur. Bir ağacın bile fotoğrafını çekmek şehrin hafıza ve kimlik hususunda önemini arz eder.

Yazar “Şehrimi İstiyorum” yazısında deprem değil de özellikle zelzele kelimesine vurgu yapmaktadır. Zelzele en şiddetlisidir, deprem eksik kalır hem zelzelenin sesini de duyarız diyerek kelimelerin ruhu olduğu düşüncesini dile getirmektedir. Tıpkı eşyaların ruhu olduğu gibi. Tıpkı şehirlerin ruhu olduğu gibi. İnsan ve şehir birbirini tamamlayan iki önemli noktadır.

“Said-i Nursi çay karıştırırken kaşığı ikiye ayırır. Tamir ettirilmesini ister yanındakinden. Adamcağız çarşıya çıkar, sorar, iki parçanın birleştirilmesi için 25 kuruş isterler, oysa kaşığın yenisi 15 kuruştur. Yeni bir tane alıp getirir. Said-i Nursi kızar, “Keşke 25 kuruş vereydin de ben kaşığım la olaydım. Kaşıkla aramızda dostluk vardı” der. Şehirlerle aramızdaki de budur. Şehirle sakinler birbirini tamamlar. Bundandır bir şehirden kopamayışımız”. Ayrılısak da şehrimizin arkamızdan gelmesi. (2012:141).

Necati Mert, “Nerede Sakarya” adlı yazısında edebiyatımızdan önemli isimlerin Adapazarı’na dair yazdıklarını dile getirerek Sakarya nerede? diye sorgulamaya yönelir. Sezai Karakoç, Kerim Korcan, Orhan Veli, Turgut Uyar, Sait Faik, Faik Baysal ve Cemal Süreya Adapazarı’nın önemli ilçelerinden örnekler verirler. “Adapazarı var yalnız nerede Sakarya?” (2012:159). Adapazarı’na Sakarya adının verilmesini tabiatçılar nehre, hamasetçiler nehrin kenarında yapılan büyük muharebeye bağlar. Necati Mert bu hususta eleştirisini “Al Sana Bir Sakarya Daha” adlı yazısında dile getirir. (2012:161-165)

Necati Mert’in Adapazarı merkezli *Şehir ve Ada* adlı denemesi Sakarya Büyükşehir Belediyesi aracılığıyla 2019’da yayımlanmıştır. Büyükşehir Belediyesi Akademi adlı sosyal, kültürel etkinlikleri başlığıyla yönettiği söyleşide sunulan yazıların bir araya getirilerek oluşturulduğu kitaptır. “Ada’nın Gizli Ad(a)ları” başlığıyla oluşturulan söyleşide yaklaşık sekiz ana başlık bulunmaktadır. Özellikle şehrin tarihi ile ilgili yazılar yoğunluktadır. Akademik üsluptan ziyade öykü gibidir. Bu kitabın Şehir ve Ada üzerine yapılacak çalışmalara yol açacağı kanaatinde olduğunu belirten Necati Mert, Adapazarı’nı yetmiş iki milleti ve on yedi dili ile adeta Nuh’un gemisine benzettir. Dolayısıyla Necati Mert, ansiklopedik bilgiler vermek yerine efsanelerden, mitolojiden, folklorik malzemelerden yararlanarak bu çok kültürlü yapının inşa ettiği tarihi gündeme taşımıştır. Ona göre önemli olan bu hikâyelerin gerçekten yaşanıp yaşanmadığı değil, neden uydurulduğu ve anlatıldığı önemlidir (Mert, 2019: 21).

Şehir ve Ada başlığıyla toplamda sekiz deneme yazısını barındıran bu kitap Adapazarı merkezli denemelerinden birisidir. “Adapazarı Nasıl Okunur?” adlı yazısında Nahit Sırrı

Örik'ten notlar paylaşarak Adapazarı'nda tarih olmadığı düşüncesine karşılık eleştirisini yöneltir.

“Tarih, kalıcı taş yapı demekse eğer, Adapazarı'nda öyle tarih yok. Antik çağların Kadıköy ve Karadeniz Ereğlisi gibi güçlü kolonileri çok yakınımızda yabancılar tarafından kurulmuş olmalarına rağmen bizde böyle koloniler de yok. Sonra da olmamış. Nasıl olsun ki! Toprağımız gevşektir, suyumuz yatağına sığmaz, taşar yahut yatak değiştirir...Deprem fikri hep zihnimizdedir, asla çıkmaz. Velhasıl mühendislik isteyen ağır, heybetli yapılar için elverişli değil. Ancak abide yapısı yok diye bu şehrimizin geçmişi olmadığını mı gösterir?” (Mert, 2019:16).

Adapazarı yetmiş iki milleti içinde barındıran, on yedi dili ile konuşan canlı tarihin mekânıdır. Böyle olmasına rağmen neden sosyolojinin, tarihin, antropolojinin dikkatini çekmez bir türlü anlam veremediğini ifade eden Mert'e göre, Adapazarı'nda çok kültürlülüğün kendine özgü günlük yaşamı vardır. Necati Mert, Adapazarı'nda abide yapı olamadığına karşılık olarak Justinianus Köprüsü -Beşiköprü'nün tarihinden bahseder. Hatta bu köprü üzerine akademik çalışmalar yapıldığını vurgular (2019:21).

Sular altında bir şehir, Adapazarı nasıl okunur bunu bilmek lazım. Adapazarı'nı temizliğiyle, gülleriyle anlatan gezginlere yazar, Adapazarı gülle anlatılmaz, olsa olsa aslanağzı, hanımeli, gelincik, horozibiği, begonya, kasımpatı, zambak, sardunya gibi çeşitli çiçeklerle anlatılır diyor. Necati Mert, kendisinin de Adapazarı'nı su ve çamurla anlattığını ifade etmektedir (2019:28).

Şehir ve Ada denemesinin ikinci yazısı “Bir Şehrin İnsanı Olmak” başlığını taşır. Necati Mert, Adapazarı tarihinden, şehirden bahsederken mitolojiye, efsanelere sıklıkla başvurmaktadır. Bir şehrin insanı olmak, ancak ve ancak olgunlukla mümkün. Olgunluk, ihtiraslardan arınmışlığın adıdır. Şehir, anlaşılmayı ister. Farklılığının görülmesini ister (2019:36,37). Şehrin tarihi Türkiye'nin siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimine örnek olarak sunulmuştur. Siyasette “liberal demokrasi”, ekonomide “piyasacılık”, kültür ve edebiyatta “postmodernizm” gibi değişimler yaşanmıştır. Postmodernizmin en önemli özelliği “çokkültürlülük” artık Adapazarı için bir sıfat olarak tanımlanır.

“1980 öncesi Adapazarı için ‘çok etniseli’ demezdik. Kullandığımız sıfat ‘kozmpolit’ idi. Bunu da şehrin bir ayıbı yahut devlet sırrı gibi saklı tutar, uluorta seslendirmezdik. Üniter devletin gözetilmez oluşu 1980 sonrası postmodernizmi iledir. ‘Kozmpolit’in yerini bu dönemde ‘çokkültürlülük’ alır ve yetmiş iki milletli karışık nüfus şehrin avantajı sayılır, bununla övünülür. Hatta farklılıklar arasında yaşama kültürünün, ders alır gibi Adapazarı'ndan alınabileceği yazılır, konuşulur” (Mert, 2019:37-38).

Bir yerin insanı olmak demek, o yerin bütün imkân ve nimetlerinden haberli olmak ve yararlanmak demenin eksik kalacağını Orhan Kemal örneğiyle sunan yazar, “Orhan Kemal, halkın yanında bir yazar değildir, Orhan Kemal halktır. Halkla arasında boşluk yoktur” (2019:40). Necati Mert'e göre bir şehrin insanı olmak o yerin derdiyle dertlenmek, sevinciyle

sevinmekle mümkündür. Şehrin ruhu, mekânın ruhu insana tesir etmelidir. “Doğduğumuz yeri biz seçmeyiz, kendimizi orada buluruz; ama doğduğumuz yerin insanı olmak ancak kişinin iradesiyle mümkündür. Bunun için de çaba gereklidir. Kendiliğinden olmaz” diyen Mert, bu konuda oğluna nasihatlerde bulunduğunu vurgular. (2019:40)

Bir şehrin insanı olmak, o şehirde nefes alıp vermek demek değildir. Hele yöneticisi olmak demek, hiç değildir. Bir şehrin insanı olmak, o şehri duymakla mümkün. Ama şehri duymakla. Yani hissetmekle. O şehrin tarihinden, coğrafyasından, kültüründen nasiplenmekle. Necati Mert, şehri hissetmekle o şehri duymakla, derdiyle dertlenmek, hemhal olmakla şehrin insanı olunacağını “Şehir Meclisiymiş” (2000:143-146) adlı yazısında da bu şekilde dile getirmiştir.

Necati Mert’in taşrayı, özellikle Adapazarı’nı yazmayı hedeflemesinde en önemli etken onun edebi anlayışına kaynaklık eden M. Kagan’dır. “İnsan bir dilin içine doğar ya işte ben de öyle doğdum Adapazarı’na diyerek şehir-mekân-taşra ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır” (2019:44). Neden hep Adapazarı? sorusunun cevabını Faik Baysal’la bulduğunu belirten Mert için taşrayı yazmak, bir nevi Türkiye gündemini yazmaktır. Nitekim bakıldığında tikelden tümele ulaşma düşüncesi denemelerinde oldukça yer edinmiştir. “Adapazarı’nı yazmak sadece Adapazarı için önemli, bunun Beşiköprü’den sonra önemi yok. Hem Adapazarı’nı yazmak hem de Adapazarı’nın ötesine geçmek istiyorsanız, Adapazarı’nı başka şehirler için okunur kılmanız gerekir. Yani tikelde tümeli, cüz’i’de küllî’yi, başka deyişle yerel’de evrensel’i işaret etmelisiniz. Bir başına yerelin ya da bir başına evrenselin edebiyatta yeri yoktur”. (Mert, 2019:48) Yazarın bu düşüncesiyle yazdığı birçok denemesinde Adapazarı özelinde Türkiye gündemine ışık tuttuğu görülmektedir. Necati Mert, Adapazarı tarihinden ve şehrin yaşanmışlıklarından bahsederken etimolojiden faydalanır, edebiyata, şiire, öyküye uğrar; medeniyet kavramını sorgularken sosyoloji ve kültür tarihi üzerine tartışmalar açar; mekân-yer karşıtlığını kelime köklerinden yola çıkarak tartışırken kentsel dönüşüm ve toplu konut mantığını eleştirir. Geniş bir emeğin, tecrübenin ve bilgi birikiminin mahsulü olan bu tür tartışmaların değişmez mekânı Adapazarı ve çevresidir ve yazarın ilk kalem tecrübelerinden itibaren hep yazının merkezindedir. (Dönmez, 2013:4)

Necati Mert, yazı hayatının da özel hayatının da merkezine taşrayı, yani Adapazarı’nı koymuştur. Yazar “Ada’nın Anlattığı” başlıklı yazısında şehri tanımlarken kaç “Sakarya var?” sorusunu yöneltir. Ona göre şehir, tarihiyle, coğrafyasıyla, günlük yaşamıyla, insanıyla ve ekonomisiyle hatta kuruluş öncesi zamanla dahi bir bütündür. Şehirler tarihten, geçmişten izler

taşır. Sakarya'nın etimolojisine yer veren yazar, mitolojiden örnekler sunmaktadır. Bir yerin köy mü kasaba mı şehir mi olacağına nasıl karar verildiğini açıklarken diğer taraftan köy, kasaba, kent, şehir bunların etimolojik kökenlerine dair çıkarımlarda bulunur.

Necati Mert, “Şehir ve Medeniyet” başlıklı yazısında şehir ve yazıyı birbirinden ayrı görmemektedir. Şehri bir bütün olarak ele alan yazar için yazı da bütünlük arz etmelidir. Tıpkı şehir gibi yazı da birlik, bütünlük içinde olmalıdır. Necati Mert'e göre şehirler birer yazıdır. Necati Mert, Ziya Paşa'nın ünlü makalesi “Şiir ve İnşa”yı hatırlatarak şehirleri yazıya benzetir. Ayrıca şehir ve insan değil sadece yazı da inşa edilir” diyor.

“Şehir de yazı da 'inşa' edilir. 'Bir doğa ve tarih kitabı gibi okunup yorumlanabilir' şehir. Bir cami, cami değildir sadece, bir paragraftır da. Çarşı öyledir. Park öyledir. İçindeki tarihi bina öyle. Okul keza. Ne mahalleleri, bahçeleri ayrı düşünebiliriz bunlardan ne de meydanları. Az öteden trenlerle birlikte sesler gelir gider, onları da. Tığcılar Döner Geçit Sokaktan Tabak İsmail'in kızı Köselecilere gelin gidecek bu pazar. Çalgı takımı tamam. Her dilimi ayrı renkte etekleriyle köçekler elbette” (Mert, 2019:77).

Buradan hareketle yazar için şehir ve yazı ayrı değil, aksine bütünlük için birbirini tamamlayan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Bir şehir camisiyle, mahallesiyle, kahvehanesiyle, park ve bahçesiyle kısacası tarihi ve geçmişiyile bir bütündür ve yazı gibi inşa edilir. İşte Adapazarı da Necati Mert için böyle bir ortamdan ibarettir. Onun için taşranın alçakgönüllü oluşu yazılarının temelini oluşturan en önemli etkidir. Nitekim yazar için hikâye alçakgönüllülüktür. Dolayısıyla denemelerinde ve öykülerinde Adapazarı mekân olarak karakter niteliği taşır. Bu husus Erdem Dönmez'e göre; Necati Mert için Adapazarı, ömrünü geçirdiği bir şehir olmanın ötesinde düşünce dünyasının temellerinin, politik görüşlerinin, estetik algısının, edebiyata, öyküye bakışının yanı sıra sevinçlerinin, kederlerinin, kaygılarının, mücadelelerinin, kazançlarının, kayıplarının, amaçlarının, sonuçlarının kaynağı konumundadır. Onun denemelerine de yansıyan ve yazar olarak varoluşunun en temel saiklerinden olan taşrayı merkezin tahakkümünden kurtarma arzusu uzun süre görmezden gelinmesine neden olsa da son tahlilde taşra kavramına bambaşka bir değer ve bakış açısı yüklemesi bakımından kabul gören bir tutum olarak karşılık bulmaktadır. (Dönmez, 2013:4)

Necati Mert, şehir ve medeniyet arasındaki ilişkiden söz ederken şehri medeniyetin beşiği görmektedir. Şehir yerleşik hayat demek. Tarımla yerleşik hayata geçildiğine göre şehrin kadın icadı olduğunu savunur. Ev, mekân, şehir bütün bunların yeniden inşası sanatın kendisidir. Medeniyet de kadının şehri yeniden dönüştürmesiyle gerçekleşmiştir (2019:70,71). Bundan sonrasında Necati Mert, Mehmet Ali Kılıçbay'ın yazısına yer vererek şehirle medeniyet ilişkisini şehirle kadın ilişkisine bağlayarak kendi düşüncesinin tespitinin doğruluğunu kanıtlar. “Mekânı süsleyen kadındır. Mekândaki toplum onu aile ile buluşturur. Doğayı kendi

politikasına göre şekillendirir. Yeniden inşa eylemini başlatır. Kadın şehrin de mimarı olarak bilinir. Şehir, doğanın el atılmış hâlidir. Medeniyettir”. (Mert, 2019:70,71)

İnsanoğlu doğayla iç içe yaşarken bile doğayı kontrol altında tutmanın hesaplarını yapar. Öyle ki doğaya hâkim olduğunda kendi kültürünü oluşturmaktadır. İşte medeniyet ile doğa birbiriyle bağ kuramaz, karşı karşıyadırlar. Mert’in söylemi de bu denklem üzerine kurulmuştur. İnsanoğlu hem doğadan hem de medeniyetten yana olamaz. Doğayı dönüştüren insan her dönüşümde biraz daha kopuş yaşamaktadır. Kültürünü, medeniyetini kurarken, şehrini inşa ederken tarihten, geçmişten kopmadan gerçekleştirmenin pek de mümkün olamayacağını ifade edebiliriz. Necati Mert, şehir-mekân-yer kavramlarına değinirken kelimelerin etimolojisini de verir. “Şehir doğa ve tarihin bilincidir. Onda tüm geçmişin, fiziksel çevrenin, psikolojik etkileşimlerin ve kaynaşmanın, farklı yaşam tarzlarının yansımaları buluruz. Adeta çok katmanlı bir roman gibidir şehir”. (2019:78)

Türkiye’de sanayileşmeyle modern tarımın artışı köylerde işsizliği arttırırken, kentlerde işçi ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu durum köyden kente göçü başlatmış olup, nüfus artışıyla birlikte kentleşme ivme kazanmıştır. Bu toplumsal değişim zamanla modern büyükşehirleri doğurmuş ancak geleneksel yapıya da oldukça zarar verip onu hızla değişime zorlamıştır. Necati Mert, Adapazarı üzerinden modern yaşamın bir getirisi olan kentleşmeyi eleştirmiştir. “Gül, Gül Değildir” başlığını taşıyan bu denemesinde Necati Mert, kentsel dönüşüm ve toplu konut düşüncesini eleştirmektedir. Özellikle 17 Ağustos depreminden sonra adı sıklıkla zikredilen TOKİ ve kentsel dönüşüm projeleri yazarın mantığına aykırı gelmektedir. Çünkü bu projelerle şehrin değişimi, kentlerin top yekûn değişimi söz konusu haliyle yaşanmışlığı olan yerler yıkılarak kolektif bellek yok edilmiş olacaktır. Söz konusu yerlerde var olan otantik mekân ve bütün yaşanmışlık kaybolacaktır (2019:83). Yazara göre şehirler iki oluşumlu mekânlardır. Biri şehrin nesnel varlığı yani yapıları, altyapıları, şehrin dokusu; diğeri ise komünite yani yaşayanların kurduğu ilişkiler ağıdır. Denilebilir ki şehrin yapısını değiştirmek, dönüştürmek, orada yaşayan kolektif bilinci yok etmek veyahut yok saymak demektir.

Edebiyat ve şehir ilişkisine değinen yazar, bir hikâyedeki, bir romandaki şehir kurgulanmış şehirdir. Çünkü edebiyat kurmaca dünyanın ürünüdür. Şehir için söylenecek ne varsa yazarın kurgulayarak anlattığıdır. Kendi içinde bir bütün olan şehir yazarın elinde parçalara ayrılır, bir nevi yapboz gibidir; artık şehir yeniden monte edilmiştir. “Şehir ilham verir yazara, yazar o ilhamla şehri yeniden yeniden adlandırır, okur da öyle görmeye başlar. Şehirler aldıkları adlarla bilinir, onlarla güzelleşir. Dünyanın en güzel şehirleri edebiyata en çok çıkmış

şehirlerdir” (Mert, 2019:132). Bu şehirler karşımıza çok katmanlı roman olarak çıkarlar. Söz gelimi Adapazarı böylesi katmanlı şehirdir. Hem Bizans hem Türkmen hem Osmanlı zamanını yansıtır.

“Göçler almış, göçler vermiş, Tehcir’i görmüş, isyanlar etmiş, Mübadele’yi yaşamış şehirdir Adapazarı.” Şehirler insanlar gibidir. “Paris dendiğinde “sıkıntı” gelir akla. Venedik dendiğinde “su” Bursa dendiğinde “zaman” Petersburg dendiğinde de “Beyaz Geceler”. “Şiraz” bahçedir, “İskenderiye” kütüphane” (2019:152,153).

Edebiyat kurguyla şehirleri yeniden adlandırır, yeniden tanımlar. Hatta bir hayal şehir bile kurgulayabilir. Bir şehir hikâyesi, efsanesi varsa daha çok bilinir. Hikâye edilmeyen şehirler bilinmez, eksiktir. Necati Mert, ilerleyen bölümde şehir anlatılarında karşılaşılan yanlışlardan bahsederek, her eski kıymetli değildir sözünü açmıştır. Şöyle ki, kıymeti veren tarih değildir. Söz konusu olan neyse onunla ilgili her şeydir. Günlük yaşamın rutininden kalanlar, yazışmalar, dilekçeler, fotoğraflardır. Edebi eserler, müzik, resim, heykel ve mimaride ise kıymeti belirleyen, eserin toplumsal psikolojisiyle uyumudur. Söz gelimi Taraklı evleri eski ve ahşap olduğu için değil, döneminin toplumsal psikolojisine açık ve ona tanıklık ettiği için kıymetlidir. Modern mimaride böylesi bir uyum söz konusu değildir artık. Toplum psikolojisiyle uyum yoktur.

“Taraklı evleri yamaçta olup görünüşte hem ya yana hem arka arkaya sıralıdır, komşular arasındaki yardım ve dayanışma düşünülmüş olmalı. Ama evler arasında mahremiyeti yok etmeyecek bir boşluk bırakılmıştır. Yan yanalar arasındaki boşluk, hemen arkasındaki ev tarafından kullanılır, bu da engellenmemiş güneş ve ufuk demektir. Odaların yerleri ve enleri, boyları hem aile içi mahremiyetin hem de bağ, bahçe tarımının gözetildiğini gösterir” (2019:139).

Necati Mert kentleşmeyi modern yaşamın getirdiği ahlaki yozlaşma ve insan üzerindeki olumsuz etkileri bakımından eleştirir. Tespitlerini Adapazarı üzerinden yapan yazar, modern büyükşehirlerin geleneksel olanı hızla değişime zorlaması, kentsel dönüşümle yaşadıkları yerlerden olan insanlar, kentsel dönüşümün taşrayı da dönüşüme zorlaması, birtakım çevre problemleri vb. konuları kaleme almıştır. Kentteki yaşamın insan psikolojisi üzerindeki ahlaki boyutuna da değinmiştir.

Necati Mert, *Şehir ve Ada* kitabının son bölümünde şehrin sıkıntılarından, şehri tehdit eden unsurlardan, güçlü ve zayıf yönlerinden ve şehrin geleceğine dair yapılması gerekenlerle ilgili birtakım çıkarımlarda bulunmuştur. Kentsel dönüşüm ve toplu konut mantığını da eleştiren Mert, özellikle şehrin kültür sanat şehri olmasını, çok renkli geçmişe sahip bu şehirde sanatın her dalının görülmesini hayal ettiğini ifade etmektedir. Ayrıca diğer denemelerinde olduğu gibi özellikle Bağ Çorbasında karşılaştığımız “Sakarya” isminin bu şehre neden verildiğini, büyükşehir statüsüne getirilen şehrin isminin artık sorun teşkil ettiğini vurgular. Çünkü adını merkez ilçesinden almayan yerdir Sakarya. Bu şehir Adapazarı’dır. Sakarya ilin ve

yerel yönetimin adıdır. Ve Necati Mert'in önerisi yine yasayla "Sakarya" adının "Adapazarı" olarak değiştirilmesidir. Çünkü şehrin adı değişirse var olan yanlışlardan da dönülecektir. Şöyle ki, Sakarya Meydan Muharebesinin bu ilin topraklarında geçtiği sanılıyor. Bu yanlış da böylelikle düzeltilmiş olacaktır.

2.2.Necati Mert'te Türk Dili Meselesi

2.2.1.Dil

Dil, insanların duygu ve düşüncelerini ortak bir paydada buluşturarak söz veya çeşitli hareketlerle ifade etme şeklidir. Sosyal bir araçtır ve o toplumdaki insanların sosyalleşmesindeki en önemli etken dildir. Edebiyatta dil, yazılı veya sözlü iletişimde kullanılan bir araçtır. Edebiyatta dilin amacı, duyguları ifade etmek, düşünceleri aktarmak ve okuyucuda etki bırakmaktır. Dilin edebiyattaki rolü, metnin anlamını derinleştirmek ve yaratıcılığı arttırmaktır.

Kültürü oluşturan insanlar şüphesiz dilden faydalanırlar. İnsanlar dili kullanarak hayatta kalma mücadelesini başarmışlardır. Bu ilk çağlardan günümüze devam eden süreklilik arz eden bir durumdur. Eğer dilimiz olmasaydı toplumlar arasında ve o toplumu oluşturan insanlar arasındaki iletişim, etkileşim edebiyat ve sanattaki türlerin gelişimi izlenemezdi. Kültür insanların yaşam şeklidir ve burada en büyük pay yine dile düşmektedir. İnsanlar, öğretilen dilleriyle kendilerine benimsetilen kültürü kolaylıkla içselleştirip geleceğe aktarma çabasındadırlar. Kültür ve dil toplumun mihenk taşıdır. Dolayısıyla toplumların kültürlerinin bilincinde olması var olan dillerine bağlıdır. Öyleyse diliniz ne kadar evrenselse kültürünüz de dünya üzerinde o kadar yayılma şansına sahiptir. Kültür politikalarının da asıl amacı budur aslında. Toplumlar kendi dillerini ve kültürlerini belli bir düzene sokmaya ve evrensel olmaya uğraşmışlardır. Ancak burada etken olan nokta zaman faktörüdür. Diller zamanla gelişip olgunluk seviyesine ulaştınca toplumların kültürlerinin de aynı seviyede yükseldiği görülmüştür.

Toplumların iç içe olması, ticaret yapmaları, siyasi sınırlarının olması aralarındaki etkileşimi arttıran temel unsurdur. Dolayısıyla diller arasında da birtakım etkileşimlerin olması kuşkusuz kaçınılmazdır. Tarihsel süreç içerisinde birbirlerine yakın olan ülkelerin dilleri, uzak olanlardan çok daha fazla etkilemişlerdir birbirlerini. Bu durum günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. Coğrafi uzaklıklar aradaki mesafeler fazla olmasına rağmen teknolojik, ekonomik, toplumsal ve kültürel bazı gelişmeler milletleri birbirine yaklaştırmış ve diller arasındaki etkileşimi bu sayede arttırmışlardır. Ancak önemli olan husus bu etkileşimin ne

derece yansıdığıdır. Çünkü tarihsel gelişime bakıldığında özellikle Türk dili ve edebiyatında bunun handikapları çeşitli tartışmalara sebebiyet vermiştir. Bu yakınlaşma diller açısından hangi koşullar çerçevesinde gerçekleşiyor bunun tespitinin ya da ayrımının iyi yapılması gerekmektedir. Zira başka dilin kuralları etkisine kapılırsa işte o zaman kendi dilimiz olmaktan uzaklaşmış olacaktır.

Yeryüzünde, içinde hiçbir yabancı sözcüğün yer almadığı bir dil yoktur. Dillerin birbirlerinden sözcük alışverişinde bulunması pek tabiidir. Diğer bir deyişle “arı dil” yoktur. Bir şekilde diller arasında etkileşim olmaya devam edecektir toplumlar varlığını devam ettirdiği sürece. Prof. Dr. Doğan Aksan'ın “Her Yönüyle Dil” adlı yazısındaki düşünceleri dikkate değerdir. “Her dilde -şu ya da bu ölçüde- başka dillerden alınma sözcüklerin bulunduğu, başka toplumların kavramlarının var olduğu görülür. Çünkü başka dillerle bir ilişkisi olmamak demek, bir toplumun başka toplumlarla hiçbir ilişkisi bulunmaması demektir; böyle bir durumun da hele günümüzde olanaksız olduğunu söyleyebiliriz. Ancak hemen belirtmeliyiz ki bu, dili yabancı etkilere bütünüyle açık tutmak gerektiği biçiminde anlaşılmalıdır. Eğer yabancı dillerin etkisi aşırı ölçüde olursa, bunun sonucunda dil kendi benliğini yavaş yavaş yitirmekte, yabancılaştırma temel söz varlığına kadar inerek dilin pek çok kavramının kendi öğeleriyle anlatılmasına, eğitim ve öğretimin ana diliyle gerçekleştirilmesine engel olmaktadır.” (Aksan, 2000).

Her toplumda olduğu gibi insanların kendi dilleri, tarihleri ve kültürleri kendi varlıkları için önemsendir. Bu durum Türk dili ve Türk kültürü açısından da böyledir. Türk diline, Türk edebiyatına bakarak Türk toplumunun tarihsel çerçevesini çizmek mümkündür. Buradan hareketle yaşanan değişimin ve etkileşimin hangi ölçülere hangi sınırlamalara dayandığı tespit edilebilmektedir. Türk dili ve edebiyatı yönünü Doğu'ya çevirdiğinde Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin eklenmeye başladığı görülmektedir. Burada etken olan birçok unsurdan bahsedilebilir. Ancak zamanla yönünü Batı'ya çevirdiğinde yine Türkçeye özellikle Fransızca ve Almanca sözcüklerin dâhil olduğu gözlemlenmektedir. Bu sadece bizim toplumumuzda değil her toplumda böyledir. Farklı toplumları, farklı kültürleri bir araya getiren dildir. Dilin bu etkileşime açık halidir.

Toplumların dil aracılığıyla etkileşim içinde olmaları dilin iletişimde yabancı sözcük alması arı bir dilin olmadığına kanıttır. Bu durum Milli Edebiyat döneminde Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'in “Yeni Lisan Hareketi”ndeki sadeleşme fikirlerinin çıkış noktası olduğunu göstermektedir.

Edebiyatın kullandığı araç dildir. Her edebiyatçıda olduğu gibi Necati Mert de dil üzerine bazı denemeler yazmış önemli isimlerden birisidir. Necati Mert için yazmaktan, konuşmaktan, anlatmaktan vazgeçmeyeceği üç şeyden birisi de dildir. Bunlardan biri “taşra” meselesi bir diğeri de 50 Kuşağı hikayesidir. Necati Mert’in dil anlayışı üzerine yazmış olduğu iki deneme kitabı bulunmaktadır. Özellikle “arı dil”in sade dil olmadığına dair, Öz Türkçecilik anlayışının benimsemesindeki yanlışlara dair eleştiriler yönelttiği fark edilmektedir. Ayrıca Necati Mert bu denemelerinde kurumlara bakışını da net bir dille ifade etmektedir. Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının “Yeni Lisan Hareketi’ni” ve Nurullah Ataç’ın Öz Türkçecilikteki ısrarının nedenlerini *Kelepir Sepet* ve *İki Dil İki Hayat* adlı denemelerinde yansıtmaktadır.

Necati Mert bu denemelerinde özellikle öykü ve hikâye sözcüklerinin kullanımına dair çıkarımlarda bulunmuştur. Hikâye ile öykü kelimesi arasında bir fark görmez her ikisini de kullanan yazar birinin muhtevasının daha geniş olmasından yola çıkarak tespitte bulunmaktadır. Hikâye sözcüğünün anlamı itibariyle neden bunu tercih ettiğini açıklamaktadır. Necati Mert için Hikâye baştan geçen olay demektir. Hikâye aynı zamanda bir tür adıdır. Baştan geçen olayın hikâye edilmesi olarak tanımlanmaktadır. Fakat bir öyküyü hikâye etmek cümlesi kullanılmaz diye tarif eden Mert için öykü kelimesi hiç çıkmamalıydı, çünkü öykü sadece bir tür adıdır. Öykü kelimesini kullananlar hikâye kelimesini dışlamaktadırlar ve öykünün hikâyeden farklı olduğu kanısındadırlar. Onlar için hikâye sözlü geleneğin ürünüdür, hikâye anlatır; öykü kurgular. Necati Mert için durum çok daha farklıdır. Yazar için kurgu demek plan demektir. Tıpkı Ömer Seyfettin hikâyelerinde olduğu gibi. Hikâye kurgulamak bir plan dahilinde sıralan olaylar silsilesidir. Buradan hareketle Necati Mert kurgu ile kurmacanın da farklılığına işaret etmektedir. Mert, kurmacanın hiç yaşanmadan anlatılan şey olduğunu; kurgunun ise plan dahilinde kronoloji takip edilerek gerçekleştirildiğine değinmektedir.

Necati Mert öykü ile hikâye arasındaki farklılığı ortaya koyarken “öykü” kelimesinin 1934 yılından sonra kullanılmaya başlandığına vurgu yapmaktadır. Dil üzerine yazdığı denemelerinde de karşılaşılan ve eleştirisini yönelttiği Öz Türkçecilik akımıyla kullanım alanının genişlediğini, öncesinde “öykü” kelimesinin varlığından haberdar olunmadığını dile getirmektedir. Bu noktada Necati Mert yine bir yanlışlıktan dönülmesi gerektiğini; Sait Faik hikâyeleri için öykü denilmesine karşı çıkmaktadır. Sait Faik hiçbir zaman öykü kelimesini kullanmamıştır. Onun “Hikâye Peşinde” adlı hikâyesi bulunurken öykü yazmasının yanlışlığına dikkat çekmektedir.

Türler arasında tarihsel süreç içerisinde değişimler olabilmektedir. Fakat bu durum türlerin isimlendirilmesinde etken olmamıştır. Herhangi bir sanat dalına veya edebi türlere bakıldığında geçmişte neyse günümüzde de o şekilde ismiyle varlığını sürdürmektedir. Denilebilir ki roman günümüzde de romandır. Resim günümüzde de resim sanatı olarak devam etmektedir. Durum böyleyken hikâye için öykü kelimesi neden tercih edilmelidir? Necati Mert bu durumda yine Öz Türkçeci anlayışla hareket edildiğini, bu dilin Nurullah Ataç dili olduğunu ve bunun yanlış olduğu tespitinde bulunmaktadır.

Necati Mert dil üzerine yazdığı denemelerinde özellikle *İki Dil İki Hayat* adlı denemesinde Nurullah Ataç'ın değil Ömer Seyfettin dilinin Türkçeye uygunluğuna dikkat çekmektedir. Necati Mert için dildeki sözcüklerin kullanımı tercihinde önemli olan husus o sözcüklerin dilde yaşıyor olmasıdır. Yani “öykü” ve “hikâye” sözcüklerini kullanmasının sebebinin var olan dilde yaşıyor olmalarına bağlamaktadır. Bir diğer önemli husus yine yazar için sözcüklerin muhtevasının genişliğidir. Söz gelimi “hane” sözcüğü ve “ev” sözcüğü anlamdaştır fakat “hane” sözcüğünün muhtevasının daha geniş olmasına bağlayarak tercihinin açıklamaktadır. (Mert, 2012:22). Kısacası Necati Mert için “arı dil” sade dil demek değildir. Hikâye yazılacaksa Ömer Seyfettin'in diliyle yazılmalıdır, Nurullah Ataç'ın tildikleriyle yazmak zorunda değildir.

Necati Mert, 2012'de yayımlanan *Kelepir Sepet* adlı deneme kitabında dil, dilde değişim, dilin kullanımına dair düşüncelerini dile getirir. Bu kitap “Dil ve Türkçe Üzerine” ve “Sözcükler Üzerine” bölümlerinden oluşmaktadır. Genel olarak dil-hayat ilişkisi, kelimelerden yola çıkarak yapılan eleştiriler, dilde sadeleşme meselesi konu alınmıştır. Bu yazılara yalnız dil yazısı demek yanlış olur; çünkü düşünce ve siyaset yönü de ağır basan yazılardır bunlar. Anlamları karıştırılan, yazımına uyulmayan yahut yazımında kararsızlık gösterilen sözcükler ele alınır. Dikkat çekilen bir başka konu da dil-iktidar ilişkisidir. Burada Necati Mert “Dil devletin değil milletindir” düşüncesiyle meseleye açıklık getirmiştir.

“Merkeziyetçiliğin her türlüsüne karşı duran Necati Mert, dilin belirli bir sınıfın hâkimiyetinde kalmasını ve bu sınıfın dil üzerindeki müdahalelerini iktidar bağlamında eleştirir. Yazım ve imlâ noktasında son derece hassas olan Necati Mert hem dil üzerindeki iktidar etkisini eleştirmiş, hem de yazım konusunda sıkça karşılaşılan hataları gündeme getirmiştir”. (Dönmez, 2013:15).

“Dil ve Türkçe Üzerine” başlıklı ilk bölümde on beş yazı yer almaktadır. Necati Mert'in dil anlayışı, özellikle Öz Türkçeciliğe karşı oluşunun nedenleri üzerinde durulmaktadır. Dil devrimcilerini kızdıracak nitelikte yazılardır. “Sözcükler Üzerine” başlıklı diğer bölümde ise yirmi üç yazı bulunmaktadır. Bu yazıların çoğu *Hece* dergisinde yayımlanmıştır. Türkçenin sadeleşmesi sorununa dair tartışmalar, anlamları karıştırılan, yanlış bilinen, yazımına

uyulmayan veya yazımında kararsızlık gösterilen sözcükler üzerine düşüncelerini içeren yazılar mevcuttur. Dil-iktidar ilişkisi, dil-din ilişkisi, dilin gelişmesinde emeği geçenler, dilin kimlik inşası gibi konular da *Kelepir Sepet*'te ele alınmıştır. Necati Mert'in dil devrimine bakışı, Öz Türkçeciliğe bakışı, TDK'ye ve TTK'ye bakışı, Güneş Dil Teorisinin mantığı gibi meseleleri her iki deneme kitabında değerlendirmiştir.

“Necati Mert, edebiyat ve siyaset üzerinde kurulan tahakkümü dil devrimi üzerinden de eleştirir. Dil üzerine görüşlerini *Kelepir Sepet* ve *İki Dil İki Hayat* adlı denemelerinde ortaya koyan yazar, Türk edebiyatında Nurullah Ataç'ın önderliğinde uygulanan Öz Türkçeleştirme eğiliminin diğer temalarda görüldüğü gibi özden kopuk şekilde gerçekleştirildiğini savunur. Kullanılan kelimelerin yerine herhangi bir yaşanmışlığı olmayan kelimeleri dile dâhil etme girişimini katliam olarak değerlendirir.” (Dönmez, 2023:102).

Necati Mert'in, 2016'da yayımlanan *İki Dil İki Hayat* adlı denemesinde de yine dilde sadeleşme süreci tarihsel boyutlarıyla ele alınmaktadır. Ömer Seyfettin'in sadeleşme teklifi ile Nurullah Ataç'ın dili karşılaştırır. Dil ve iktidar ilişkisini, iktidarın dayattığı öz Türkçeciliği esas alan bu eserde 16. yüzyıldan itibaren gündem olan dilde sadeleşme düşüncesinin Tanzimat, Servet-i Fünûn, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde nasıl karşılık bulduğunu, buradan hareketle çıkan çatışmaların neler olduğu anlatılmaktadır. *İki Dil İki Hayat* adlı eser “sade dil” ile “arı dil” arasındaki farkı bütün yönleriyle okura sunmaktadır. Sade Türkçe ile Öz Türkçenin alt yapısını oluşturan siyasi, sosyal ve kültürel gerekçelere dair çıkarımlar yapan Necati Mert, bu iki dil arasındaki farklılığı tarihsel süreç içerisinde yerini ortaya koymaktadır. Bu kitabın her ne kadar deneme olduğu belirtilse de içerik bakımından, meseleyi ele alış biçimi ve üslubundan dolayı bir araştırma-inceleme metni olduğunu söylemek mümkündür. Kitabın bir diğer önemli noktası da şudur: *Kelepir Sepet*'te ele alınan konular daha ayrıntılı ve sistemli bir şekilde okura sunulmuştur. Denilebilir ki sade dil ve arı dil karşıtlığının altında yatan politik, ideolojik, tarihsel ve kültürel gerekçeler Necati Mert'in dil üzerine yazdığı denemelerinde geniş çapta değerlendirilmiştir.

2.2.2. Harf İnkılâbı (Dil Devrimi)

Dilbilimci Ferdinand de Saussure, “dil, toplumsal bir olgudur” der. Necati Mert'e göre dil toplumsal ve tarihsel süreç içerisinde değişim gösterebilir. *Kelepir Sepet*'te Necati Mert, Türk dilinin tarihsel ve toplumsal süreç içerisinde değişim ve gelişimini Türklerin İslâmiyet'i kabul sürecinden başlatarak Cumhuriyet'e kadar bu dilde emeği geçenlerle birlikte hatırlatıyor. Kaşgarlı Mahmud'un *Divân ü Lûgat'it* Türk, Türkçeden başka dil kullanılmayacak diyen

Karamanoğlu Mehmet Bey, Ali Şîr Nevaî'nin *Muhâkemet'ül Lûgateyn*, Sultan II. Murat'ın isteği üzerine Mercimek Ahmet'in çevirdiği *Kabûsname*, Türkî-i Basit şairleri, Süleyman Paşa, Necip Âsım Bey, Şinasi, Âli Bey, Teodor Kasap, Ahmet Vefik Paşa, Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem, Ziya Gökalp ve Milli Edebiyat temsilcileri Türkçenin gelişiminde emeği olan, kimlik kazanmasında mücadele eden isimlerdir. (Mert, 2012:15)

Necati Mert'in Harf İnkılâbına bakışı dil devrimcilerini kızdıracak niteliktedir. 1932 yılında gerçekleşen dil devrimiyle Osmanlı Türkçesinden Cumhuriyet Türkçesine geçişte Arapça ve Farsçadan uzak arınmış bir dil tercih edilmektedir. Nurullah Ataç'ın "arı dili" yahut "Öz Türkçeci" dilidir. Necati Mert 1932 dil devrimcileri ile ilgili şu tespitte bulunmaktadır. "Arapça- Farsçaya karşı kavgaları olan dil devrimcilerinin bugün yaşasalardı İngilizcenin Türkçeyi istila edişine karşı da kavgaya girişirlerdi". (Mert, 2012:17)

Necati Mert dil devriminin Türkçe için "tasfiyeciler" tarafından uygulanmak istendiğini, tam olarak "fesahatçilerin" karşısında duran bir taraf olduğunu belirtmektedir. Ömer Seyfettin ile Nurullah Ataç'ın dilinin birbirine zıt olduğu kanaatinde olan yazar, bu farklılığın Osmanlı'dan günümüze kadar gelen farklılık olduğunu ileri sürmektedir. Genç Kalemler Dergisinde yayımlanan *Yeni Lisan* makalesinde Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının dilde sadeleşme hususunda temel noktaları bulunmaktadır. Dile yerleşmiş ve o dilin sözcüğü olmuş kelimelerin Arapça veya Farsça da olsa terkedilmemesidir. Çünkü dile yerleşmiş ve yaşayan sözcüklerdir. Ancak tasfiyecilerin düşüncesi bunun tam karşısındadır. Onlar için de Osmanlıya dair her türlü kültürün yahut dille ilgili malzemenin kullanılmaması yönündedir. İşte Necati Mert'in de 1932 dilcilerine eleştiri yönelttiği husus budur Türkçeleşmiş olan Türkçedir. Arapça da olsa artık o kelime Türkçedir onu Arapça saymak doğru değildir. Necati Mert'in katıldığı nokta burasıdır ve Ömer Seyfettin'in şu sözüne yer vermektedir: Keder "kaygu"dan, ateş "od"dan, Allah "Çalap"tan daha Türkçedir. Nurullah Ataç ise Türkçeye uzak düşmüş dillerden ölü de olsa kelimeler bulup onları kullanmak gerektiğini savunmuştur. Bu dil Güneş Dil Teorisinin beraberinde Türk tarih tezinin yansıması olan bir dildir. Tasfiyecilerin yaptığı ve dil devrimiyle başlayan adeta Nurullah Ataç'ın dili sayılan Öz Türkçecilik anlayışına karşıdır.

Dil milletiyle bütünlük içindedir. Necati Mert "Her dilin muhakkak ki milletiyle bütünleşmiş güzellikleri vardır. Her millet, dillerindeki bu güzellikleri görmek, benimseyip sevmek, sahiplenmek ve dilini de böyle bir hal ile kullanmak zorundadır. Bir milletin, kendininkinden başka dilleri "yabancı" görebilmesinin ilk şartı budur" diyerek dil sevgisini vurgulamıştır. (Mert, 2012:17). "Türkçe zenginliği ve inceliği olan bir dildir. Sevilmeye

layıktır. Ben Türkçemi seviyorum. Biliyorum, Türkçeyi sizlerde seviyorsunuz. Ama biliyor muyuz, Türkçe bizden, kendisini, tarihin ona kattığı sesle kullanmamızı da beklemektedir”. (2012:18,19).

2.2.3.Öz Türkçeciliğe Bakış

Necati Mert, Öz Türkçeciliğe karşı çıkmaktadır. Mert, dilde sadeleşmeyi savunur fakat öz Türkçeciliği eleştirir. Çünkü Öz Türkçecilik yapanların dil üzerinde iktidar kurmaya çalıştıklarını ifade eder. Dile dışarıdan müdahale edilmesine eleştiri yöneltmiştir. Necati Mert için dil, tarihsel süreç içerisinde bir bütünlük arz eder ve bu bağlamda dışarıdan gelen herhangi bir müdahaleye karşı tavrını korur. Öz Türkçeleşme düşüncesiyle dildeki sözcükleri tasfiye edip yerine karşılığı olmayan sözcüklerin getirilme çabalarına karşı çıkar. Yazar, Şeyhülislam Yahya'nın “Sun sagarı sâki sana mestane desinler/ Uslandı gitti gör o divâne desinler” beytini örnek gösterir. Sözcüklerin çoğu yabancıdır fakat cümleye bütünlüklü bakıldığında ardında Türkçemizin sesi duyulur diyen Mert için önemli olan, sözcükler değil cümledir. Tarihsel ve toplumsal süreç içerisinde bir dildeki sözcükler değişebilir, değişik anlamlar kazanabilir, dil başka dillerden sözcük alabilir ve bu sözcükleri orijinal anlamlarıyla ya da o dilin yapısına uygun anlamlarıyla kullanabilir. Bu doğal ve olması gereken bir süreçtir. Çünkü toplumlar siyasi, kültürel ve ekonomik olarak birbirleriyle etkileşim halindedirler. Dolayısıyla böyle bir aktarım söz konusu olduğunda o dile herhangi bir zarar vermez. Hatta dilin zenginleşmesini sağlayabilir. Ancak Necati Mert'e göre özellikle 1932 dil devrimcileri fetişist bir tavrıyla öz Türkçeciliği dayatırlar. (Mert, 2012: 16).

Necati Mert, “Din’le problemlili olanın Dil’le problemlili” olduğu vurgusunu yaparak Ömer Seyfettin ve Nurullah Ataç örneğini verir. Öz Türkçeci Nurullah Ataç ile Yeni Lisancı Ömer Seyfettin’in farkını yansıtmaya çalışır. Mert, Öz Türkçeciliği Jön Türk dönemindeki Tasfiyecilik’e benzetir. Tasfiyecilik, dili Arapça ve Farsçanın sadece kurallarından değil, sözcüklerinden de temizlemek, yerlerine Türkçelerini koymak anlamını taşımaktadır. İşte Ömer Seyfettin’in karşı çıktığı nokta da burasıdır. Dile yerleşmiş olan sözcüklerin çıkarılıp atılmasını doğru bulmaz. Sözcük milliyetçiliğini eleştirir. (2012:49). Bir dilin konuşanı yoksa ölmüş bir dildir artık ve ölmüş olan kelimeler diriltilemez. Öz Türkçecilerin yaklaşımını eleştiren Mert, Ömer Seyfettin’in tutumunu doğru bulur. Her dil köklerinden değil, kullanımlarından oluşur. Dolayısıyla dile yerleşmiş hiçbir sözcük atılamaz. Bu yaklaşım dil ırkçılığına girer. Çünkü dünyada yalnız kendi köklerinden ibaret dil yoktur. Tıpkı tek bir ırka mensup millet olmadığı gibi. Sade dil konuşulan dildir Ömer Seyfettin için. Sadelikten kasıt düşüncenin ilke edinilip

temellendirilmesidir. Dile yerleşen konuşulan muhtevası geniş olan sözcükler için temellendirme yapılmıştır. Allah, keder, ateş kelimeleri köken itibariyle Türkçe olmamasına rağmen konuşulan dilde varlığını sürdürmektedir. Tıpkı “kalp”, “maraz”, “millet” sözcüklerinde olduğu gibi. Tasfiyecilerin istediği yeni lisan ortaya çıkarmaktır. Öz Türkçecilerde tasfiyecilerin yolundan gitmişlerdir. (Mert, 2012:51)

Cumhuriyetle birlikte çağdaş ve laik bir toplum oluşturmak fikri bütün Türkiye’ye yayılmış olup, her alanda yenilik yapma oluşumu süregelmektedir. Siyasette, dilde, tarihte ve hatta dinde dahi yenilikçi oluşum karşımıza çıkmaktadır. Dilde en çok tartışma yaratan mesele ise; Ziya Gökalp’in üç ülküsüne ters düşer ve bu noktada Yusuf Akçura’yı ilgi odağına alır. “Öyle bir dil olmalı ki cumhuriyette hem Türk milletini diğer Müslüman dindaşlarından farklılaştırmalı hem de Batı’nın bütün seküler düşünce ve hislerini karşılamalıydı” (2016: 257). Bunun ilk adımı alfabe değişikliği ardından da Atatürk devrimlerinin bir bütün olduğu düşüncesiyle üretilen tez. Bir yandan derleme çalışmaları, bir yandan Öz Türkçeleştirme çalışmaları, dil bilimcilerin ileri sürdüğü çeşitli tezler, ardından gelen Güneş- Dil Teorisi gibi birçok alan dil devriminin konusu haline gelmiştir.

“24-31 Ağustos 1939’da toplanan III. Türk Dil Kurultayı’nın “Güneş -Dil Teorisi’dir. Buna göre; özünü insanoglunun akıl öncesinden alır. İlk insan, çevresini anlamaya güneşle çıkar. İlk sesi de hem kolay çıkarıldığı hem de sürekli söylenebildiği için herhalde “a”dır. Bu “a” tekrarlar “ağ” biçimine dönüşür, bu da ilk kök kelimedir. Eski Türk lehçelerinde “yaratmak”, “renk değiştirmek”, “ışık”, “gök”, “zekâ”, “ateş” anlamlarıyla kullanılır ki bu da ilkel dilin Türkler tarafından yaratıldığının bir başka kanıtı sayılmalıdır.” (2016: 258,259).

Kısacası Cumhuriyet rejimine ters düşen, onun varoluşuna aykırı her şey yenilenmelidir. Değişim ve dönüşümle beraber her türlü oluşum yerini laik, çağdaş alana bırakmalıdır. Dolayısıyla Osmanlı ile iç içe geçmiş İslamiyet, Anadolu ve Osmanlıca tasfiye edilmelidir. Bu da ancak yeni bir dil ve yeni bir tarih anlayışı ile gerçekleşecektir. Buradan hareketle Türkler bütün medeniyetlerin kurucusu, Türkçe bütün dillerin ana dilidir çıkarımı yapılmaktadır. Necati Mert, bunu Kemalistlerin ütopyası olarak tanımlamaktadır. Her iki tezin de ortak paydası milliyetçiliktir. Oysa yapılmak istenen hem millici hem de beynelmilelci olmaktır. Yani Doğu’dan İslâm kültüründen kopmak, Batı kültürüyle bütünleşmek istenir bu da zor bir durumdur.

Necati Mert’e göre Ömer Seyfettin’in sade dili ile Nurullah Ataç’ın Öz Türkçeci dili birbirinin tam tersidir. Yeni Lisancılarla birlikte öncesinde başlayan sadeleşme hareketleri Fesahatçiler, Tasfiyeciler ve Yeni Lisancılar olmak üzere kutuplaşmaya sebep olmuştur. Bu üç grup içinde Necati Mert’in kabul ettiği Yeni Lisancılarıdır. Mert’e göre Öz Türkçecilerin dili Türk Dil Kurumu ve devamında Türk Tarih tezinin Güneş Dil teorisinin yansımasıdır.

Cumhuriyet ideolojisinin benimsetilmesinin en önemli dayanağı olan dil ve tarih konusunda Türkçenin gelişiminde Osmanlıyı aşp bir önceki döneme bağlanmayı gerektirmektedir. Öz Türkçecilerin yaptığının Osmanlıyı tasfiye etmek, Osmanlı kültürünü yok etmenin benzeri hareket olduğunu savunmaktadır. Necati Mert için sade dil İslâm'ı benimsemiş bir dildir. Dili dinden ayrı düşünmemektedir. Sağcılık, solculuk, kemalizm gibi kavram karmaşasına sebebiyet veren 50 Kuşak sanatçılara da eleştiri yönelmektedir.

Necati Mert'e göre bir dil kökleriyle oluşur fakat bir dilin kökü her zaman din diline dayanmaktadır. Latince Yahudiliğe dayandırılıyorsa bizim de din dilimiz Kur'an dilidir. Dilimizin kökeninin Arapça olmasında hiçbir sakınca olmadığına vurgu yapan Mert, bu ötekileştirmenin günümüzde de devam ettiğine dikkat çekmektedir.

Dil meselesinde Öz Türkçeyi savunanların Necati Mert'in kullandığı sözcüklerden yola çıkarak bu durumun Ataç'ın başarısı olduğu iddiasında olanlara da tepki göstermiştir. Dile yerleşen yaşayan sözcükleri kullanmakta sakınca görmez. Sözcük dilde yaşıyorsa yazar olarak ona sahip çıkmak sanatçının görevi olduğunu ifade eden Mert, söz gelimi "öykü" ve "hikâye" kelimelerini kullanır. Kısacası dil meselesi din meselesinden ayrı düşünülemez ve bundan dolayı da Necati Mert laikler tarafından dışlandığını dile getirmektedir.

Modernizmin getirisi olan sekülerleşme, hümanizm ve demokrasi din algısıyla birlikte dilde kırılmaya sebep olmuştur. Öyle ki Ömer Seyfettin'in sade diliyle yazanlar 1950'lerden sonra uygarlık anlayışıyla kurtuluşu bilim ve akılda aramaya başlamışlardır. Merkeze insanı koyarak sınırsız özgürlük tanıyan bu oluşumlar; dini din olmaktan, şiiri şiir olmaktan hatta öyküyü öykü olmaktan çıkarmıştır. Günümüz lise öğrencisine Reşat Nuri'nin "Çalığışu ağdalı bir dil olarak geliyorsa bu tamamen dil kırılması yüzündendir." (2012:61).

2.2.4. Kurumlara Bakış (TDK VE TTK)

1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurulmasından sonra başlayan tasfiyeci hareketi dil anarşisi olarak değerlendiren Necati Mert, bu süreçte dilin salt politik malzeme haline getirildiğini, farklı amaçlara hizmet eden bir alt kurum olarak görüldüğünü, özellikle dinle problemi olanların dildeki Arapça ve Farsça sözcükleri atma gayretini dilde arılaşma hareketi olarak göstermeye çalıştıklarını belirtir. (Dönmez, 2013)

Türk Dili Tetkik Cemiyeti ile birlikte Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti'nin aynı düşünce ile kurulduğu ifadesine yer veren Mert, amaçlarının Osmanlı tarihinden ayrı yazılacak bir tarihe ilgi uyandırmak olduğunu dile getiriyor. Tarih ve dilin kol kola ilerlediğini buradan hareketle

eski metinlerden Türkçe sözcüklerin derleneceği, dildeki Arapça-Farsça sözcüklerin çıkarılacağı düşüncesi yer almaktadır. Bunun için çeşitli kampanyalar düzenlenir, çıkarılan yasalarla ezan ve kametin Arapça okunması yasağı getirilir. Kısacası dil problemi din problemi perspektifinden bakılmalıdır.

Dil insanlar arasındaki iletişimi sağlamak adına oluşturulmuş yazılı ya da sözlü semboller sistemidir. Sosyal bir faaliyettir. Necati Mert, *Kelepir Sepet*'te bu sosyal faaliyetin düşüncesiyle var olduğu vurgusunu yapar. Dilin gelişimi nesillerin emeğiyle olur. Dil faaliyetleri kültürel ve millete aittir. Dil milletle birlikte doğar, doğum sebebi olan düşünce ile gelişir. Yazara göre dil fonetik, morfoloji, sentaks ya da semantik değildir. Bunlar gramerle ilişkili kavramlardır ve dilin dış yapısını ifade eder. Dil her alandan etkilenir. Dolayısıyla milletten millete farklılık arz eder. Halbuki dil sosyal, düşünsel, kültürel ve tarihsel bir faaliyettir; milletin kendisidir. Dilde esas olanın iç yapı olduğunu vurgulayan Necati Mert, insanın kendi DNA'sındaki kromozomlarının farkında olmadığı gibi bu iç yapının da farkında olmadığını, anadilin genler gibi nesilden nesile geçtiğini belirtir. Buna göre dil herhangi bir kişi, kurum yahut iktidarın tekelinde değildir; kendisinden kaynaklı bir yapıya sahiptir (Mert, 2012:20,27).

Merkez tarafından gerici addedildiğini belirten Necati Mert, dil meselesinin merkezde olduğu gibi taşrada da bir mesele haline geldiğini; merkezden farksız olduğunu ifade eder. Yazar, Ömer Seyfettin'le Nurullah Ataç'ın dil anlayışlarının peşinde olduğunu, bu iki dilin farklı kültürel, sosyal, siyasal art alanları olduğunu dile getirerek karşılaştırma yapmak istediğini belirtir. Ancak bu karşılaştırmayı daha sonra yayımladığı *İki Dil, İki Hayat* adlı denemesinde gerçekleştirmiştir. Yazar, Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" makalesindeki sadeleşme teklifi ile Nurullah Ataç tasfiyeciliğini karşılaştırır. Ömer Seyfettin'in *Yeni Lisan*'daki teklifini benimsediğini vurgular, bunu nedenleriyle açıklar.

Necati Mert, *Kelepir Sepet*'te günümüz edebiyatçılarının ben merkezci dilini eleştirmektedir. Özellikle öykücülerin benmerkezci dilini kullanmalarını, alanı daraltarak yazmalarını ifade ediyor. Gerekçelerinin ise Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Haldun Taner, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Sait Faik dönemlerinde yaşamıyoruz olmasıdır. Hayat değişmiş, şartlar değişmiş, duyarlılıklar değişmiş, onların baktığı yerden bakmıyormuşuz hayata. Söz konusu durumu eleştirmesinin nedenini şöyle açıklamaktadır:

"Değişim ne sadece bugüne özgü bir durum ne de değişen biziz. Hiçbir dilin edebiyatı ustalarını yok saymazken neden günümüz edebiyatçıları böyle bir kaniya varıyorlar. Kültürel dokunun önemini kavrayamadıkları için "eskiler gibi yazacaksanız hiç yazmayın daha iyi diyenlerin karşısındadır. Ustalar okunur. Eskiler okunur. Yalnız kültürel bağlamda okunur. Yoksa öykülerinin yeniden yazılmaları için değil. Dillerinden, kişilerinden, kurgularından yararlanılır." (Mert, 2012:46).

Var olan malzemeyi kendi duyuş ve düşünüşümüzle yoğurarak yeniden yazmalıdır. Geçmiş, öncekileri kültürel anlamda örnek alıp, kendi dünyamızı kurmaktır. Aksi halde tekrara düşmektir. Ömer Seyfettin okumak, Sait Faik okumak, Yahya Kemal okumak, onların kurgu dünyasını, düşünce dünyasını yeniden özgün bir şekilde yazmaktır. Olması gereken budur. Dolayısıyla bir dilin öykücüsü olmak, o dilin insanıyla olmak, o dilin kültürüyle yoğrulmak, o dilin içinde olmaktır. Aslolan eldeki malzemeyi kendine has biçimde kullanıp ortaya yeni şeyler üretmektir.

Necati Mert, *Kelepir Sepet*'teki yazılarında dilde sadeleşmenin yanı sıra dilin edebi boyutta kullanımı ve buradan doğan anlam fonksiyonu üzerine görüşlerini de gündeme getirir. Özellikle “Şiirdeki Sakarya” yazısında bunları görmek mümkündür. Faruk Nafiz, Yahya Kemal, Necip Fazıl'dan örnekler sunarak dilin anlam boyutunu açar. Aynı zamanda Yahya Kemal'in dil anlayışı üzerine “Bu dil ağzımda annemin sütüdür” ifadesini açıklamaya açılmıştır. Dilin anneye ait olduğunu ifade ederek “ana dili” vurgusu yapılır. Dilde doğallık; çocuklarını ancak böylesi bir dil besler ve yetiştirir. Yahya Kemal'in “Ezansız Semtler” yazısındaki anne-millet ifadesine dikkat çekerek dil konusunu anne-millet-süt bağlamında ele almak gerektiğini düşünür. Vatanın, milletin dille yaşadığını, dille ayakta durduğunu ve bir olmayı gerektirdiğini ifade eden Yahya Kemal'le aynı düşünceyi paylaşan Necati Mert, onun Tasfiyecilere karşı olduğunu, Yeni Lisan hareketiyle aynı görüşte olduğunu belirtir.

Osmanlıca üç lisandan mürekkeptir. Arapçadan Farsçadan Türkçenin üzerine sözcük alır. Bazı sözcüklerin o dildeki çoğulunu alarak tamlamalar kurmuştur.

Bir dil başka dilden sözcük alır. Olduğu gibi de alır, anlamıyla sesiyle oynayarak da alır. Herhangi sakınca yoktur. Ancak dilin gramer kurallarıyla alıp tamlama oluşturmak işte bu Ömer Seyfettin'in ve arkadaşlarının da sadeleşme fikirlerinden birisidir. Başka dilden kurallarıyla sözcük alıp tamlama oluşturulmaz, cümle boyutunda hiç alınmamalıdır. Bir dilin asıl karakteri cümledir.” (Mert, 2012:105).

Necati Mert, *Kelepir Sepet*'in ikinci bölümünü sözcükler üzerine ayırmıştır. Burada Türkçe kökenli olmayıp Türkçede kullanılan veya zorla kullanılmaya çalışılan, Türkçede olup gündelik dilde kullanılmayan veya sonradan eklenmeye çalışılan sözcükler üzerinde durmaktadır. Örnekler verir ve nereden geldiklerini, neden yaşayıp yaşayamadıklarını sorgular. Özellikle dilimize Arapçadan yerleşen “cami” sözcüğüne yer verir. Cami sözcüğünün son harfi “ayın”dır. Türkçede bu harf ünlü ile gösterilmektedir. Oysa Arapçada ayın harfi ünsüzdür. Kullandığımız sözcüklerin geldikleri dillerde hangi harfle yazıldığını bilmek zorunda olmadığımızı, bu farklılığın zamanla dilimizin ses yapısına uydurulduğunu ifade etmektedir. Ayrıca yazar, “iftira, itiraf, iftihar” sözcüklerini ele alarak hem anlamının hem de yazımının

yanlışığına dikkatleri yöneltir. Necati Mert, sözcüklerin milliyeti olduğunu ifade ederken onları insana benzetir.

“Kelimeler de insanlar gibi. Bir millete bir coğrafyaya, bir geçmişe sahipler. Bir iklimin içindeler. Göç, işte bu birikimi bırakmak, ama bir başka birikime de katılmak demek. Bir iklimden bir iklime geçmek. Ona göre kimi kelimeler olduğu gibi dile geçer, kimisi kıyafet değiştirir, kimisi ise kendini tamamen terk eder. Kendiliğinden gerçekleşen bu süreçte ideolojik bir durum veya hamaset ihtiyacı yoktur. Bu durum daha ziyade sosyoloji ve kültürle ilişkilendirilmektedir. Özetle “kelimelerin milliyetleri vardır ama milliyetçiliğe kalkmazlar” (Mert, 2012:136,137).

Necati Mert’in imajı ve gösterişi değer olarak kabul edenlere de bir eleştirisi söz konusudur. Küçük ama ruhu olan mescitlerin unutulmasından yola çıkarak şu çıkarımı yapabilmektedir. Bugün Ayasofya Camii gibi mimari yapısı benzerlik gösteren Büyük Çamlıca Camii yapılmıştır. Fakat aynı huzura, aynı ruha sahip olduğu söylenemez.

Din’le problemi olanın Dil’le problemi olmaktadır. Dil’i ulus devlet adına politika etmek meselesini; Necati Mert, *Kelepir Sepet*’teki düşüncelerini daha da genişleterek *İki Dil İki Hayat* adlı denemesinde ele almıştır. Özellikle söz konusu cumhuriyet için laik, çağdaş bir toplum, çağdaş ulus yaratma düşüncesi Osmanlı’dan gelen Türkçülere özellikle Ziya Gökalp tarafına ters düşmeye başlamıştır. Çünkü onlar için önemli olan, dine en mesafelisi dahi dinden kopmadan bunu devam ettirmektir. Milli kimliğin güç aldığı dini, bütün kültürü savunmaktır amaçları. Dil’i Osmanlı -İslâm geleneğine karşı politika etmek meselesine de değinen Mert, yapılan anayasa değişikliği ile dini İslâm maddesi eklenerek adeta muhafazakârlara sus payı verilmiş olmaktadır. Ezan ve kametin Türkçe okunması, bazı Osmanlıca ve İslâmi kelimelere kullanım yasağının getirilmesi yine Batılılaşma ve laikleşme siyasetinin başlayıp aynı hızda devam ettiğini göstermektedir. Özetle dille ilgili her husus dinle ilgili hususa dokunmaktadır. Asla ayrı düşünülmemektedir. Din’le problemi olanın dille de problemi olmaktadır. (2016: 264). Necati Mert’in de eleştirisi bu yönde olmuştur. Dil ve din ayrı düşünülemez haliyle meselenin kaynağına ilişkin eleştiriler sunmak söz konusu olmalıdır.

Konuşma diliyle yazı dili arasındaki uçurumu kaldıranların, milli edebiyatı kuranların aynı kişiler olduğunu belirten Mert, sade dilciler için dil demek cümle demektir. Necati Mert’in dille ilgili düşünceleri Yeni Lisancuların düşünceleriyle aynı yönelimdedir. Onun için dil, başka dilden kelime alabilir, bu sakınılması gereken bir durum değildir. Önemli olan kelimenin kuralıyla gelmemesidir. Dile diren kelime girdiği dilin kuralına uymalıdır. Ancak bu durum Öz Türkçeciler için farklıdır. Onlar için önemli olan kelimedir. Dil demek kelime demektir. Öz Türkçeciler Türkçenin hem Arapça hem de Farsçanın kuralları ve kelimeleriyle işgal edildiğini savunurlar. Öz Türkçeciler için işgal altında olan dilin tam bağımsızlığını sağlamak; kurallarıyla ve dile yerleşen kelimeleriyle top yekün çıkarmakla mümkün olacaktır. Buradan

hareketle Türkçenin uzak lehçelerinden kelime derleyip, ölü olan kelimeleri canlandırmayı hedeflerler. İşte Necati Mert, Yeni Lisancılarla Öz Türkçeciler arasındaki en temel farklılığın bu olduğu iddiasındadır. Yeni Lisancılar ve Öz Türkçeciler cümle ve kelime özelinde durarak dildeki değişimi göz önüne sermişlerdir.

Necati Mert, gündelik hayatta yanlış kullanılan sözcüklerle ilgili ayrıntıları da tespit eder ve bu türden yanlışlıkları basit bir tashih düzenlemesinden yahut kelime odaklı eleştiriden ziyade kültürel ve sosyolojik boyutta ele alır. Böylece onun dilin hayata dönük tarafının eleştirisini öne çıkardığı söylenebilir. *Kelepir Sepet*'te kelime üzerinden politik tenkitler içeren yazılar da mevcuttur. İktidarı "Kaç Ağaç Bir Orman Yapar"da olduğu gibi bir kelimenin yorumlanmasıyla eleştirmiştir.

Necati Mert, *İki Dil İki Hayat* adlı denemede de sade dil ve arı dil farklılığını ortaya koyan görüşlerine yer vermiştir. Necati Mert'in sade dil ile arı dilin farklılığını ele aldığı ilk bölümde; sade dil başkadır, arı dil başka diyerek meseleyi açmıştır. "Sade Dil, sokağın dilidir. Avam'ın dilidir. Dolayısıyla Edebi dilde, kültür dili de sokaktan beslenir. Sokaktaki adam üç yüz- beş yüz kelimeyle konuşur fakat, şiir, hikâye, roman yazmaya niyetlenmez. Onun ağzında öyle iki kelime yan yana gelir ki işitilmedik bir teşbih, gün yüzü görmemiş bir deyim, yakası açılmadık bir argo oluverir". (Mert, 2016:245). Tıpkı Klasik Edebiyatta karşımıza çıkan "bakire kelimeler" gibi bu türden oluşum sokaktaki adamın ağzından dökülür. Arı Dil, fildişi kulenin yani havasın dilidir. Hayata katılmaz, sokağa çıkmaz, halkın yaşayışları, alışkanlıkları, zihniyeti ile ilgilenmez. Kısacası Arı dilde, dinle problemlili olan dille de problemlidir. Onlar için özbeöz Türkçe olmalıdır. Öyle ki Türkçeleşmiş kelimeleri, dile yerleşmiş kelimeleri atmak isterler. Türkçenin seslerine uzak bir dil oluşturmaya çalışırlar. Konuşulmayan ama yazılabilen bir dil savına girenlerin başında da Necati Mert, Nurullah Ataç'ı işaret eder. Arı dil ile sade dil arkasında yer alan iki hayat, iki yazar vardır: Nurullah Ataç ve Ömer Seyfettin.

Necati Mert, konuşma dilinin ve yazma dilinin ayrı olamayacağı görüşünü savunur. Bu düşüncesini Montaigne'den, Halit Ziya'dan örnekler vererek açıklamaktadır.

"Üslupçu yazarların dilinde ait oldukları lisanın konuşma dilindeki "iç mantık" bulunur. Dili ister iletişim aracı ister iletişime konu olan mesajın doğum yeri ister kuralları ve devamlılığı ile kendine özgü bir sistem olarak kabul edelim, bir dil içinde konuşma dili, yazı ve kültür dili diye iki alt dil olmaz. İkisi birdir, bütündür. Yalnız konuşma diliyle yazmak veya konuşur gibi yazmak da konuşma dilinin kendisini ak kâğıda çekmek değil, konuşma dilinin mantığını bir üst zeminde yeniden üretmektir. Evliya Çelebi'nin kelimeleri Ahmet Mithat'inkine, Ahmet Mithat'ın kelimeleri Ahmet Rasim'inkine benzemez. Fakat dil dikkatiyle bakıldığında görülür ki aynı konuşma dilinin kimyası içindedir hepsi, zamana karşı kimyasıyla ayakta durur dil". (2016:245,246).

Necati Mert, Ömer Seyfettin ve Nurullah Ataç'ın biyografilerinden yola çıkarak ailenin dil tercihlerinin yazarlıklarını hangi boyutta etkilediğini tartışmaya sunmuştur. Ailenin günlük yaşamı ile toplumdaki yeri ailedekilerin dil tercihinde diğer belirleyicilerle birlikte dikkate alınması gerektiğini bildirmiştir. Her konuda olduğu gibi dil mevzusunu da Tanzimat'la başlatıldığına işaret eden Necati Mert, Tanzimat'ın verimli olabilmesi için dilde sadeleştirmeye gidilmeli, konuşma dili ile yazı dili birleştirilmeli vurgusunu yinelemektedir. Dolayısıyla Sadeleştirme Tanzimat'ın baş kahramanı Mustafa Reşit Paşa'nın yardımcılarıyla gazetelerle dergilerle gerçekleşiyor. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi, Şemsettin Sami, Ahmet Mithat, Necip Asım gibi isimler ön plandadır. 20. Yüzyıla gelindiğinde Türkçülük baş göstermiştir. Sade dil bu kez Türkçülükle karşılaşır ki artık dil kendi sosyolojisinden uzaklaşarak politik tavır alır. Dile siyasallık atfedilir. Sade dilciler, Fesahatçiler, Tasfiyeciler artık başka dilin çocuklarıymış gibi hepsi ayrı bir milliyetçilik düşüncesinin peşine takılırlar. Ayrıca bu dönemde çeşitli dergilerle dil konusu derinlik kazanmıştır. Söz gelimi, Türk Derneği, Genç Kalemler, Türk Yurdu, Türk Ocağı gibi.

2.2.5. İmlâ Meselesi

Necati Mert'in üzerinde durduğu bir diğer mesele de günümüzün de meselesi olan imla meselesidir. Burada Mert, Agah Sırrı Levend'in görüşlerine dikkat çekerek Yeni Lisancılardan imla meselesine yaklaşımlarını değerlendirmektedir.

Dil üzerine düşünceleriyle adı sıklıkla anılan Ferdinand De Saussure'nin "Genel Dil Bilimi Dersleri" adıyla yayınlanan eseri günümüzde de en önemli kaynak olarak kabul edilmektedir. Saussure'a göre dil sosyal bir olgudur. Dil biliminin asıl konusu dildir. Necati Mert'in *Kelepir Sepet ve İki Dil İki Hayat* adlı denemelerinde ortaya koyduğu temel düşüncelerden biri dilin Öz Türkçeleştirilmesine karşı duruşudur. Necati Mert, Öz Türkçecilere karşı Ömer Seyfettin'e referansla sadeleşme hareketini benimser. Onun için dil, Saussure'un dediği gibi dilin toplumsal bir olgu olduğu yönündedir.

Toplumsal olgular zamanla değişme özelliğine sahiptir. Statik değil dinamiktir. Dil canlı bir unsurdur dolayısıyla toplumun ilerlemesiyle, toplumun gelişmesiyle ilerlemeye devam eder. Necati Mert de denemelerinde dilin zamanla değişmesinin normal olduğunu, toplumun değişime ayak uydurması için dilinin zamana uygun bir hale gelmesini dile getirmektedir. Bu dildeki temel taşların değişmesiyle değil, kelimelerin değişmesiyle oluşur. Yani dilin gramer yapısının değil de sözcükler üzerinden değişimin kabul edilebileceği yönündedir. Kemal Tahir'in dediği gibi "dil meselelerine karışan herkes, ilk önce dilden ne anladığını

bildirmek zorundadır". Bu bağlamda Necati Mert işe dilden ne anladığını ve bugüne kadar savunulan Öz Türkçeleştirmek yargısına karşı çıkararak dil hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir.

Toplumların dilini bilmek anlamak o toplumun kültürünü, edebiyatını, düşünce yapısını, tarihini bilmekle paralellik gösterir. Dil bir milleti millet yapandır. Bir toplumun yıkılması o toplumun diliyle oynamakla mümkündür. Dili alınan bir millet zamanla yok olmaya başlayacaktır. Toplumlar birbiriyle etkileşim halinde olduklarından dillerinin de birbirlerinden etkilenmesi sözcük alışverişinde bulunmaları gayet tabiidir. Ancak bu dilin tamamen değişmesi anlamına gelmemelidir. Ancak diline sahip çıkan milletler ayakta kalabilmişlerdir. Çünkü geçmişin izlerini, tarihini, edebiyatını dille aktarmak durumundadır. Dünya üzerinde hiçbir dil diğer dillerden bağımsız bir biçimde ortaya çıkmamıştır. Her dil muhakkak diğer dillerden etkilenmiştir. Türkçe de karşılıklı olarak diğer dillerden etkilenmiş ve etkilemiştir. Önemli olan varlığını devam ettirebilmektedir. Bu bağlamda da Necati Mert'in önerisi yerindedir. Kısacası Öz Türkçecilere karşı savunduğu tutum dilin devamlılığı, gelişmesi için olağan bir durumdur. Onun "Nurullah Ataç'ın tilcikleriyle değil de Ömer Seyfettin'in diliyle yazınız" ifadesi de bu savını kanıtlar niteliktedir.

2.3.Öykü Kuramı Üzerine

2.3.1.Öykü Yazmak

Birinci basımı 2006, ikinci basımı 2015'te gerçekleşen *Öykü Yazmak* kitabı içerisinde kırk yedi denemeyi içermektedir. *Öykü Yazmak* kitabı okur için başucu kitabı niteliğindedir. "Sunuş" ve "Öykü Etrafında" başlıklı iki yazı da bulunmaktadır. "Öykü Etrafında" yazısında Necati Mert, öykünün geçmişi, tanımını ne olduğu ne olmadığı, dünyadaki ustaları, bizdeki referansları hakkında temel bilgiler sunmaktadır. Türk edebiyatında öykü tekniği, öykü kuramı üzerine yazılmış pek fazla eser bulunmamaktadır. Bu durum Necati Mert'in *Öykü Yazmak* isimli eserini daha da anlamlı kılmaktadır. Necati Mert yazarlığa öyküyle başlar ve elli yılı aşkın yazın hayatını farklı türlerde yazarak zenginleştirmiştir. Ancak onun merkezinde hep öykü olmuştur. Öykünün ne olduğu, nasıl olması gerektiğine dair çıkarımlarda bulunan yazar, *Öykü Yazmak* denemesinde de hem hikâye teorisini hem de tarihini geniş kapsamda değerlendirmiş, genç öykücülere tavsiyelerde bulunmuştur. *Öykü Yazmak*, öykü ve öykü kuramı üzerine yazılmış yazılar toplamından oluşmaktadır. Necati Mert, "Öykü ve Diyalog, Öykü Dili, Öykü Kişisi, Tasvir, İmge, Çatışma, Öykü ve Şiir, Kurgu ve Üslup, Anlatıcı" gibi meseleler üzerine oldukça önemli tespitlerde bulunmaktadır. Necati Mert için öykü ormanda karşılaşılan yaban çileğidir. Yazar onunla yalnızlığını giderir. (Dönmez, 2023:35). Necati Mert

öyküsünün çok yönlülüğüne dikkat çeken Dönmez, toplumcu gerçekçi anlayıştan modernizm postmodernizme kadar değişim ve dönüşümü yaşadığını ifade etmektedir. Ancak onun denemelerinde de tespit edilen bazı temeller var ki bunlar yazarın öykülerinin de temelleri olmuştur. Söz gelimi; taşra, taşralılık, merkezin tahakkümünün eleştirilmesi, ideoloji, sosyal ve politik yaklaşım, insanın gerçekliği gibi temalardır. (Dönmez, 2013)

2.3.2.Öykünün Tarihsel Gelişimi

Hikâye edebi türler içinde en eskisi olarak bilinir. Hikâyenin geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. Necati Mert, hikâye ile öykü arasında herhangi bir fark görmez. Her iki sözcüğü de birbirinin yerine kullanır fakat hikâyenin öyküye göre daha derin anlamı olduğunu ifade etmektedir. Hikâye baştan geçen olay demektir. Aynı zamanda hikâye bir türün adıdır. Dolayısıyla Necati Mert, öykü kelimesini de kullanır fakat anlam genişliği, derinliği olan hikâyedir. Öykü sözcüğünün kullanılması 1950'li yılların sonrasında kullanılmıştır. Necati Mert bu durumu Öz Türkçeci anlayışın bazı çevrelerce benimsenmiş olmasına bağlamaktadır.

Necati Mert, öykünün tarihsel süreç içerisindeki gelişimini, geleneksel anlatı türünden modern öykü anlayışına nasıl geçildiğini, Cumhuriyet'te gelişim gösteren öykü anlayışının arka planında siyasi, sosyal, ekonomik bazı değişimlerin olduğuna dikkat çekmektedir. Türk Edebiyatında hikâyeyi Aziz Efendi'den başlatarak birtakım isimleri sıraladıktan sonra hikâyenin Ömer Seyfettin'le bir temele oturduğunu onun hikâye anlayışını dile getirmektedir. Nitekim Necati Mert öyküsünün beslendiği kaynaklardan biri de Ömer Seyfettin'dir. Türk öyküsü siyasal, sosyal olaylara bağlı olarak değişime uğramıştır. Modern öykünün başlangıcı olarak Tanzimat dönemi kabul edilir ancak gelişimi Cumhuriyet dönemine denk gelmektedir. Bu dönemde II. Dünya Savaşı'nın etkilerinin görüldüğü bazı yazarlar bulunmaktadır. Özellikle 1950 Kuşağı öykücülerini için bunalımcılar olarak tabir edilir. Ardından 60'lı yıllarda yazarlar toplumcu-gerçekçi eğilim göstermeye başlamışlardır. Necati Mert de 70 kuşağı öykücülerindedir.

Öykü Yazmak kitabında yazarın, öykünün teknik detayları, öykünün nasıl olması, ne içermesi gerektiğiyle ilgili görüşleri ön plandadır. Necati Mert'e göre öykü, romandan farklıdır. Öyküde daha yoğun bir anlatı söz konusudur. Çünkü öykü, az sözle çok şey anlatma uğraşdır. Bu bağlamdan bakıldığında öykü romana nispeten hem yazar hem okur için daha zordur. Necati Mert, hikâye/öykü arasında ayırım gözetmezken öykünün romandan bağımsız bir tür olduğunu gösterir. Hatta öykünün romanın kısası olduğu şeklindeki yaygın görüşe karşı eleştirisini yöneltir. (Mert, 2015:14).

“Necati Mert’in bu ifadeleri öyküyü ya da yazıyı herhangi bir kurala bağlama anlamına gelmez. Özeld e öykü, genelde ise sanat, belirli kalıplardan belirli şartlarda çıkarılarak icra edilemez, kendine mahsus bir dili, düşünce dünyası vardır. Teknik sınırlar da edebilik var olduğu sürece aşılabılır. Dolayısıyla yazı için sınır koymak mümkün değildir; herhangi bir büyük yazar (Sait Faik, Memduh Şevket, Çehov...) gibi olmak ölküsü dahi sınırlandırıcı olur”. (Dönmez, 2023:40).

Necati Mert, anlatı türlerinden öykü ile romanı karşılaştırarak öykünün özelliklerini şöyle sıralamıştır:

“Öykünün romana bakarak piyasa değeri yok. Kısa dır öykü. Kısalığına rağmen koca bir dünya sığdırır içine. Bunu da içeriği belli bir an’da yoğunlaştırarak sağlar. Kronolojiye bağlanmaz. Kişileri çoğaltmaz. Olup biteni dallandırmaz. Her şeyi ne kadar az tutarsa anlatacaklarının o rütbe çok ve derin olacağını düşünür. Bütün hünerini buna harcar. Bunların okur tarafından görülmesi lazım. Bu kolay değil. Romanın yataylığı öyküde yok. Piyasada romanın gerisinden gelmesi, bundan olacak. Öykü üzerine kitap azlığı da belki aynı nedenle. Belki, dünyada olsun, Türkiye’de olsun, ünlü öykücü azlığı da öykünün zorluğundan.” (Mert, 2015:18).

2.3.3.Öyküde Kurgu

Arapça kökenli kelime olan hikâye yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olayların anlatılması olarak tanımlanmaktadır. Temelinde anlatmak, hikâye etmek, tahkiye söz konusu olan kavram bir şeyi yeniden inşa etme olarak da yorumlanmaktadır. Çünkü yazar, gerçeklikle kurgusallığı kendi süzgecinden geçirerek yeni bir anlatı oluşturmaktadır.

Necati Mert için kurgu, kurmaca kavramları farklılık arz etmektedir. Kurgu yazar için bir plan, bir hazırlık demektir. Hikâye için öncesinde bir planın düzenin olması gerekliliğini savunan Necati Mert, yaşama ve gerçekliğe dayanan hikâye kurguyla yazarın elinde yeniden üretilmelidir. Ancak kurmaca ise yazar için yaşanmamış bir şeyin aktarılmasıdır. Dolayısıyla hikâye için kurgu önemlidir. Erdem Dönmez’in deyimiyle Necati Mert öykülerinde kurmaca gerçeklik, farklı niteliklerle karşımıza çıkar. Mert’in ilk öykülerinde kurgu özellikleri ağırlığını hissettirirken, sonraki dönemlerde öykülerin ne derece kurmaca ne derece gerçek olduğu tartışılır hale gelmiştir. Postmodern anlayışın getirdiği üstkurmaca da yine onun öykülerinde gerçeklik-kurmaca meselesinin yansıması olarak görülmüştür. Dönmez bu durumu Necati Mert’in öykülerinin sınırlarını genişletme çabasında olduğu yorumunu yapmaktadır. (Dönmez,2023:131)

Necati Mert’in, gerçeklikle-kurgusallık ilişkisini kişiselleştirme temelinde açıkladığına vurgu yapan Dönmez, gerçeğin her insanda farklı çağrışımlarla yer edindiğini, dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen bir olay içerisinde bulunmayanlar için farklı bir gerçekliği ifade edeceği iddiasındadır. Bu bağlamda Necati Mert öyküsünde işlenen gerçekliğin kişiselleştirilerek özelleştirildiği kanısındadır. Yani önemli olan maddi gerçeklik değil manevi gerçekliktir. (2023:47). Gerçeklikle -kurgusallık ilişkisini her yazar kendince yorumlamaktadır. Necati Mert için bu durum belli başlı araçlarla yapılmaktadır. Bunun da temelinde kişisellik yatmaktadır.

“Kişisellik, malzemenin (kişi, olay, mekân, zaman, diyalog, nesne...) çok özel mercekten görülmesi demek. Bu da -biliyorsunuz-imgesel düşünmenin mecaz, kişileştirme, abartma, karşılaştırma, gibi araçlarıyla oluyor...fark duyusaldan çok ruhsal alanda görülür. Bu maddi gerçekliği bozmak değil, ona yeni boyut eklemektir...çünkü sanat, bir kişinin, olayın, mekânın, maddi gerçekliğiyle yetinmez, onun anlamına, katkısına veya olumsuzluklarına da uzanır. İşte bu uzanış yani “dünyanın insanileştirilmesi” kişiseldir ve her yazar, bunu kendi araçlarıyla ve kendince yapar.” (Mert, 2015:73)

Öykünün başında duvara asılı bir tüfekten söz edilmişse, Çehov, bu tüfeğin eninde sonunda patlatılması gerektiğini söyler. Öyledir de tüfek, tüfekte sınırlı değil. Yani tüfek bir semboldür. Bir resim, masada duran bir çiçek, bir saat olabilir. Öyküde bunların niçin bulduklarının sebep-sonuç ilişkisiyle açıklanacağını ifade eden Necati Mert, hiçbirinin gelişigüzel seçilmediği vurgusunu yapar. Bunlar sadece nesne değildir. Kişi de, mekân da olabilir. Fakat Çehov’un bu sözünü bilenlerin dahi bu disipline uymadığı görülmektedir.

“Okur sözü edilen şeyin bir yere varmasını, hem de herhangi bir yere değil, kişiyle, mekânla, olayla kaynaşıp bütünleşerek bir yere varmasını bekler çünkü. Bu bekleyişte bilinç yoktur şüphesiz. Ayrıntılar hayatta dağınıkmış, kurmaca ise bir düzene dayanırmış; bunları bilmek zorunda mıdır okur? Hayır. Ama sezgisi sağlamdır. Dudak büküp elinden bıraktığı öyküler, bu yüzden, ayrıntıları yeterince tespit edilememiş öyküler olur”. (Mert,2015: 146).

Necati Mert, anlatılanın iç gerçekliğine vurgu yaparak sonuçtan ziyade o sonuca nasıl gelindiğinin vurgusunu yapar. İşte öykünün iç gerçekliğini belirleyen anlatılanların diğer unsurlarla uyum içinde yansıtılmasıdır. Burada tüm anlatılanların neden-sonuç ekseninde birbirini tamamlaması beklenir. Nitekim öyküdeki nesne, karakter, mekân, zaman, kişi gibi ögeler bir neden-sonuç ilişkisi içindedirler. Söz gelimi “Çehov’un Tüfeği”, neden- sonuç ikilisine dayandırılmaktadır. Öyküde olması gereken unsur hayatın birebir kopyası değil, öykücünün elinde ustalıkla yeniden üretilmesidir. Tutarlı olması, biçim ve içeriğin dengede olması öykünün devamlılığına etki edecektir. Öykünün gerçekle, hayatla ilişkisi gerçeğin tıpa tıpa değil ancak gerçek gibi, gerçeğe yakın gerçeğimsi olandır. Bu kurgunun gücünü gösterir.

Necati Mert’in sanat anlayışını büyük ölçüde besleyen isimlerden biri de M. Kagan’dır. Özellikle Kagan’ın sanatsal imge kavramını ele alan yazar için tikelden tümele varma çabasıdır. Bireysel olandan toplumsal olanı açığa çıkarmayı hedefler. “Kagan’ın “(Sanatsal imge) bireysel-olan’ı göstererek, bireysel olan’ın içinde tipik-olan’ı açığa çıkarır. Rastlantısal-olan’ı anlatırken, onun gerisinde yatan yasallık’ın kavranmasını sağlar.” (Mert, 2015: 74). Kagan’ın bu görüşünü benimseyen Necati Mert, herhangi bir gündelik meselenin kolaylıkla öyküye dönüşebileceğini savunur. Yazara göre öyküde büyük meselelerden çok sıradan olaylar, günlük hadiseler dille yoğurularak sorunsallaştırılmaktadır. Ona göre esas olan tikelden tümele etki edebilmektir. Yazarın bu yaklaşımı, aynı zamanda ideolojik tavrının da bir yansıması olarak görülmektedir. Biçimin içeriğin dengede olmasını savunurken bunların anlaşılmasında

herhangi bir engel teşkil etmemesi gerektiğini vurgular. Biçim ve içerik yazar için de okur için de açık olmalıdır.

Öykü, düşünce iletme aracı değildir. Dolayısıyla öyküde kıssadan hisse çıkarmak aykırıdır. Biçim ve içeriğin uyumu söz konusudur. Öykü her ne kadar düşünce iletme aracı olmasa da Mert'e göre estetik şartlar temelinde düşünce tamamen yok sayılmaz.

“Öykü, kurgulama yoluyla şekillenir, dili farklı işlevlerle araç olarak kullanır. Edebiyatımızda öyküyü amacı ifa etme, düşünce iletme kaygısıyla araç olarak kullanan toplumcu kuşak, belirli bir dönemden sonra tekrara düşmüş, özellikle taşra merkezli örneklerde öykünün türsel özellikleri göz ardı edilerek standart kalıplarda metinler kaleme alınmıştır. Necati Mert öyküsü ise taşra merkezli olmasına rağmen söz konusu standartlaşmadan farklıdır; estetik kaygıyı ihmal etmemektedir. Ancak bu durum, öyküde düşüncenin tamamen yok olması anlamına da gelmez. Düşüncenin estetik şartlarda iletilmesi öykü tadını oluşturur”. (Dönmez, 2023:44).

“Evet, öykü bir temel düşünce etrafında döner. Döner ama ‘ders’ çeşidinden bir düşünce değildir bu. Öğreticilik fablada olur, taşlamada olur, anıda olur, mektupta olur. Hatta bunlara yakışır da. Ama öyküde olmaz. Denilecek ki, fablada öykü öğeleri yok mudur? Fabl da bir öykü değil midir? Hayır! Bir çalışmayı öykü yapan, öykü öğelerinin kullanılması değil, öykü tadının bulunmasıdır. Bu tat önemli” (Mert, 2015:31).

Kısacası öykü özelliklerini taşıması onun öykü olduğu anlamına gelmemelidir. Biçimsel olarak öykü olabilir fakat içeriksel olarak öykü tadı yoksa öykü demekten şüphe edilmelidir. Kurulan cümleler bilgi içerikli olabilir fakat sanatın diliyle icra edilmediği takdirde öykü olmaktan uzaktır. Estetik kaygı, sanatsallık ön planda olmalıdır.

Necati Mert, öykü kurgusunda her şeyi söylememek gerektiğini ifade etmiştir. Zira her şeyi söylemek kurguyu zedeler. Öykü edebinden bahis açan yazar, her şeyi söylemez fakat seçtiklerini de apaçık ifade etmez. Buna öykü edebinin engel olduğunu söyler. “Öyküde sözü edilen esler/suskular, imalar, imgeler ve öyküyle hemen hemen anlamdaş sayılan o yoğunluk, bir yazı nezaketi, bir yazı kalitesi ise eğer, öykü, bunu edebine borçludur.” (2015:79). Burada Sabahattin Ali'nin “Sıcak Su” öyküsünü değerlendiren Mert, her şeyin söylenmemesi gerektiğinin yanıtını vermektedir. Ancak bazı noktalarda yine de noksanlıklar olduğunu dile getirmiştir. Nelerin söylenmesi nelerin söylenmemesinin iyi kavranmasına vurgu yapar ki bu da öyküdeki biçim ve içerik uyumunu açığa çıkartır.

Necati Mert'in öykü anlayışını bildiren hususlardan diğeri, öyküye niceliksel boyutuyla bakılma hususudur. Yazarın düşüncesi öykü boyutu ile değeri arasında doğru orantı olmadığı yönündedir. Emegın uzun yazıda değil az ve öz olanda olduğunu ifade etmektedir.

“Sayfa çokluğu emekten sayılmıyor. Cümleler peş peşeymiş, kişi ve olay bolmuş; bunların önemi yok. Görülen, hissedilen ve düşünülen her şeyin de yazıda yer alması gerekmiyor yani. Güzel de sayfa, satır miktarı ne olmalı? Kişi, olay, gözlem, duygu ve düşüncenin altın sayısı nedir? Bunun cevabı yok. İyi ki yok. Nasıl ki etek boyları için de yok. Ama sayısal olmayan bir ölçü yine de var: Elbise vücuda oturmalı. Vücudu göstermeli.” (Mert, 2015:117).

Yazarın burada kastettiği sadece dış yapı, sadece görünüş değil. Ne söylemek istediğiniz, nasıl söylemek istediğiniz ve öyküden muradınız nedir bunu açığa çıkarmaktır. Öykücü hissettirmek istediği tüm duyguları vermek zorunda değildir, okuyucu kendisi çözümlemeli. Necati Mert ortaya çıkan bu problemi elbise örneğiyle ifade etmektedir.

“Elbise için standart bir ölçü yoktur; en uygun elbise kişiye uygun olanıdır. Burada elbise öykü, vücut ise anlatılmak istenendir. Öykü vücudu sarmalı, en net şekliyle göstermelidir. Ne bol gelip lafi uzatmalı ne de dar gelip anlatılanı açıkta bırakmalıdır. Öykü türündeki bu netlik, kısa olma özelliğinin de temellerini sağlamlaştırmış olur. Öykü, bu kısalıktan alıyor tadını. Kısalık’tan kasıt, gerekli olan sözün altında söz değil. Fazlası olmayan söz. Elbiseyi hakkıyla dolduran söz. İşte onun kalıbı yok. Yine diyeceğim: İyi ki yok! Her öykü kendi ölçüsüyle gelmekte. Az keyif mi? Az tat mı bu?” (2015:119).

Öyküde önemli olanın kişilik; yani amaçlanandır. Bu çerçevede Dönmez’in şu çıkarımları önem arz etmektedir.

“Öykünün kısa ya da uzun oluşu, anlatılandan ziyade öykünün kişiliği ile alakalıdır. Burada kişilik, öyküde amaçlanandır. Okuyucuda uyandırılmak istenenler belirlendikten sonra bunun belirli kalıba dökülmesi boyutu ortaya çıkarır. Önemli olan söz konusu amaçlananı uzun uzun dile getirerek okuyucuyu etkilemenin aksine kısa ve yoğun biçimde hissettirmektir. Ancak kısalığın boyunu belirleyecek olan da yine kişilikle ilgilidir. Öykücünün dili kullanım gücü, yoğunluğu artıracak, dilin güçlenmesi ile kısalan öykünün tadı da artacaktır. Öykü kıaldıkça hissettirdikleri ve çağrıştırdıkları da artar. Görülüyor ki mesele anlatım şekline dayanmaktadır”. (Dönmez, 2023:42).

Yani elbise vücuda oturmakla kalmamalı, kişiliği de göstermelidir. Öykünün söz konusu vücuda oturması, anlatılanın miktarınca kullanımına bağlanır. Necati Mert, sözcüklerin tasarruflu kullanımını sabırsızlık etmeden şartına bağlar.

“Sabırlı ve tane tane anlatmak, gerekeni gerektiği kadar anlatmak mı yoksa? Şüphesiz öyle. Şiirde öyle, ona en yakın tür öyküde de öyle. Kişiler, kişilerin başından geçenler, aralarındaki konuşmalar hep gerektiği kadar olacak. Bunların temel düşünceye ve besleyici düşüncelere bağlantılarında da şiddetten kaçınılacak. Eşya ve mekân bu konuda en sakin iki yardımcı. Fakat bunlara ait ayrıntılarda da çizme yine açılmayacak. Bulduğumuz simgesel sözler, yarattığımız anlam yüklü durumlar, duygusal sahneler olabilir. Bunlar bir başlarına da güzeldirler hatta. Ama karar bilmek bu buluşlar için de geçerli. Bunlar öykülenen bütüne cuk oturuyorsa kullanılmalılar. Bir şart daha. Tuluatçılar, tutulan bir esprinin üst üste tekrarına ‘sağmak’ derlermiş, öyle: Sağmadan.” (2015:142).

Burada hissettirilmek istenenin miktarına uygun kullanılması öne çıkar. Sık sık yapılan tekrarlarla ya da sözün aceleye getirilmesi öyküde verilmek istenilenin sağmadan bildirilmesine yol açar. Kişi, olay, düşünce, mekân hepsi bütünleşmeden öykü sunulmaya çalışılıyor. Dolayısıyla biçim ve içeriğin uyumsuzluğundan öykü niteliğini aşıyor. Biri diğerinden miktarınca değişiyorsa bu durum öykünün niteliğine zarar verecektir. Bu bölümde Mert, Sevgi Soysal, Cemil Kavukçu gibi isimlerin sabırsızlık etmeden, sözü sağmadan öykü oluşturduklarını ifade etmektedir. “Öykü yazacağız ama, sabırsızlık etmeden.” (Mert, 2015:144).

Necati Mert’in öykü anlayışında biçim içerik arasındaki denge, öykünün yoğunluğu ve hissettirme çabası “Necati Mert’in ‘Zamansız’ ve Öykü Üzerine Söyleşi”deki açıklamaları dikkat çekicidir:

“Öykü bir söz olarak, bir eylem, durum olarak gelir bulur beni. Yaşamış, görmüş, işitmiş veya okumuşumdur. İçlenmiş, sevinmiş, öfkelenmişimdir her biriyle. Oturur yazarım. Bir eylemdir öykü bende. Tavır. Tepki. Bir duygu hali. Bunu anlatır, paylaşırım. Hemen olmaz ama. Bazen olurda, çok zaman geç olur. Öyküyü zihnimde taşıyorum önce. Kişileri seçer, bir mekâna yerleştirir, aralarındaki ilişkiyi kurar, hatta neler konuşacaklarını da aşağı yukarı belirler, öykü, diyeceğini diyecek kıvama geldi mi de yazmaya otururum. Yazarken çok ara veririm. Dalar, üst üste çay içer, oradan buradan çok şiir, çok öykü okurum. Nihayet biter. Biter de bitmiş gözüyle bakmam yine de. Bekletirim. Döner döner okurum. Çatıda değişiklik olmaz. Çatı, zihnimde baştan oluşturduğum çatıdır hep. Ama sözcükler, cümleler değişir yahut yer değiştirir mutlaka; sanırım artı bağlamlar oluştururum böyle yaparak. Bunlar kurgudur. Kurgu, yani montaj. Böylesi makalede, biyografide, anıda, belgesel filmde de var. Fark şurada: Bunlarda bilgi ve yaşanan kurgulanıyor, öyküde, romanda ise imgesel ve yaşanabilir olan. Bu farktan dolayı edebiyattaki için “kurmaca” yeğleniyor. Yanlış değil. Fakat bendeki çağrışımı “düşsellik” olduğundan ben kurmaca’yı pek kullanmam”. (Sümeýra, 2011-2012)

Yazarın bu ifadelerini Erdem Dönmez şöyle tanımlıyor:

“Necati Mert’te öykü, yaşamsal gerçekten koparak gelir ve öykünün doğuşu bir tepki, bir amaç üzerinedir. Asıl amaçlanan, sabırsızlık edilmeksizin öykü öğelerine büründürülür, ince ince işlenir. Burada dilin anlatım imkânlarının geniş tutulması, öykünün kısıtlılığının avantaja dönüştürülmesi esası öne çıkar. Anlatılan, bire bir gerçek temelli olsa da yazarın süzgecinde, kendi ifadesiyle düşünde, yeniden şekillenir, kurgulanır. Necati Mert öyküsünde gerçek yeniden şekillenip zenginleşir. Görüldüğü gibi Necati Mert’in öyküleri gerçeklikten beslenir. Onun öyküleri kurgusalılık-yaşamsallık arası çizgide yer almaktadır. Yazar öykülerini hayattan beslenerek kurgular. Öykülerini doğrudan düşleyerek değil, hayattan parçalar toplar bir araya getirerek, yaşamsal gerçeği dönüştürerek kaleme alır. (Dönmez,2023:43,44).

Kısacası anlatılanlar yazarın zihin süzgecinden geçerek yeniden şekil bulur ve kurgu ile gerçeklik yaşam arasında metinde kendisine yer bulur. Necati Mert için öykü beklenen bir şey değildir fakat öykücü beklediği için öykü gelmektedir. Yazar için öykü hayatın içinden doğup gelir ve gerçeği değiştirmeden yeniden üretmektir. Özellikle dedesinin etkisinde kalarak yazdığı, dedesinin uydurduğu kelimelerle öykü oluşturan yazar için amaç gerçeği yeniden şekillendirmektir.

Necati Mert’in öykü kurgusunda “öykü ve diyalog” hususunu tiyatro için şart olan diyalog, öyküde olmazsa olmaz kural değildir. Diyaloglar sahneden inip hayata katılırsa öykü olur. Diyalogun öyküde kullanılmasının öyküye bir başkalık kattığını Semih Gümüş’ten aktaran Necati Mert, anlatımın zenginleştiğini ayrıca dil israfının da önüne geçildiği iddiasındadır.

“Bir kere, durumların, kişiliklerin ortaya çıkması bir yol daha bulunmuş olduğundan, anlatım zenginleşiyor. Sonra ayrıntılar, anlatıcının dil israfına bırakılmayıp öykü kişilerinin ağzından şıp diye düşüveriyor. Başka? Öykücü kendisini dinlemekle kalmayıp başkalarına gönül indirmiş oluyor, dolayısıyla hem kendisi hem öyküsü sosyalleşiyor.” (2015:34)

Necati Mert’e göre öykü düşünceyle var olmaz. Düşünce öyküde varsa bu en çıplak haliyle karşılaşılan olmamalıdır. Sanatın amacı bu düşünceyi gerçeklikle ilişkilendirerek vermesidir. Çünkü öykü kendi gerçekliğiyle gelen bir türdür. Bu durum öyküde kişiselliğin ifadesidir. Konunun öykücünün gözünden nasıl değerlendirildiğidir kişisellik. Anlattığının estetiğe uygunluğu söz konusudur. Düşüncenin kişiselliği bununla da kalmayarak mekân ve zamana da yayılarak eşyaya sirayet etmelidir. Her şey bir bütün halinde olmalıdır. Kurmacanın gerçeğe örtüşmediğine vurgu yapan Mert, gerçeğin imgelem sonucunda bozulduğunu ve

sanatın dilinin de yeni bir anlam kazandığını ifade etmektedir. Bu noktada *Semaver*'den kesitler sunan Necati Mert için öykü, olmuşu yaşanmış anlatmakla kalmayıp onu kişisel kılmalıdır. (2015:38,39). Kısacası öyküdeki kişisellik özgünlüğün adıdır.

2.3.4.Öykü Dili

Necati Mert'e göre genelde sanat, özeldeyse öykü, sosyal, kültürel ve felsefi sorulara cevap vermelidir; dolayısıyla genç öykücünün metnine özgünlük ve kimlik kazandırabilmesi için "ben kimim, biz kimiz; hangi kültüre, ulusa aitiz?" türünden sorularla muhatap olması gerekir. Diğer taraftan öykü yazmak dille sürdürülen bir eylemdir ve buna göre öykü dilinin gündelik bilgi aktarım dilinden farklı olması gerekmektedir birlikte Ataç'ın Öz Türkçeciliği gibi suni bir yapı da içermemelidir. Hikâyeyi hissettiklerini hissettirme çabası olarak tanımlayan Necati Mert, denemelerinde öykünün sadeliğine vurgu yaparak, öyküye ve öykücüye üniforma yakıştırmak, belli bir kalıba sokmak yanlıştır der. Öyküde yazar için önemli olan verilmek istenenin hangi dille duyurulmasıdır. Duyuşun doğru dille aktarılmasını esas almaktadır. Necati Mert, Ömer Seyfettin'den referansla hissi ön plana alır; "evvela hissetmek lazım" önce yazar hissetmeli ardından hissettiğini hissettirmelidir. Yani, önce yazar duyacak, sonra duyuracaktır. Ancak söz konusu bu duyuş kurala bağlı değildir. Bu hususta Ömer Seyfettin nasıl bir dille duyuracağımızı söylüyor. "Cümlelerimiz basit olmazsa, fen dilinden kaçmazsak, yani diyeceğimizi sadelik içinde demezsek ne olur? Duyduğumuzu duyurmak için dil aramış oluruz ki bu da içtenliğe gölge düşürür." (2015: 21,22). Öykü, öncelikle yazarın hissetmesi, sonra da bu hissi yazıya dökmesi sonucu kurulmuş olur. Necati Mert'e göre yazmak eylemi bir başına güç değildir. Güçlük hissetmekte, hissettirmektedir. Sanatının kaynağının M. Kagan olduğunu belirten Necati Mert, biçim ve içeriğin dengeli bir şekilde kullanılması gerektiğini belirtir. Öykü dille kurulur. Yazar hissettiğini samimi bir dille aktarabilirse okurla arasındaki iletişim gerçekleşmiş olacaktır. Ancak biçim ve içerik uyumlu değilse aktarılan dilde de samimiyet yoksa anlaşılma güçleşir. Biçim ve içeriğin uyumsuzluğu öykünün estetik boyutuna engeldir.

Necati Mert'in sanata bakışı, kendi ifadesiyle "militanlıktır". Bu çerçevede öykülerde söylenen "şey" in de gücü ön plana çıkmaktadır. Yani Necati Mert'e göre edebiyat toplumcu gerçekçilerde olduğu gibi tekdüze mesaj amacında olmamanın yanında salt biçim denemesi olarak da algılanmamalıdır. (Dönmez, 2023:37). Erdem Dönmez, Necati Mert öyküsünün, temelde olay ağırlıklı olmadığını, iletilecek bir 'şey' üzerine kurgulandığını, iletilecek 'şey' in öykünün asıl amacı olmamakla birlikte estetik ile düşüncenin dengeli birlikteliği ile öyküye dâhil olduğunu vurgulamaktadır. "Öyküyü öykü yapan, anlatılan o "şey" midir? Eğer öyle

olsaydı polis tutanağından, mektuptan makaleye her yazı öykü olurdu.” (2015:49). Öyküde kullanılan cümleler bilgi cümlesi olmamalıdır. Çünkü öyküyü ayakta tutan yazarına has öykü dili kullanmasıdır. Sanatın dili iletişim amaçlı değildir. Pratiğe dönük olmamalıdır. Her eserin dili kendine özgü olmalıdır. Öykücü bilgiyi ve duyguyu birlikte kullanabilirse okurun bundan tat alması beklenir. Zira yalnızca bilgi aktarılıyorsa tarihi nottan ibaret kalacaktır. Öyküde her şey açık açık söylenmemiş olabilir. Bazıları satır aralarına gizlenmiştir. Çağrışımlara, yinelemelere, simgesel sözlere başvuran yazar sözcükleri dümdüz kullanmamalı, onlara yan anlamlar yükleyerek boyutlandırılmalıdır. Duygusal değerler yüklemelidir. Böylece kolay tükenilirliğin önüne geçmiş olacaktır.

Öykünün ilk cümlesi Necati Mert için sonrasında gelecek cümlelere kapı açacağından çok önemsenir. Günümüz öykülerinde fazlasıyla dil problemi olduğunu ileri süren yazar, bu problemin tamamının da “cümle” ile ilgili olduğunu vurgular. Bunlar, özne ile yüklem uyumsuzluğu, bağlaçların yanlış kullanımı, çatı uyumsuzluğu, öge eksikliği gibi cümle bilgisi meseleleridir. “Öyküde cümleler sağlam olmalıdır ki öykü ardından gelebilsin” (2015:107)

Yazınsal dil, dil tartışmalarının en önemli parçası olmuştur. Şiir dili, öykü dili, düzyazı-şiir ayırımı, bu tartışmaların odağında yer alır. Yazınsal metinlerde dil, sadece duyguları, düşünceleri aktaran bir "araç" değildir. Çünkü yazınsal dil bunların yanında yazarın sanat anlayışını, estetik tutumu da yansıtır. Kuşkusuz bu, biçemdir. Örneğin şiir ve öykü türü seçiminde ya da öyküdeki anlatım tercihinde (imgesel, sembolik anlatım gibi) dil kullanımı farklılaşır. Özellikle biçimsel yapıları ağırlıklı metinlerde dil, biçemin emrine girer ve yazar, bu biçem anlayışı doğrultusunda dili kurar. Dil bu metinlerde biçemin gereklerini yerine getirmeye çalışır. Giderek dil ve biçem iç içe geçer, birbirini belirler. Artık gündelik dil, sanat katına yükselmiştir. Yazarın kullandığı yeni dil, yeni sözcük değildir. Gündelik dilin sözcüğüdür; ama yazarın kullanımıyla yeni bir duruma kavuşmuştur. Bir başka deyişle, gündelik dildeki anlamını aşarak bir üst dile dönüşmüş, yeni bir anlam düzeneğine ulaşmıştır. (Tosun, 2018). Necip Tosun’un dille ilgili yaklaşımı Necati Mert’le benzerlik göstermektedir. Özellikle içerik ve biçimin uyumlu olması hususu, dengede olması gerekliliği Necati Mert’te öyküdeki dilin estetik boyutunu oluşturmaktadır.

Yazınsal türler içinde öykünün de en büyük problemi dildir. Bütün edebî türler gibi öyküde de bir dil serüveni hakimdir. Öykücü, anlatmak istediklerini kuşkusuz dille aktaracaktır ve aynı problemi yaşayacaktır. Öykü anlatıma dayandırıldığından gündelik dili tamamen yok saymaz fakat ona teslim de olmaz. Necip Tosun öykü ve şiir dilini karşılaştırırken şiir dilindeki

gerilimin şiddetinin daha yüksek olduğunu ifade etmektedir. Çünkü öyküde gündelik dille insani hallerin izahını açıklamaya çalışmıştır. Bu hususta Necip Tosun'un ifadeleri dikkate değerdir.

“Öykü hem fiziksel hem de duygusal bir atmosfer içinde var olur. Bu atmosferi yaratmanın birincil aracı ise dildir. Dil; olaylar, mekânlar ve duygular arasında bir biçim geliştirerek sözcüklerle, tümcelerle bir yapı kurar. Bu yapının iskambil kâğıdından mı yoksa mermerden mi olduğu, bu dil inşasının kaderini belirler. Tümce rastgele sıralanmış sözcüklerden oluşmaz. Mimari projenin gereklerine göre oluşur. Sözcük, cümle hâline gelmeden önce, tek başına sadece kendini temsil eder. Ama cümle hâline gelince bir başka gerçekliği, oluşu imler. Roland Barthes'ın dediği tam da budur: "Sözcükler herkesin malıdır, ama cümle yalnızca yazarın." Öyküde dilin gücü sadece kullanılan sözcüklerle değil, cümlelerle, belki daha çok, metnin bütününe oluşturduğu etkiyle sağlanır. Şiir için sözcük ne denli önemliyse öykü için de cümle o denli önemlidir". (Tosun, 2018).

Sözcükler kullanılan cümlede ve metin içindeki atmosferde kendini gösterir, hüviyet kazanır. Cümleler sağlam olduğunda dil oluşmuş olacaktır. Çünkü cümlelerin toplamı dili oluşturur. Öykü de işte bu dilin toplamı olarak okura sunulacaktır.

Öykü diğer edebi türlerde olduğu gibi dile dayanan, dil aracılığıyla düşünce dünyasını sözcüklere döken bir türdür. Dilin başarısı öykünün başarısı sayılmaktadır. Öyküde dil çok önemlidir. Necip Tosun'un ifadesiyle öykü, düzyazı olmasına rağmen onun sınırlarını zorlayan bir türdür. Günümüzde öykü, yoğun, akıcı, şiirsel, ritimli bir anlatım peşindedir. Bu da ancak dil başarısının yakalanması ile mümkündür. Bu anlamda dil barajını aşmamış öykünün başarı şansı azdır. İyi öykülerin en önemli özelliği dil başarılarıdır. İyi öykülerde dil, sadece duygu ve düşüncelerin dışı vurulduğu bir araç değil, aynı zamanda biçimsel yapı oluşturmak, güzellik "yaratmak" için de kullanılan bir malzemedir. Bir başka deyişle yazar, dil aracılığıyla sadece bir aktarma değil bir inşa, yapı oluşturma peşindedir. Dil, yazarın biçim tercihinin göre şekil alır. Bu nedenle iyi öyküler aynı zamanda dilin iyi kullanıldığı öykülerdir. (Tosun, 2018).

Necati Mert'in öyküdeki dil anlayışı ile Necip Tosun'un dil anlayışı arasında benzerlik söz konusudur. Öykücü sözcüklerin anlam çeşitliliğinden, çağrışımlarından yararlanarak yan anlamlarını yakalamaya çalışmaktadır. Böylece cümlelerin sağlamlığıyla öykü kendisini göstermiş olacaktır. Yazarın dili kullanma becerisi ne kadar gelişmişse öykü de o derece iyi öyküler arasında yer bulacaktır. Necati Mert için öykü yazarken kullanılan dil Ömer Seyfettin'in dili olmalıdır. Yazmaya Nurullah Ataç'ın tilcikleriyle yeltenmeyiniz ifadesini kullanarak dildeki hassasiyetini bir kez daha göstermiştir.

2.3.5.Genç Öykücülere Tavsiyeler

Necati Mert'e göre mensûre tarzı öyküler özellikle gençlerin öykülerinde son dönemde sıklıkla karşılaşılan durumdur. Gençlerin öyküleri mensûreye çok yakın durmakta. Düzyazı

şeklinde olan, şiirden beslenen ama doğrudan şiir denilemeyen bir edebi tür olan mensûre, Halit Ziya'ya göre bir çeşit müsvedde. Mert'e göre mensûre, derinliği olmayan düzyazı. Eylemsizlik ve dil özgürlüğü hakimdir. "Şiiri şiir yapan, öyküyü öykü yapan biçim ve içeriğin birlikteliğidir. Mensûrede bu birliktelik yok. Sadece dil oyunu vardır" (2015:26). Nitekim Necati Mert de genç öykücülerini biçimi içeriğe feda ettikleri için eleştirmiştir.

"Peki, günümüzün 'metin' veya 'anlatı' yazarları, sanatı içerikle biçimin beraberliği değil de sadece biçim hüneri görmekle mensûre'ye dönmüş olmuyorlar mı? Oysa, dönem, II. Abdülhamit dönemi değil. Kendileri de 'sadece bir şiir heyecanı' peşinde değilse eğer, sebep acaba ne ola ki? Tek kelimeyle: Yabancılaşma. Hayata yabancılaşma. Yani altyapısızlık." (2015:26).

Mensûre, ilk örneklerini Servet-i Fünûn dönemi yazarları Halit Ziya ve Mehmet Rauf ile gördüğümüz bir türdür. Dönemin genel havası istibdâd, yani kapalılık, melankoli, bunalımlı hallerdir. Mensûrenin son dönem genç öykücüler tarafında sıklıkla kullanılması varoluşçuluk akımının yaygınlığına bağlanmaktadır. Varoluşçuluk akımının neticesinde yabancılaşmayı görmekteyiz. Son dönem öykücülerinde karşımıza çıkan bu yabancılaşma, Necati Mert'e göre altyapısızlıktır. Çünkü artık Halit Ziya'nın mensûre kaleme aldığı ortam yoktur. Hemen hemen bütün sanat dallarında olduğu gibi öyküde de çok katmanlı bir yapı esastır. Dolayısıyla esere özgünlüğünü de bu yapı verir. Eserin kuruluşu, işlenişi, içeriği onun özgün ve biricik olmasını sağlar. Necati Mert, günümüz genç öykücülerinin bunları dikkate almadan yazmalarını eleştirmiştir. Genç öykücülerin birtakım sorular sorulmadan yazdıklarının kimliksiz olduğunu, psikososyal kimlikten uzak, kültürel-ulusal kimlikten uzak olduğunu, kişisellikten mahrum kısacası özgün olmadıklarını savunur. Söz gelimi "fırtına"yı her öykücü farklı şekilde anlatmalıdır. Öykü, roman, şiir gibi edebi türler veya sanatın diğer alanlarına bakıldığında kalıcılık ancak özgünlükle sağlanabilmiştir. Aksi halde birbirinin aynısı veya benzeri üretimler yok olmaya yüz tutmuşlardır. Bir Ömer Seyfettin, bir Sait Faik, bir Necip Fazıl olmak; onlar gibi birebir yazmak değildir. Her şeyden önce onlardan beslenip ancak devamında yeni şeyler üretmektir.

2.3.6.Öyküde Tasvir

Necati Mert, *Öykü Yazmak* adlı denemesinde öykünün teknik unsurlarının nasıl olması gerektiğine vurgu yaparken içerikle ilgili birçok noktaya da değinmiştir. Tasvirin önemine vurgu yaparak öykücünün her şeyi iyi tanınması, bütün detaylarıyla görmesi gerektiği, sesiyle, kokusuyla, tadıyla duyurması gerektiği yani hissettirmesi gerektiğini söyler. Öykücü, kişisini, mekânını, olaylarını iyi tanıdığını tasvirle gösterir. Sadece görmek değil duymak, hissetmek gereklidir. (2015:89). Öyküde tasvir bütün duyuları hissettirecek şekilde sunulmalıdır. Söz gelimi Refik Halit'in "Küs Ömer" öyküsünde Necati Mert Zehra'yı tasvir ederken görme,

duyma, dokunma ve psikolojisiyle birlikte verildiğinde ancak başarılı olacağına vurgu yapmaktadır.

“Zehra, bu gece yorgunluğuna rağmen sürekli dönüyor, uyuyamıyordu. Şiltede yerini değiştirerek biraz serinlik arıyor, bacaklarını yataktan çıkararak yere, alçı serili döşemlere uzatıyordu. İçinin harareti karşındaki pınarın serin ve ferah şıkırtısından zevk alıyor, sanki bu ses, damla damla yüzüne dökülüyor, bir serinlik yayıyordu.” Capcanlı bir tasvir. (Mert, 2015:90)

Necati Mert öyküde tasvirle ilgili Adnan Özyalçiner’in şu sözlerine yer vermiştir. “Betimlemeyi öykünün içinde ayrı bir öge olarak düşünmüyorum...betimlemeyi anlattığım insanla, olayla beraber sürdürmeye çalışıyorum.” Hatta Adnan Özyalçiner zamanı, mekânı da “insanla olayla beraber” düşünmektedir. Kısacası öykü bütün bunların harman edilmesidir.

2.3.7.Öykü ve Şiir

Necati Mert öykücülüğünde öykü ile şiiri birbirine yaklaşan türler olarak değerlendirilmiştir. Bu durum öykü ile şiirin dili kullanma şekillerinde kendini göstermektedir. Şiir dili bir şey anlatmaktan ziyade çok şey anlatmakta, mecazlarla, istiârelerle anlam sınırlarını genişletmektedir. Yakınlığın öncelikle okur tarafından başkasına özetlenip aktarılamıyor olmasına yani her iki türün de kullandıkları dile göre şekil almasına bağlıyor. Bu bölümde Mert, Edip Cansever’den Turgut Uyar’dan örnekler sunarken; Mehmet Can Doğan’ın öykü ile şiir arasındaki farkın boyutuna dikkat çekmiştir. (Mert, 2015:126)

Şiirdeki öykünün öykü olarak kendini hissettirmemesi, şiirin ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmasıdır. Öyküdeki şiir için de aynı durum söz konusudur. Tek farkın şiirdeki öykünün boyutsuz, öyküdeki şiirin boyutlu olduğunu yani, dilin imkanları olarak anlaşılması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Ahmet Haşim şiirin peygamber sözü gibi tefsire muhtaç olması gerektiğini söyler. Saf şiir, öz şiir anlayışına yaklaşan bir tarafı olduğunu söylemek mümkündür. Az sözle çok şey anlatmak Necati Mert için öykü ve şiiri birbirine yaklaştırır. Çünkü öykücü her şeyi anlatmaz...İster ki okur kendi hayal gücüyle o boşlukları doldursun. Burada imge ve çağrışım ön plana çıkartılır. Şiirin olmazsa olması imgelemdir haliyle bu dille şiir dili öykü diline yaklaştırılmış olmaktadır. Öykücü sözcükleri tasarruflu kullanmalıdır. Öykü imgelemele yoğunluk kazanan bir dille kurulmuş olacaktır. Ayrıca okur boşlukları doldurarak iletiyi hissetmelidir. Metindeki boşlukları okur kendi bilgi birikimiyle doldurarak verilen mesajı alacaktır. Nitekim Necati Mert sözcüklerin tasarruflu kullanılmasını “sabırsızlık etmeden” şartına bağlamaktadır. (2015:142-144). Öyküde imge aktarımı anlamı vurgulamakla kalmaz aynı zamanda sözcük israfını da önler. Bu noktada Necati Mert Ömer Seyfettin’in “Hürriyet Bayrakları” isimli öyküsünü örnek vererek açıklamıştır. (2015:103) Yazar için imgelem, öykünün olmazsa olmazlarındadır.

2.3.8.Öyküde Üslup

Necati Mert'in öyküye ve sanata bakışını, öykünün teknik detaylarını ele aldığı bu kitapta kurgu, üslup, konu, anlatıcı, bakış açısı gibi meselelere yer vermiştir. Bunlar bilindiği gibi öyküyü oluşturan unsurlardır. Özellikle üslup noktasında Mert, anlatılacak olan kadar nasıl anlatılması gerektiğinin de altını çiziyor. Kişi, olay, mekân, zaman seçimi yapıldıktan sonra bunların birbiriyle bütünlüğünün sağlanması, olup bitenin okuru etkilemesi için belli sıra içinde yansıtılması gerekir. Bu çerçevede Necati Mert'in önemseydiği kurguyu ön plana çıkaracak olan şeyin "dil" olduğudur. Öykücünün dili kullanma becerisi kurgu ve üslupta dengeyi sağlamalıdır.

"Üslup kişiye özgü dil dünyasıdır. Kişi onu kendi başına kazanır. Neden? Üslup, kişiliktir çünkü. Eskilerin dediğince: Üslub-ı beyan aynıyle insandır. Refik Halit bir yazısında dili mutfığa, yazı yazmayı reçel yapmaya, eseri reçele, düşünceyi reçeldeki öze benzettikten sonra sorar: "Peki üslup nedir?" Ortada çilek sepeti var diyelim, reçelin lezzeti, manzarası için taneler seçiyorsunuz: iri, diri, pürüzsüz... Bu seçme işine "üslup" diyor Refik Halit." (Mert, 2015:154).

Denilebilir ki elinizde sözcük sepeti var ve siz anlatmak istediğinizi o sepetten seçip kişiliğinizi ortaya koyuyorsunuz. Neyi nasıl anlatıyor olduğunuz sizin üslubunuz olmuş oluyor.

2.3.9.Öyküde Kişi

Edebî metinlerdeki kişiler ögesi, anlatılacak bir hikâyenin oluşabilmesi için zorunlu koşullardan biridir. Olayların doğup gelişmesini ve bir sonuca bağlamasını sağlayacak ögedir. Diğer türlerde olduğu gibi öykü de kişisiz olmaz. Olaysız öykü olur ancak kişisiz öykü olmaz. Ayrıca kişi ögesinin mutlaka insan olması da gerekmez. Fabllarda da durum bundan ibarettir. Onlar bile kişileşip insana bürünürler. Hikâyede kendine özgü yanları olan, başkalarından belirgin özelliklerle ayrılan, daha çok bireysel özellikte duygu ya da düşünce yönüyle öne çıkarılan kişiler "karakter" özelliği gösterir. Hikâyede belli bir topluluğun, düşüncenin, inancın, anlayışın temsilcisi olarak yer alan ve kendine özgü yönleri ile belirmeyen kişiler ise "tip" sınıfına girer. Hikâye kişilerinin sınıflandırılmasında yaş, cinsiyet, meslek grubu gibi ölçütler de kullanılabilir. Hikâyede olay örgüsünün oluşup şekillenmesi, kişilerin bu yöndeki işlevsellikleriyle mümkündür.

Yazar bazen öykü kişisini bildiği kişilerden oluşturur. Yazarın amacı söyleyeceklerini o kişi aracılığıyla söyletmektir. "Öyküdeki kişi öyküsü yazılan kişi olamaz. Fakat öykü kişisi ile öykü amacı arasında öyle sıkı doku vardır ki, bu doku öykü kişisini hayattaki aslından da sahici yapar". (2015:62) Necati Mert öyküdeki kişinin aslından daha gerçekçi olduğunu Necati Cumalı'nın "Dayım" öyküsüyle örneklemiştir.

2.3.10.Öyküde Anlatıcı

Necati Mert'in öykülerinde anlatıcı genellikle birinci tekil şahıs olarak verilmiştir. Onun öykülerinde kahraman anlatıcı, olayları kendi merceğinden geçirerek okuyucuya aktarır. Dolayısıyla söz konusu bakış açısı, çoğunlukla yazarla karıştırılmaktadır. Bu bağlamda Necati Mert öyküleri biyografi görünümü kazanır fakat yazar buna karşı çıkmaktadır. Genellikle anlatıcı, birinci şahısla anlatımında öykünün kahramanı olur. Yani yazar kendini anlatır. Bu yüzden yazarla kahraman sürekli karıştırılır. Anlatılanların, yazarın başından geçenler olduğu düşünülür. (Tosun, 2002). Bunlar tamamıyla yanlış değildir fakat anlatılanların yazarın başından geçmeleri de şart değil. Ancak Necip Tosun'a göre böyle algılanması olayın gerçekliğini, inandırıcılığını arttırmaktadır. Bu bir bakıma avantajdır. Öykü bu açıdan kolay benimsenir. Okuyucu anlatılanlara hiç tereddütsüz inanır. Ayrıca yazarın kullandığı iç monolog ve bilinç akışı gibi teknikler de öykünün önemli hususlarındandır. Bu teknikler birinci şahıs anlatımı yeğler. Bu teknikler okurla yazar arasında duygusalığa izin vermektedir. Aradaki sırdaşlığa kapı aralayan bir durumdur. O halde denilebilir ki Necati Mert, öyküsünde birinci tekil anlatıcıyı biyografik okuma tehlikesine rağmen gerçeklik ve inandırıcılık izlenimi verme avantajını öne çıkararak kullanmıştır.

Sonuç olarak öykünün tekniklerini, öykünün tematik ve teknik yapısından bahsettiği yazılarını *Öykü Yazmak* kitabında bir araya getiren Necati Mert, kendi öykücülüğün de sınırlarını, kaynaklarını aktarmıştır. Necati Mert'in öyküsünün temellerini dedesinin anlattığı hikâyelerin oluşturduğunu, yerel öğelerden beslendiğini vurgulamak gerekecektir. Onun taşralılık düşüncesi, mekân olarak Adapazarı'nı seçmesi, siyasi-sosyal değişimlerin öyküsüne yansımaları yazarın öyküsünün çeşitli dönemlerde farklılık gösterdiğine işaret eder.

Necati Mert'in öykülerinde içerik, biçim, gerçeklik, kurgusallık ilişkisi ön plandadır. Öykü yazmanın tekniklerini, dilin imkanının kullanımı gibi birçok meseleyi ele aldığı bu kitapta Necati Mert, öyküde kimlik ikiliğinin ortadan kaldırılmasına yönelik tespitlerde bulunmaktadır. Özellikle genç öykücülerin bu kimlik ikiliğine dikkat etmeleri gerektiği vurgusu yapılmaktadır. Şerif Mardin, Doğan Hızlan, Hakkı Devrim, Hasan Bülent Kahraman'dan yola çıkarak bir kültür karmaşasından uzak durulmalıdır der. Sözcüklerin ötesinde bir kültür tartışması oluşturulmamalıdır. Toplum, belli bir bilince ulaştığında, belli bir tarihsel birikimi kavradığında ancak bu ikililik ortadan kalkacaktır.

Necati Mert yazın hayatına öykü ile başlayıp ardından deneme, biyografi, inceleme, anı, eleştiri gibi birçok yazı kaleme alan önemli isimlerden birisidir. *Öykü Yazmak* kitabında

hikâyenin hem teorisine hem de kapsamlı tarihine dair çıkarımlarda bulunmuştur. Öykü tekniğini, tarihini, öyküleme tekniğini, kurgunun, kurmacanın farklılığını okura derli toplu şekilde sunan önemli kaynaktır. Türk edebiyatında öykünün kuramsal yönüne değinen eserler çok azdır. Bu anlamda Necati Mert'in bu eserinin kıymeti harbiyesi büyüktür.

2.4.17 Ağustos Depremi

Edebiyat yaşanan döneme kaynaklık eden en önemli sanat dalıdır. Toplumun yaşadığı her türlü değişim, bunalım, siyasi-sosyal gelişmeler, ideolojiler gibi birçok unsur edebiyatın tanıklığıyla gün yüzüne çıkmıştır. Bunlardan biri de yaşanan doğal afetlerdir. Özellikle yıkıcı etkisiyle deprem, edebiyatımızda romanlarda, hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki klasik Türk şiirinde dahi depremin izlerine rastlamak mümkündür.

Tarih boyunca Türkiye deprem gerçeğiyle karşı karşıya kalmıştır. Edebiyat bu gerçeği aktarmada önemli rol oynamıştır. Sadece depremler değil diğer tüm doğal afetler, Türk edebiyatının hemen hemen her döneminde karşılaşılmıştır. Türk halk edebiyatında destan ve ağıtlarla, klasik Türk edebiyatında zezelenâmelerle, yeni Türk edebiyatı metinlerinde de deprem konusu işlenmiştir. Deprem sadece edebi metinlerde değil karikatürlerde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1939 Erzincan depremi sonrasında yaşananlar karikatürlerle aktarılmıştır.

Türk edebiyatında Tefvik Fikret, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi isimler yaşanan felaketin izlerini yansıtmaya çalışmışlardır. 17 Ağustos 1999 Gölcük depreminde de yine felaketin boyutu, yıkıcı etkisi, felaketin ardındaki çaresizlik edebiyatımızda farklı isimler tarafından aktarılmaya çalışılmıştır.

1970 Kuşağı öykücülerinden Necati Mert de depremin yıkıcı etkisini, mekândaki değişimi, bu değişimin toplum üzerindeki yansımalarını hem öykülerinde hem denemelerinde hem de anılarında ele almıştır. Necati Mert öykülerinde deprem teması üzerine çalışmalar mevcuttur. Necati Mert'in denemelerinde deprem teması da bu çalışmanın konularından birisidir.

Necati Mert eserlerini taşradan merkeze doğru kaleme alan isimlerdendir. Söz konusu eserlerde taşranın tekdüzeliğinden ziyade insana dair değerlerin gelişimi işlenmiştir. Necati Mert'in tasarladığı, yaşadığı şehirle Mustafa Kutlu'nun hikâyelerine konu olan şehir birbirine benzer şehirlerdir. Bu şehirler merkezin dışında taşradır. Şehirde aranan ama bulunamayan

kaybolmuş insani değerler taşrada mevcuttur. Dolayısıyla her iki yazarın da taşradan beklentisi sıkıntı değil, varoluş biçimi olarak algılanabilir.

Necati Mert için Adapazarı çocukluğu, dedesi, hayatının anlam bulduğu yerdir. Yazar dedesiyle birlikte yaşadığı günleri aktarmıştır. Necati Mert bilinçli bir tavırla Adapazarı'nı, taşrayı anlatır. Çünkü dede ve torun kavramı, taşraya özgüdür. Necati Mert'in taşrayı mekân olarak tercihi etmesini, merkezin tahakkümünü reddetmesi bağlamında okumak mümkündür. Çünkü onun için üç çeşit taşralılık söz konusudur; kasaba içinde, küçük kent içinde ve büyük kentteki gecekondu bölgesinde yaşama bir taşralılık örneğidir.

Necati Mert, Adapazarı'nın şimdiki zamanını şehirlikten çıkma olarak nitelendirmiştir. Ona göre şehirdeki fırsatçıların etkisi, 1999 depremi kadar yıkıcı olmuştur: “Yarım asır sonra Necla ve ben İzmit'teyiz. Deprem vurmuş. Depremzâdeler, fırsatçılar vurmuş. Şehrimiz şehirlikten çıkmış, elimizden alınmış, hafta sonları komşuya kaç kaçiveriyoruz.” (Mert, 2008: 149). Necati Mert, Adapazarı'ndaki “Manav” kökenli halkı tanımlarken terimin kökeni hakkında şu ifadeleri kullanır:

“Manav, “yerli” anlamında kullanılır. Yani “toprağa bağlı, toprağı olan kimse” demek. Kazak ve Kırgız Türkçesinde de “koruyucu, soylu ve boy beyi” anlamında “manağ” sözcüğü var; sesçe de, anlamca da “manav”a yakınlığı çok açık. Ancak bu olumlu anlam, Manavların yerleşik hayata geçmeleriyle bozulur. Çünkü hayvancılığı bırakıp bağ bahçe işlerine, ziraata yönelen Manavlar pazara çıkarlar artık, şehirliler tarafından da yanlış algılanırlar. Bunlardan biri Manav'ın taze yemiş satan esnaf zannedilmesidir - Yunanca'da da bu esnafa “manavus” denmektedir zaten. Diğeri de “kaba saba Türk” yakıştırmasıdır ki kavmi anlamı yoktur, tamamen hakaret taşır. 1908 Türkçülük hareketlerine kadar da sürer bu”. (Mert, 2008: 184).

Adapazarı Nuh'un gemisi gibidir. Yetmiş iki milleti içinde barındıran göçmen yurdudur. Orta Asya'dan göç edip İstanbul'a gelen Manavlar ve bölgenin yerlisi Adapazarı'nı yurt edinmişlerdir.

“Adapazarı böyle bir yer. Bunca insanın bir araya gelmesi, şehir yapması birden olmamış elbette. Yerlileri bildiğimiz Manavların Orta Asya'yla bağları, hatta ilk sahipleri Bebrüklerin, Bitinlerin de Trak kavimlerinden oldukları hatırlanırsa Adapazarı göçlerle anlatılabilir ancak.” (Mert, 2008: 196).

Adapazarı, Türkiye'nin göç tarihinde önemli bir yere sahiptir. 1924 yılından itibaren Osmanlı bakiyesi topraklardan göç eden toplulukların uğrak yeri Adapazarı olmuştur. 1934-1950 yılları arasında Romanya'dan göç eden Pomaklar, Tito rejiminden kaçanlar ve Yugoslavya'dan gelen serbest göçmenler yine Adapazarı'na yerleştirilmiştir. Necati Mert, Adapazarı'na yönlendirilen bu göç hareketlerinin şehrin yapısını bozduğu gerekçesiyle eleştirmiştir.

“Türkiye mübadillerin yerleştirilmeleri sırasında başka bölgelerden göçmen kabul etmek istemez. Bununla birlikte, iskân yardımı almamaları şartıyla gelmelerine de zaman zaman izin verir. 1934-1950 yılları arasında Romanya'dan gelen Pomaklar'ın, Bulgaristan'dan göçleri 1934'ten bugüne zaman zaman yoğunlaşarak sürenlerin ve 1954 yılında Tito rejimi ile bağdaşamayıp Yugoslavya'dan göçenlerin

önemli kısmı serbest göçmen olmalıdır. Bulgaristan'dan ilk gelenlerin içinde birçok Çingene vardır; 1950'li on yıl içinde gelenler ise çiftçi ve sanatkâr olup bölgede iskân edilenleri 1009 hane/3338 kişidir.” (Mert, 2008: 198).

Göçmenin evi yoktur ve Göçmen geldiği toprağın yabancısıdır. Göçmenin kolektif belleğinde olan ayrıldığı topraktır ve geldiği yere uyum sağlayabilmesi uzun zaman almaktadır. Böylesine karmaşık bir olgunun içinde olanlar için kentteki yaşam oldukça zordur. Bu göçler şehirlerde yeni yerlerin oluşmasına sebep olmuştur. Artık yeni şehirler ve yeni insan modelleri oluşmaya başlamıştır. Bütün bunlar göçmenler için kimlik meselesini ortaya çıkarmıştır. Adapazarı bu bağlamda hem içeriden hem de dışarıdan göç edenlerin bulunduğu yer olmuştur. Kısacası Adapazarı göç yollarının kesiştiği kentlerden birisidir. Necati Mert, göçü ve göçmenin durumunu Fûrûzan'a gönderme yaparak anlatmıştır:

“Her biri Fûrûzan'ın muhacirlerine benzeyen insanlar, kadınlar. Kolay olmamış son gelenlerin şehre yerleşmeleri. Beni engelleyen, bu hikâyeler işte. Ne ki 1900'lü yılların hemen başlarında gelip Karasu, Hendek, Akyazı yaylalarına yerleşen Karadenizlilerin şehre inip iş tutan ve okuyan çocuklarıyla şehirde önemli yerleri oldu. Adapazarı'nın gördüğü tek sosyal demokrat Belediye Başkanı Ünal Ozan'ın başkan seçilişiyile ilgili sağlam bir tespiti hatırımda: “Göçmenler birbirleriyle didişirken aradan benim gibi Manavlar fırlıyor”. 90'lı yıllara kadar böyleydi. Artık değil. Zira milliyetçilik/bölgecilik üzerinden siyaset daha revaçta, Karadenizliler de bu konuda becerikliler.” (Mert, 2008:211).

Necati Mert, Adapazarı'nı hem yolların kesiştiği bir yer hem de insanların topluşma mekânı olarak görmüştür. Ona göre İstanbul'dan Ankara'ya giden yol üzerinde pazar özelliğini kaybetmeyen tek yer Adapazarı'dır:

“İstanbul-Ankara güzergâhında pazar çok, peş peşe: Gebzepazarı, Hendekpazarı, Tuskebasar/Düzcepazarı. Pazarını dağıtmamış tek yer bizim Adapazarı. Zaten ülke genelinde de adı bilinir pazarlı kaç kasaba, şehir kaldı ki? Beypazarı, Gölpazarı... Başka? Pazaryeri, Yenipazar... Uzaktaki Trabzon pazarları dışında hemen hepsi ilk Osmanlı yurtları. Bundan mıdır acaba pazarımızın dağılmamışlığı? Arkasında kuvvetli bir ahilik geleneği var. Alçakgönüllülük. Adapazarı, ayrıca her dönemde önemli yollar üzerinde olmuştur. Üsküdar'dan başlayıp Gebze, İzmit, Sapanca, Akyazı ve Düzce'den geçip Erzurum'a kadar uzanan yol bunlardan biridir.” (Mert, 2008: 322).

Necati Mert, Adapazarı'nın pazar özelliğini kaybetmemesini kapitalizme boyun eğmemesiyle ilişkilendirmiştir. Şehrin nüfus yapısında olduğu gibi sermayesi de dışarıdandır. 1950'li yıllarda yerli nüfusun oranı 2000'li yıllarda tam tersine dönüşmüştür. Kent kimliğinin korunması hususunda Adapazarı iyi bir örnek olacaktır.

“Böyle bir şehirden kapitalizm çıkmaz. Nitekim Adapazarı'ndan da çıkmamıştır. Ya da şöyle: Ticareten sanayiye geçiş hem çok geç, 50'li yıllarla başlar, hem de anılmaya değer hiçbir işletmenin sermayesinde Adapazarı yoktur. Sermaye ya kamuya aittir ya il dışındadır -mesela Çukurova'dan ya da tamamen ecnebiden. Buna bağlı olarak iç göç artar. Şöyle ki 1955'te Sakarya'da il doğumlular nüfusun %78,5'i iken bu oran 1975 yılı hariç giderek hep düşer, 2000 yılında da %72,69 olur. Sanayinin gelişimi de küçüktür. Ağırılık orman ve tarım ürünlerindedir.” (Mert, 2008: 335).

Depremın yıkıcı etkisini kent üzerinden yorumlayan Necati Mert, 17 Ağustos 1999 Gölcük depremini bizatihi yaşayan isimlerdendir. Hayatı boyunca Adapazarı'ndan hiç ayrılmayan yazar, eserlerinde yaşanan felaketin etkisini, insanın deprem karşısındaki çaresizliğini, aciziyetini dile getirmiştir. Depremın yaktığı şehirlerin yeniden inşa edilmesi

beraberinde birçok problemi de getirmiştir. Türkiye bir deprem ülkesi olmasına rağmen toplum hâlâ deprem ülkesi olduğumuz gerçeğinin bilincinde değildir. Necati Mert de depremden sonra kurulacak olan şehrin imarında, inşasında yaşanan olumsuzlukları dile getirmiştir. Şehirde yaşayan insanların şehrin mimari yapısıyla ilgili kaygılarının olmamasını Necati Mert eleştirmektedir. Nitekim yazar, bilinçsizce yapılan kentleşmenin nasıl bir problem oluşturacağını vurgulamaktadır. İmar faaliyetleriyle kentin kimliğinin bozulmasını depremin devam ettiğine bağlamaktadır. Yazar için deprem hâlâ sürmektedir. Deprem sonrasında çözüm olarak uydu kent kararı alınmıştır. Evlerin şehir merkezinden taşınması, köylerin mahalleye dönüşmesi veya tarlaların arsa olması yeni bir anarşizme neden olmuştur.

“Deprem durmadı. Sürüyor. İmar planları değiştirildi. Düşünün, adları güzel o mahalleler iskâna kapatıldı. Ticari bölge yapıldı. Evleri yıkılanlar şehrin 12 km kuzeyindeki uydu kente gönderildi, orada birbirlerine kurayla komşu ettirildi. Yıkılmayanların da gönderilmelerine çalışılıyor. Şehvetle yeni yeni siteler yapılıyor. Amaç, şehri sağlam zeminli yerlere kaydırmakmış. Yalan! Şehir ticarethane olarak yeniden kuruluyor çünkü. Evlerinden olmuş yerler deprem anarşisi içinde yok pahasına el değiştirdi. Toprak sakinleşince de mağazalar, süper marketler, alışveriş merkezleri kuruldu. Dahası, depremde küçülen Adapazarı’na, depremin hemen ardından “büyükşehir” statüsü verildi, giderek ilin yandan fazlası “büyükşehir”e, yani “tek el”e teslim edildi. Köyler mahalle artık, tarlalar arsa. Kaba Türkçeye: Adapazarı şehirde yaşayanlardan alındı, şehirde(n) yaşayacaklara geçirildi.” (Mert, 2008: 379).

Necati Mert için Adapazarı tezatlıkların mekânıdır. Bir yanda deprem nedeniyle şehrin taşınması, diğer yanda boşaltılan yerlere konan alışveriş merkezleri vardır. Bir yanda depremin yıktığı şehir, diğer yanda yeniden inşa edilmeye çalışılan kent. Şehir insanıyla vardır. Necati Mert, “bir şehrin insanı olmak o şehri duymaktan geçer, hissetmekten, şehri yaşamaktan geçer” diyor.

“Yunanlılar gelmiş, mahalleye girmiş, sokaktalar. Bir komşumuz vardı -ismi lazım değil- sevilmezdi. Nedeni Yunanlılara yardımcı olmak, kimi evleri göstermek. Bizim evi de göstermiş, dede eziyet görmüş, komşuya beddua edile edile anlatılırdı bunlar. Geçerken: Gün geldi -Menderes zamanıydı galiba- göğsü parladı komşumuzun, onun da istiklal madalyası oldu, şaştık.” (Mert, 2008: 129).

Bir yanda Kurtuluş mücadelesinde canını ortaya koyanlar, diğer yanda düşmana yardım edip gazilik unvanı alanlar. Hepsi bir aradadırlar.

Adapazarı için 17 Ağustos Depremi dönüm noktasıdır. Bu deprem, şehirde yaşayanlar için bir travma haline gelmiştir. Nitekim bu durum Necati Mert’i de derinden etkilemiştir. Deprem anı ve sonrasında değişen hayatlar, şehirdeki değişimler, imar planlaması, toplumun psiko-sosyal yaşamı artık Adapazarı için en önemli konularından biri haline gelmiştir. Necati Mert o geceyi şöyle ifade etmektedir:

“16 Ağustos’u 17’ye bağlayan gece Ömer Seyfettin üzerine çalışmaktaydım. 03.00’e geliyordu yattığımda. İyi ki yatmış, uykuyu da bağlamışım. Yoksa uyanık yaşanmazdı. Silah seslerine benzer seslerle ve yuvarlanarak uyandım. Oda flaş aydınlığındaydı. Yakınımızda Tümen var, cephaneliği falan patladı sandım önce. Deprem diyen, Necla oldu. Emre’ye seslendi, sesini aldık. Bense cephanelik zannımı

bırakmış değilim. Yan balkona çıkıp bakayım, dedim, millet dışarlara çıkmış mı, çıkmamışsa ilk çıkan biz olup gülmüş düşmeyelim. Balkon aydınlık, iki blok arası aydınlıktı. Yanımızdakinin birinci kat balkonunda bir kadın -cadde tarafında neler görüyorduysa- başı elleri arasında dövünüyordu. Odamda kitaplar yerdedi. Sesler de düşenlerin, kırılanların sesleriydi demek. Evet, deprem. Çıkmak lazım. Çorabıma kadar giyindim. Cüzdanımı arka cebime koydum. Tedbir olarak hırka aldım. Pilli ışıldak da elimde. Pabuçlarımı bağlayıp çıktım.” (Mert, 2008:371,373).

Necati Mert, depremle ilgili yazılarının çoğunda “zelzele” kelimesini tercih etmiştir.

Nedenini ise şöyle açıklamıştır:

“Karla iç içe yaşayanlar karın çeşit çeşit rengini bilirler ya, şehrimizin tabiatı konusunda biz de hemen hemen öyleyiz. “Hareket” vardır, “sarsıntı” vardır, “zelzele” vardır. “Zelzele” şiddetlisinin adıdır. Deprem de vardır; ama “deprem” kandırmaz, kesmez bizi. Bu sözcüğü kullanmayıp “zelzeleyi” tercih ederiz. Hem “zelzele”de zelzelenin sesini de duyarız.

Necati Mert “Şehrimi İstiyorum” yazısında depremle birlikte şehrin yapısının bozulduğunu, yeni şehir inşa edelim derken kentin kimliğinin kaybedildiğini eleştirmektedir. Necati Mert için Adapazarı’nın birinci derece zelzele bölgesi olduğu gerçeği yeni bir durum değildir. Adapazarlı olmayanlar bunu bilmezler. Adapazarlılar evleri müstakil bahçe içindeyken deprem korkusunu yaşamamışlardı. Bu durum göçlerin ve büyüme ekonomisinin yer almasıyla oluşan bir korku haline gelmiştir. Yazar, siyasetin, merkezin taşraya tahakkümüne eleştiri yöneltmek ticari amaçlarla rant sağlayanlara şunları söylemektedir:

“Ben şehrimi istiyorum. Şehrimi alanlardan şehrimi istiyorum. Bu şehirde hâlâ hayat var”... “İsteyen istediği yere gidebilir. Ben yıkılmış yerlerin bile iyileştirilerek o eski asıl kimliğine kavuşturulacağına inanıyorum. Yeter ki şehrin bize verdiği ile yetinmesini bilelim. Şehri zorlamayalım.” (Mert, 2012:136).

17 Ağustos depremi Necati Mert için ilk değildir. 1967’de yaşanan deprem de yine yıkıcı etkisiyle hafızalarda yer edinmiştir. 1967 depreminde babasının fotoğrafçı dükkanının yandığını ifade etmektedir. (Mert, 2024:143). “Karani Dayı’nın Evi” adlı yazısında yazar depremlerden ve sonrasında yaşanan çaresizlikten bahsetmektedir. (2012:129-131).

Şehir, ilişkilerle oluşmuş bir “komünite”dir. Mekân, işlem görmüş, biçimlendirilmiş yer olarak gündemdeki yerini korurken, değişen dünyada artık biçimlendirilen yerler kentsel dönüşüm olarak güncellenmiştir. Bu şehirlerin kendilerine özgü yaşam kalitesi, büyüme ve gelişme potansiyeli, hatta sorunları vardır. Şehirler özgürleştirici bir ortam sağlar ama değişen dönüşen dünyada demokratikleştirici niteliğe sahip olması kentin demokratik olarak yönetildiği anlamına gelmemelidir. Necati Mert değişen dünyadaki dönüşümü İlhan Tekeli’ye referansla dört dönüşüm süreci olarak belirlemiştir. Bu dönüşümlerden sonuncusu Türkiye’de de projelerle uygulaması yapılmıştır. Yazara göre Adapazarı’nda kentsel dönüşüm 17 Ağustos depremiyle başlamıştır. “Kentsel dönüşümün ne demek olduğunu asrın depremini görmüş Adapazarlılar olarak çok iyi biliriz. İzmit bilmez. Gölcük bilmez. Depremin merkezi oralardır ama hasar merkezi bizim Ada’mızdır. Deprem olmasaydı kentsel dönüşüm yine yaşanacaktı,

ama kentsel dönüşüm yasasına da uyulacaktı. Dönüşüm için depremin fırsat bilinmesi bize ağır geldi.” (Mert, 2019:84-85). Modernizm her şeyde olduğu gibi şehirlerde de değişim ve dönüşüme sebebiyet vermiştir. Modernitenin oluşturduğu şehirler depremlerle yıkıma uğramış ve denilebilir ki bu şehirler sun’i değişime uğramıştır. Depremler sadece şehirde binaları yıkmamış aynı zamanda yıkılan binalarla şehrin ruhu da yok olmuştur. Yalnız depremler değil savaşlarda aynı şekilde şehrin ruhunu yok etmiştir. Mekânın hafızasında yatan her şey depremlerle, savaşla yitip gitmiştir. Depremin yıkıcı etkisini, ardında bıraktığı enkazı konu edinen yazarlar için şehrin varlığını devam ettirmesi oldukça güçtür.

Hikâyem Adapazarı kitabını yaşanan büyük depremlerle sonlandıran yazar, şehirdeki altyapısızlığa eleştiri yöneltir. Şehrin isminin “Sakarya” olarak değişimiyle hem içerden hem de dışardan göç olarak var olan düzenin bozulduğuna da işaret etmektedir. Özellikle yetmiş iki milleti bir arada tutan Nuh’un gemisi olarak tanımladığı Adapazarı artık göçmen psikolojisiyle tanımlanmaya başlamıştır. “Çünkü yazara göre göçmen ne geldiği yeri unutabiliyor ne de yeni yerine bir şeyler katabiliyor. Bir yerin insanı değildir göçmen. Ne oralı ne buralıdır. Sakarya adı da Mert’e göre göçmen için bu yersiz yurtsuzluğuna merhem olmaktadır”. (2008:381)

Türk edebiyatında deprem temi hem öykülere hem denemelere hem anılara konu olmuştur. Bu tema sadece Necati Mert’te değil diğer sanatçılarda da görülmektedir. Özellikle Adapazarı üzerinden deprem temasını işleyen bir diğer isim de Ayfer Tunç’tur. “17 Ağustos Depremi” bu yazarlar için hayatlarındaki kırılma noktalarından biridir. Depremi anlatan Ayfer Tunç’un şu ifadeleri dikkat çeker: “Anne-babalarının oturduğu apartmana varıyorlar. Bina duruyor, bodrum kat biraz zemine gömülmüş, o kadar. Ama iki yanında bulunan altı katlı apartmanlar üçer kata inmiş. Alt katlar bisküvi gibi un ufak olmuş. Yıkıntılardan yükselen toz yatışmamış daha, güneşin ilk ışıkları tozu parlatıyor. İnsanlar yüzlerce tonluk demir, beton yığınlarının başında. Hepsinin yüzleri acıdan kaskatı kesilmiş. Anneler enkaz altında kalan çocuklarına sesleniyor. Babalar yüzlerce tonluk beton yığınlarını elleriyle kaldırmak için umutsuzca çabalıyor.” (Tunç, 2012: 149).

Adapazarı’nda şehir algısı deprem sonrasında değişmiştir. Depremin aldığı canlar, yıkılan binalar ve bilinçsizce yapılan yeni binalar şehrin kimliğini değiştirmiştir. Deprem kolektif bellekte kırılmalara yol açmıştır. Depremle birlikte şehirdeki halkın geçmişle bağı kopmuş, halkta bellek kırılması yaşanmıştır.

Modern çağın bir sorunu olarak ortaya çıkan aidiyet hissini azalması insanların kökleriyle olan bağlarının zarar görmesine sebep olmuştur. Toplumların yaşadığı bu kopuş

kimlik bunalımını beraberinde getirmiştir. Depremlerle savaşlarla toplumların kolektif belleklerinde kırılma yaşamaları kimlik bunalımına zemin hazırlamıştır. Bu açıdan bakıldığında değersizleşmiş hissi günümüz insanının da en büyük problemi haline gelmiştir. Adapazarı depremini anlatan Ayfer Tunç da tıpkı Necati Mert gibi şehirdeki rant hırsının yarattığı tahribatın depremin yarattığı tahribat kadar büyük olduğu yönündedir. Ayfer Tunç'a göre geçmiş sığınılması gereken nostaljidir. Özellikle depremin yok ettiği, rant elde etme hırsıyla yeniden oluşturulan şehirlerde geçmiş zaman silinmiştir. Geçmişin izleri yok olmaya yüz tutmuştur.

“Rastlayacak olurlarsa eski tanıdıklar yeni Adapazarı hakkında bilgi veriyorlar; dükkânlar, lokantalar, alışveriş merkezleri, marketler tavsiye ediyorlar. Bu anlar ikisi için de çok acıklı oluyor. Tavsiye edilen yerin şehrin neresine düştüğünü bir türlü kestiremiyorlar. Tarihi istasyon binası yıkılalı yıllar olmuş. Eskiden tek bir tepe olan Emirdağ Mezarlığı şimdi uçsuz bucaksız ve depremde hayatını kaybedenlerin çok acıklı mezar taşlarıyla dolu. Sakarya İlkokulu'nun arkasında eskiden tek katlı kâgir Adapazarı evlerinin sıralandığı sokaklar yeni zaman villalarıyla dolmuş.” (Tunç, 2012: 276).

Ayfer Tunç'a göre Emirdağ Mezarlığı eski halinden bambaşka bir hale bürünmüştür. Çünkü burası şehrin acılarının anıtıdır artık. Tarihi binalar ve kâgir evler depremde yıkılmış fakat bunu fırsata çevirmek isteyenler yerlerine villalar yapmışlardır.

Depremin yok ettiği şehirler sadece şehrin görüntüsüyle değil, insanlarıyla da değişmiştir. Zamanda değişmiş ve insanlar şehirlerine yabancılaşmıştır. İşte bellek kırılması tam da bu noktada yaşanır. Artık hafızalarda geçmişin izleri yoktur çünkü şehir her şeyiyle değişmiş ve yabancılaşmıştır. Necati Mert'in de düşüncesi depremin verdiği tahribatın fırsatçıların verdiği tahribat kadar olmadığıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİYOĞRAFİNİN TANIMI VE NECATİ MERT'İN BİYOĞRAFİK ESERLERİ

1. Biyografinin Tanımı

Biyografinin kökeni itibariyle Nişanyan Sözlüğünde “Fransızca biographie “yaşam öyküsü” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca biographía sözcüğünden alıntıdır”. (NŞ). Biyografi; bir kişinin yaşamının ayrıntılı olarak ele alındığı edebi türdür. Kısaca öz yaşam öyküsü olarak da tanımlanmaktadır. Geçmiş dönemlerde biyografinin karşılığı olarak terceme-i hal kavramı da kullanılmıştır. Bazı edebi türlerin aksine biyografi Batıdan alınan tür değildir. Orhan Okay biyografinin özellikle Osmanlıda “kendi öz bilim alanı” olarak kabul gördüğünü vurgulamıştır. İslâm milletlerinin, dolayısıyla Osmanlının da Batı’dan almadığı, kendi öz malı bir bilim alanı olarak tanımlayan Orhan Okay’a göre Türk edebiyatının ilk biyografik eserleri 7. ve 8. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Bu yüzyıllardan itibaren biyografi, İslâm dini çerçevesinde ve tarih kökenli olmak üzere iki ayrı kanalda gelişimini sürdürmüştür. İlki İslâm dini çerçevesinde gelişen ve son peygamber Hz. Muhammed’in hayatını anlatan siyer türü, ikincisi ise tarih kökenli Orhon Yazıtları ve Yenisey Yazıtları’dır. (Okay, 2014:125-128).

Klasik dönemde şairlerin hayatlarının yer aldığı türler “Tezkire” olarak tanımlanmıştır. “Zıkr” kelimesinden türetilen tezkire, geçmişte belli bir meslekte yetişmiş kişilerin yaşam öykülerinin toplandığı yapıtlara verilen genel addır. Ancak Türk edebiyatında genellikle şairlerin hayat hikâyelerinden ve şiirlerinden örnekler sunan eserlerde kullanılmıştır. Tercüme-i hâl, hâl tercümesi gibi isimlerle de anılır. Türk edebiyatında tezkire türünün ilk örneğini ise ünlü Çağatay şairi Ali Şir Nevâi, Mecâlisü’n Nefâis isimli eseriyle vermiştir. Anadolu sahasında ilk tezkire ise Edirneli Sehî Bey’in kaleme aldığı Heşt Behiş’tir. Her ne kadar Batı’dan alınan tür olmasa da modern anlamda biyografi türünün ilk örneklerine Tanzimat Dönemi’nde rastlanmaktadır. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım gibi isimler bu dönemde biyografi türünün ilk örneklerini veren yazarlar arasındadır. Bu dönemde batılı anlamda biyografinin en güzel örneğini ise *Victor Hugo* ve *Voltaire* adlı eserleriyle Beşir Fuad vermiştir. Bir sanatçıyla ilgili ilk biyografi kitabı ise, Ahmet Mithat Efendi’nin Beşir Fuad adlı eseridir. (Çelebioğlu, 2007:18-24).

Günümüze yaklaştıkça biyografi yazımında çeşitlilik yaşanmıştır. Necati Mert de günümüz de biyografi yazan isimler arasında anılmaktadır. Onun biyografi anlayışı genel anlayıştan biraz farklıdır. Yazarların hayatlarını deneme üslubuyla öyküleştiren yansıtmıştır.

Sait Faik biyografisinde yazarın hayatını yazdıklarından yola çıkarak değerlendirmiştir. Ömer Seyfettin'i kimlik meselesi üzerinden değerlendirmiştir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki kişilerini, temalarını anlamak için yirminci yüzyılın ilk yirmi yılı içindeki tarihi olayları gözden geçirmek, Trablusgarp, Balkan, Birinci Dünya Savaşı olaylarını, imparatorluk yıkılırken Türk aydınlarının ruh ve düşüncelerini, politik akımlarını izlemek gerekmektedir. Necati Mert Ömer Seyfettin'i yaşadığı çevresiyle, o çevreleri etkileyen olaylarıyla ele almıştır. Olayların zaman ve çevre bağlantısıyla tasviri ön plana çıkmıştır. Necati Mert bu bağlamda Ömer Seyfettin üzerine önemli çalışma yapan Tahir Alangu'dan istifade etmiştir.

2.Necati Mert'in Biyografik Eserleri

2.1.Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar

2.2.Sait Faik

Çalışmanın bu bölümünü Necati Mert'in biyografi yazıları oluşturmaktadır. Necati Mert'in 'Ömer Seyfettin' ve 'Sait Faik' biyografilerini ele aldığı yazıları üzerine kısa bir inceleme şeklinde olacaktır. Necati Mert'in Türk Edebiyatının önemli iki isminin hayatını geniş çerçevede nasıl değerlendirdiğine bakılacaktır. Yazarın, bilindik biyografi yazısının dışında farklı perspektiften bakarak kaleme aldığı saptanmıştır. Her iki yazarı da bilmediğimiz yönleriyle karşımıza çıkaran Necati Mert, biyografi yazımına da farklı bakış açısı kazandırmıştır. Denilebilir ki Necati Mert, denemelerinde olduğu gibi, öykü ve inceleme yazılarında olduğu gibi biyografi yazılarında da dönemin yazarlarından ayrı yere yerleşmiştir. O, yazdığı tüm türleri içe içe geçirerek yazmayı başarmıştır. Söz gelimi denemelerini okurken bir anda bir öyküyle karşılaşabilirsiniz. Yahut inceleme yazılarını bir öykü tadında okuyabilirsiniz. Necati Mert biyografi yazılarında da bunu başarıyı yakalamıştır.

Necati Mert'in ilk biyografi çalışması Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi, Modernist Bir Yazar isimli kitabıdır. Necati Mert, Ömer Seyfettin'i İlk Ürünler (1898- 1911), Genç Kalemler Dönemi (1911-1912), Savaş Yılları (1912- 1917) ve Son Ürünler (1917-1920) olmak üzere dört dönemde ele almıştır. Yazar, Ömer Seyfettin'in hayatı, şiir, hikâye, düz yazıları ve en önemlisi dil hakkındaki düşüncelerine yer vermiştir. Kitabın genel anlamda biyografi niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Zira Necati Mert, Sait Faik'te olduğu gibi hayatını hikâye ederek değil de daha çok yapılan çalışmalar üzerinden değerlendirmiştir. Necati Mert, Ömer Seyfettin'i milliyetçi, Türk hikâyesinin ve Milli Edebiyat oluşumunun başkahramanı olarak tanımlarken Tahir Alangu, Hülya Argunşah, Fevziye Abdullah Tansel, Nazım Hikmet Polat ve daha birçok isimden yararlandığını dile getirmiştir.

Necati Mert'in bir diğerk biyografi çalışması ise Sait Faik kitabıdır. Burada da Necati Mert, bilindik biyografi anlayışının dışında Sait Faik'i ele almıştır. Necati Mert, Sait Faik'in hikâyesini gerçeklikten kopmadan okura yeniden gösterir. Bu kitapta da Sait Faik'i kronolojik olarak izlemek mümkündür. Aynı zamanda onun aileyle ilişkisini, hikâyeyle ilişkisini, etkilendiği olayları ve kişileri öykü kurmacası çerçevesinde sunmaktadır. Hem biyografi hem de hikâye türlerini birleştirip bize yeni kapılar aralayan Mert, Sait Faik'i Adapazarı-Bursa-İstanbul'un sosyal ve siyasi ortamında aynı anda izletebilmektedir.

2.1.Ömer Seyfettin İşlamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar

Necati Mert'in Ömer Seyfettin biyografisini ele aldığı bu kitap 2004 yılında Kaknüs Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Necati Mert'in bu çalışması yukarıda da belirtildiği üzere Ömer Seyfettin üzerine çeşitli çalışmalar yapmış birçok araştırmacı ve yazarın değerlendirmeleri üzerine ortaya çıkmıştır. Necati Mert, Ömer Seyfettin'i kronolojik sırayla tanımamıza imkân sağlamıştır. Ömer Seyfettin'in hayatını yaşı, mesleği, ailesi, evliliği, dergi, siyaset, yeni lisan gibi faktörlerle tanıtmaya çalışmıştır. Her bir dönemi şiir, düz yazı ve hikâye olarak kronolojik sırayla takip ettiren Necati Mert, kitabın önsözünde Tahir Alangu'nun çalışması olmasaydı bu çalışmaya cesaret edemeyeceğini de vurgulamıştır. Kitapta yazarın hayatı, yaş, meslek, siyaset gibi faktörlere bağlı olarak beş zamanda incelenir. Erdem Dönmez'in ifadesiyle bu kitap salt akademik üřlúbun yanı sıra öykü ve deneme üřlúbunun birleşimiyle Ömer Seyfettin'i derinlemesine ele alan nadir eserlerden biridir. (2013:13)

Necati Mert, bu kitapta Ömer Seyfettin'in hayatı, yazarlığı ve ölümü hakkında okuru bilgilendirdikten sonra onun düşünce dünyasına, kimlik problemine odaklanmıştır ve yazdığı tüm ürünleri belli başlıklarda toplamıştır. Ömer Seyfettin, 11 Mart 1884 tarihinde Balıkesir Gönen'de dünyaya gelmiştir. Asker bir babanın oğlu olan yazar, babasının isteğiyle onun yolundan gider. Yalnız yazmak eğilimi de olan Ömer Seyfettin, ilk eğitimini Gönen'de aldıktan sonra önce Mekteb-i Osmanî'ye, 1893 ders yılı başında da Askerî Baytar Rüştiyesi'nde subay çocukları için açılmış özel sınıfına kaydedilir. 1896 yılında Kuleli Askerî İdadisi'ne yazılan Seyfettin, Edirne Askerî İdadisi'ne geçer ve ilk edebi çalışmalarını da bu yıllarda vermiştir. 1900 yılında İstanbul'a döndüğünde ise Mekteb-i Harbiye-i şahâne'ye başlar. 1913'te esir düşmüştür. Onun yaşamı imparatorluğun en uzun yüzyılına denk gelmiştir. Nerdeyse tüm savaş yıllarına şahit olan Ömer Seyfettin için yazmak hiçbir zaman hayatında engel teşkil etmemiştir. İlk şiirleri Mecmua-i Edebiye dergisinde yayımlanmış böylelikle yayın dünyasına girmiştir. Hayatında önemli isimler olmuştur. Bunlardan bazıları; Baha Tevfik, şahabettin Süleyman,

Yakup Kadri, Türkçü Necip'tir. Ali Canip ve Ziya Gökalp gibi isimlerle tanışıklığıyla beraber Ömer Seyfettin, Türkçede sadeleşmeyi ve Türkçülük akımını savunur. 1915'te Calibe Hanımla evlilik yapar ve bir kızları olur. Fakat bu evliliği karısının alafranga müptelalığından dolayı sürdüremezler ve ayrılırlar. Şubat 1920'de hastalanan Ömer Seyfettin'e nevralsi ardından verem teşhisi konulur. Ancak 6 Mart 1920'de öldüğünde otopsi sonucu şeker hastalığı ortaya çıkar. 36 yıllık yaşamı son bulan Ömer Seyfettin, önce Kadıköy Kuşdili Mahmut Baba Mezarlığı'na defnedildikten sonra tramvay yapılacağı gerekçesiyle 1939'da Zincirlikuyu Asri Mezarlığı'na nakledilir. (2004:24-29) Vefatının üzerinden yüz yılı aşkın bir zaman geçmesine rağmen O, hâlen Türk hikâyeciliğinde ve düşünce tarihimizde önemli rol oynamaktadır. Türkçenin sadeleşme fikrinde, Milli bir edebiyat oluşumunda, Türkçülük akımının vücut bulmasında en büyük paya sahip yazarımızdır. Necati Mert, bu kitapta Ömer Seyfettin'i bilmediğimiz yönleriyle veyahut eksik kalan yönleriyle okura tanıtmıştır.

Ömer Seyfettin'i bir Osmanlı askeri-aydını olarak tanımlamamızı sağlayan bazı dönüm noktaları vardır. Bunlardan ilki 1903'te -henüz 19 yaşındayken- ilk görevinde Bulgar isyanının bastırılması amacıyla Makedonya'ya gönderilmesi ve 1909-1911 yılları arasında Balkanların sınır bölgelerinde çetecilerin takibiyle görevlendirilmesidir (Mert, 2004:14).

Kitabın "İlk Ürünleri (1898-1911)" başlığında ele alan Necati Mert, onun eserlerini şiir, düz yazı ve hikâye olarak tasnif etmiştir. Bu durum okura kolaylık sağlamıştır. Yayımlanan ilk ürünleri, şiirdir. "Lâne-i Garâm" (Aşk Yuvası) şiiri, henüz 14 yaşında iken *Pul* dergisinde yayımlanır. Necati Mert'in, Nazım H. Polat'tan aktardığına göre şiirlerinin çoğu *Mecmua-yi Edebiye*'de yayımlanmıştır. Ayrıca ilk yazısı da yine öğrencilik yıllarında *Mecmua-yi Edebiye*'de yayımlanır. Öte yandan Necati Mert, Ömer Seyfettin'in kimlik meselesindeki değişimi de aktardığı söylenebilir. Necati Mert, Ömer Seyfettin'i kimlik meselesi üzerinden ondaki değişimi neden sonuç ilişkisi üzerinden vermektedir. Necati Mert, Ömer Seyfettin'i etkileyen şartların ve kişilerin neler olduğunu, siyasal veya kültürel referanslarının neler olduğunu sorgulamıştır. Hakkında yazılanların yetersiz olduğunu belirten Mert, Ömer Seyfettin'i bilinmeyen yönleriyle okura tanıtmayı hedeflemektedir. Şöhretini milliyetçilik anlayışıyla, milli edebiyat oluşumuna katkısıyla yakalayan Ömer Seyfettin'in ilk şiirlerine bakıldığında Servet-i Fünûn etkisi açıkça görülmektedir. İçerik, yapı ve vezin bakımından ağırlıklı olarak bu edebiyatın etkisindedir. Serbest müstezadı, sone ve terzarima nazım şekillerini kullanması bir başka özelliğidir. (Mert, 2004:34).

Ömer Seyfettin, Namık Kemal'in samimiyetine inanarak onu sever, Recaizade ve Hüseyin Cahit'i gerçekçiliğiyle beğenir, Hamid'i anlamaz, Halit Ziya'yı usta olarak tanımlar, Mehmet Rauf'un eseri için eşsizdir der. Ardından Halit Ziya ve Mehmet Rauf için söylediklerinden farklı söylem tarzına geçerek mukallit olarak tanımlıyor. Bu fikir değişikliğini önemseyen Necati Mert'e göre Ömer Seyfettin arkasında geleneği hissettiren bir yazardır. (Mert, 2004:35). Kitapta Ömer Seyfettin'i etkileyen kişiler arasında kırılma noktasını oluşturan ismin Tefvik Fikret olduğu belirtilmiştir. Tefvik Fikret'in Ömer Seyfettin'deki yerinin çok ayrı olduğunu, kendisine mükemmellik, şevk ve isteğini veren kimse olarak tanımlamaktadır. Ancak Tefvik Fikret'in sanat anlayışında bireycilikten toplumculuğa doğru bir kayma söz konusu olurken Ömer Seyfettin'de de bu kırılma dönüm noktasını oluşturur. Nitekim öğrencilik yıllarında yazdığı son şiiri "Sarhoşluk" adlı şiirinde bu kırılma kendini fark ettirir. Mert'e göre Ömer Seyfettin bu şiirdeki gücünü, ahlaka verilen önemden almaktadır. Bu ahlak da İslami ahlaktır. Ömer Seyfettin'in ilk şiirlerine bakıldığında din, fen ve ahlak konusunda çeşitli kırılmalar olduğu söylenebilir. Necati Mert'te bu konuya dikkat çekmiştir. Ömer Seyfettin bazen dini bazen fenni ön plana çıkararak şiirlerinde kendi kimliğini bulma hususunda çabalar niyetindedir. Mert'e göre yazarın kullandığı dinsel içerikli kimi sözcükler seküler alana aktarılarak kullanılmıştır. Bu da fenn'in, din'in yerini aldığına kanıttır. Bazen de fenn'in dine hizmet nedeniyle övüldüğü belirtilmiştir. (Mert, 2004:37) "Din konusunda önce bağımlı (*Sarhoşluk*), sonra bağımsız (*Müekkile-i Fenne*), sonra yeniden bağımlı (*Hatt-ı Âli*) bir çizgi izler. "Ma'bed-i Harab"da yeniden bağımsızlaşır. Buradaki bağımsızlık "Hatt-ı Âli"dekinden farklı. "Hatt-ı Âli"de, din, kültürel değer olmakla hesaba katılırken, "Mabed-i Harâb"da adeta hasım sayılır." (2004:37). Necati Mert, Ömer Seyfettin'in "Mabed-i Harâb" şiirinin siyasi şiir olabileceğini, halkına yabancılaşmış, ayakta durma gücü kalmamış bir yönetimin eleştirisi olarak okunabileceğine vurgu yapar. Ömer Seyfettin'deki siyasi kimliği ortaya çıkaran şiirler olduğunu da dile getiren Mert, yalnız düşündüğünü ima yoluyla anlatan yazar değildir. Ömer Seyfettin'in, dindarlıkla sekülerlik arasında gidip gelen düşünceleri, Tefvik Fikret'in etkisiyle II. Abdülhamid'e karşı İttihatçı tavrı, Halit Ziya'nın ifadeleri, İzmir'deki arkadaşlarının - Türkçü Necip, Baha Tefvik- etkileri kırılma noktalarını oluşturan etmenlerdir.

Ömer Seyfettin'in düz yazılarına bakıldığında da onun kimlik problemi üzerine birtakım çıkarımlarda bulunmak yerinde olacaktır. Ömer Seyfettin hissi ön plana çıkarmanın önem arz ettiğini dile getiren yazardır. Onun edebiyatçı kimliğinde üç şeyin önemli olduğuna dikkat çeken Necati Mert, vicdan meselesini de ön plana alır. Yalnız Mert'e göre yazar, vicdanı esas alsa bile bilimi göz ardı etmeyecektir. Ömer Seyfettin'deki kimlik konusunu onun siyasi

yazılarından okumak okuru bu hususta bilgilendirecek niteliktedir. Ona göre II. Meşrutiyet ulusal bayramdır; fakat bazı kesimlere göre bayram değil matemdir. Ömer Seyfettin bu kesimi suçlar ve İttihat ve Terakki düşmanı olarak tanımlar. Ancak Ömer Seyfettin bütün bunları dinsel, kültürel, sınıfsal farklılıkları, ekonomiyi hesaba katmadan dile getirmiştir. Buradan hareketle Necati Mert, Ömer Seyfettin’de siyasal alanda kişisel kimlik duygusu gelişmediğini ifade etmiştir. Ömer Seyfettin’de eğitimle ilgili meseleye bakıldığında onun eğitimden yana olduğu herkes tarafından kabul görmüş bir gerçektir. Bu kimlik Ömer Seyfettin’in mesleği dolayısıyla şekillenmiştir. Necati Mert, yazarın kavramlar konusunda da ikilemde olduğunu ifade etmektedir. “Ömer Seyfettin hem de bizde asaletin olmadığını övünerek söylüyor, hem de Osmanlı sülalesinin tarihi önemiyle övünüyor. Üstelik bunu da demokratlıkla bağdaştırıyor.” Mert’e göre Ömer Seyfettin, merkezde olmanın gereğini yapmaktadır. Artık Ömer Seyfettin tam bir merkez adamı gibi davranmaktadır. (2004:54)

Eğitim kimliğiyle ilgili onun “Çocuklarımız” başlıklı yazıları dikkate değer yazılardır. Özellikle eğitimin nasıl uygulanması gerektiği hususunda birtakım teklifler sunan Ömer Seyfettin kimlikle bağlantılı bir ad veriyor: “Hissi hüviyetsizlik”. Ayrıca Ömer Seyfettin kadın kimliği, kadın erkek eşitliği ve kadın hakları meselesi üzerine yazılar kaleme almıştır. Burada yine yazar, dini referanslarla konuya eğilim göstermiştir. Ömer Seyfettin modern toplumları güçlü kadınların var ettiğini ancak dini ritüellerin kadınları yaşamın dışında bırakmasını eleştirmiştir. Yalnız Ömer Seyfettin kadınların özgürleşmesiyle milletin güçlü olmasını temenni etmektedir. Kadınların eğitimiyle milletin gücünün ve refah seviyesinin yükseleceğini ileri sürmektedir. Nitekim onun hikayelerinde de hep Müslüman kadınlar, gerektiğinde cepheye koşan kadınlardır. Yabancı kadınla evlilikte Ömer Seyfettin’in yazılarında yoktur. Kan bağıyla ataerkil zihniyet anlayışı olan yazar, yabancı kadınlarla evlilikten doğan çocuklarda da bu problemi yaşayacaklarını dile getirmiştir. Çocuğun alacağı eğitimin hem dini hem de milli açıdan uygun olmayacaktır. Ömer Seyfettin’in “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” hikâyesi bu durumu en güzel örnekleyen hikâyedir.

Ömer Seyfettin’in düz yazılarından sonra ilk hikayeleri bölümüne geçerek çıkarımlarda bulunan Necati Mert, yazarın ilk hikayesini yine öğrencilik yıllarında yazdığını belirtmiştir. *İlk Namaz* hikâyesi burada önemli çünkü Tahir Alangu’dan referansla Mert, toplu eser düzeninde ilk yayımlandıkları sırada bu hikâyenin kitaba alınmadığını ifade ediyor. Nedenini ise “dönemin modası olan laiklik ilkesine uymadığı” düşüncesinin varlığını gösteriyor. Ayrıca Alangu Ömer Seyfettin’in başka eserlerinde de “laiklik ve laikleştirme tuvaleti” yapıldığı iddiasındadır. (2004: 61). Onun *İlk Namaz* hikayesinde Necati Mert, anne sevgisi ile kişisel

benliğin iç içeliğini vurgular. Benlik ve kimlik iç içe geçmiştir. Bu hikâyede naif bir din algısı hakimdir. Necati Mert bir dönem bu hikâyenin anti-laik bulunmasını şaşkınlıkla karşıladığını dile getiriyor. Bu hikâyede erkekliğe vurgu yapılması, sade dil, basit Türkçe ile dua dikkat çeken ve yine Ömer Seyfettin için kimlik meselesini oluşturan öğelerdir. İlk ürünlerinde bir de Ömer Seyfettin de modernlik algısının oluşturduğu kimlik meselesi bulunmaktadır. Özellikle hikayelerindeki karakterlerin modernleşmeyi sorgulamaması, olduğu gibi alması, geleneği göz ardı ederek model aldığı Yunan medeniyetine yakın olmalarını eleştirmektedir.

Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler Dergisinde* yayımladığı "Yeni Lisan" makalesi Milli Edebiyat oluşumunun başlatıcısı olmuştur. Bu makale aynı zamanda Milli Edebiyatın ilkelerinin bulunduğu, sadeleşme hareketinin de takipçisi niteliğindedir. Millî bir edebiyat vücuda getirmek için evvela millî bir lisan ister. (Mert, 2004:88). Bunun için de eski dil terk edilmelidir. Ancak bu dilin temizlenmesi dile yerleşmiş bütün kelimelerin atılması anlamına gelmemelidir. Bir dil başka dilden kelime alabilir. Problem kelime aldıkları dilin gramer kurallarını da almalarıdır. Dili kirleten bu kurallardır. Her dilin kendine özgü fiil çekimleri, tamlamaları, söz varlığı vardır. Her dilde olduğu gibi Türkçede kendisine özgü gramer kurallarıyla ayakta kalmaktadır. Ömer Seyfettin'in Yeni Lisan makalesinde teklif ettiği sadeleşme hareketi bu meseleler üzerine ortaya çıkarılmıştır. Yeni Lisan hareketinin amacı, Türkçeyi eski saf hâline döndürmektir. Bunun için de Arapçanın, Farsçanın kurallarına göre yapılmış tamlamalar, çoğullar, edatlar dilden çıkarılmalıdır. Dile yerleşmiş olanların kalması kaydıyla. Ancak, Tasfiyeciler, dildeki bütün yabancı kelimeleri dilden çıkarmak, Fesahatçılar da dilde tutmak ister; Yeni Lisancılar ise bu ikisinin dışında bir sadeleşme teklifi sunmaktadır. Nitekim Ömer Seyfettin'in dil hareketi Necati Mert'in de kabul ettiği onayladığı sadeleşme hareketidir.

Necati Mert, Genç Kalemler öncesi dil hareketlerine de değinerek Genç Kalemlerin asıl amacının ne olduğu vurgusu yapılmaktadır. Öncelikle dil hareketidir; milli bir edebiyat oluşturma amacı ona bağlı olarak gelir. Önceki dil hareketlerinden de zaten bu noktada ayrılır. Yukarıda belirtildiği üzere sadeleşmenin takipçisi olan bu hareketin aslında 16. yüzyıla dayandığı da aşikârdır. Özellikle Aydınli Visali, Edirneli Nazmi, Tatavlı Mahremi'nin dilde sadeleşme ve mahallileşme hareketinin başlatıcısı olduğu bilinmektedir. Ayrıca Genç Kalemlerin düşünce dünyasına ilham veren Tanzimat yıllarının önemli şahsiyetlerinden Şinasi, Şemsettin Sami, Ahmet Cevdet Paşa, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi'dir. Genç Kalemler hareketini yalnızca bu isimler değil, aynı zamanda dönemi için büyük yankı uyandıran fikir akımları da etkilemiştir. Özellikle de Türkçülük akımı bu döneme denk düşmektedir. İşte Ömer

Seyfettin ve beraberinde Ali Canip, Ziya Gökalp bu fikirden yola çıkarak yeni ve milli edebiyat oluşumunun ilkelerini yansıtmışlardır. (Mert, 2004:88-90)

Necati Mert, Ömer Seyfettin'in hayatla yazmak arasına mesafe koymadığını söyler. II. Meşrutiyet'i, Trablusgarp'ın işgalini, Balkan Harbi'ni, I. Dünya Savaşı'nı ve Mütarekeyi görmüş, yaşamış bir askerin yıllarının cephede, Balkanlarda eşkıya kovalayarak geçirmekte, dönemin hemen bütün aydınları gibi devleti ayakta tutmak için çabalamakta olduğunu belirtmektedir. Otuz altı yıllık kısacık ömrüne yüzlerce hikâye, şiir, düz yazı ve daha da önemlisi dil hakkında düşünce yazıları kaleminin yaşamla birlikte devam ettiğinin göstergesidir. Mert'e göre Ömer Seyfettin yazıları dönemine tanıklık eden yazılardır. Çünkü onun hikayelerinde hangi şartların hangi düşünceyi doğurduğu açıkça bellidir.

Ömer Seyfettin hem bir asker hem de bir aydın/yazar sorumluluğuyla dönemine tanıklık etmiştir. Seçtiği milliyetçilik düşüncesiyle yazdığı önemli hikayelerden biri *Genç Kalemler*'de yayımlanan *Primo Türk Çocuğu*'dur. Necati Mert'e göre Ömer Seyfettin'in milliyetçiliği, Batı'ya ve Batılılaşmaya karşı kendi dinamiklerimizi hatırlamak anlamındadır. Söz konusu "Yeni insan ve yeni kimlik"tir. Ömer Seyfettin: 'Fikir' demek nasıl 'lâfız' demekse âdeta 'milliyet' demek de 'lisan' demektir. Ömer Seyfettin'in milliyetçiliğinin dil ve din temelli olduğunu, Türkçe konuşan tüm Müslümanlar Türk milletindedir ifadesiyle onun bu anlayışının etnik değil, kültürel manada bir milliyetçilik olduğu anlaşılmalıdır. Buradan hareketle Necati Mert, Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler* dergisinde çıkan hikayelerini değerlendirirken onun hem muhafazakâr hem milliyetçi hem de modernist tavrını dile getirmiştir. Söz gelimi *Bahar ve Kelebekler* hikayesinde Batı'nın bizim ruhumuzu değiştireceği yönündeki endişelerini Doğu- Batı karşıtlıklarıyla sunmuştur.

Bir diğer hikayesinde kimlik sorununu ele alarak evlilik için yalnızca din değil dilin de birlikteliğinden söz açmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi milliyetçiliği dil, din merkezlidir. Necati Mert'e göre Ömer Seyfettin her ne kadar milli, modern, muhafazakâr, gelenekçi tavrı birleştirmeye çalışsa da bunların sıkıntısını her daim yaşamıştır. Söz gelimi, evlilik yaptığı Calibe Hanım'la yürütemezler ve en nihayetinde ayrılırlar. Karısının alafranga tavırları Ömer Seyfettin'de içinden çıkılmaz hal almıştır. Yalnız ayrıldıklarında da bu "ayrılık yarasının sarılmasının mümkün olmadığını" dile getirmiştir. (Mert, 2004:25)

Genç Kalemlerde yayımlanan bir diğeri *Bomba* hikâyesidir. Bu hikâyede milliyetçilik eleştirisi yoktur. Makedonya'nın komita hayatını tasvir eden bu hikâyede, dağdan inip silahını hükümete teslim etmiş bir sosyalistin komitacılar tarafından eziyetle öldürülmesini konu edinir.

Bomba hikâyesi Ömer Seyfettin'in Balkan yıllarındaki karışık döneminde yayımlanır. Necati Mert'e göre bu hikâyenin amacı milliyetçilik duygusunu uyandırmak ve derinleştirmektir. (2004:118). Yayımlanan diğer hikâyelerden biri *Ant*, biri de *Aşk Dalgası*'dir. *Aşk Dalgası*'nda modernist tavır takınan Ömer Seyfettin, her toplumun kendine özgü toplumsal kuralları vardır diye de ekler. Türkiye'deki bu eğilimi eleştirir. *Ant* hikâyesi ülkücü hikâye değil yazarın çocukluk anılarına dayalı bir hikâyedir. Ömer Seyfettin arkadaşlık temasını işlediği hikâyede bununla yetinmeyip meseleyi kan kardeşliğine kadar götürmektedir.

Kitabın dördüncü bölümü "Savaş Yılları (1912-1917)" başlığıyla verilmiştir. Necati Mert, bu bölümü Ömer Seyfettin'i *Yeni Mecmua*'daki yazılarıyla tanıtmaya çalışmıştır. Bilindiği gibi o yıllar savaş içinde geçmiştir. Mert, Ömer Seyfettin'in eserlerini yine şiir, düz yazı, hikâye olarak ayırmıştır. Ömer Seyfettin'in dil yazıları bu bölümde de Genç Kalemler döneminden farklı değildir. Dille ilgili düşüncelerinde konuşma dilinin yazı dilinden çok çok farklı olduğunu, milli bir dil olmadığını savunur. Hatta dilin Arapça- Farsçanın kurallarıyla birlikte dile katılmasını eleştiren Ömer Seyfettin için milli edebiyat ancak milli dil ile gerçekleşecektir. Necati Mert şunları da ekliyor: "Ömer Seyfettin, dil davasını millet ve milliyet temeline oturtuyor; fakat köken milliyetçiliği yapmıyor. Bir lisan kendi tasarruflarından mürekkeptir" diye de ekliyor. (2004:139). Bölümün devamında Necati Mert, Ömer Seyfettin'in dildeki gramer kurallarının nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerini Fevziye Abdullah Tansel'e referansla aktarmaktadır.

Ömer Seyfettin'in dil yazıları üzerine değerlendirme yapan Mert, onun "Milli Şiirler, Ali Canip Bey ve Sanatı, Türk Sözü, Halk Nedir, Türkçeye Karşı Enderunca, Osmanlıca Değil Türkçe," başlıklı yazılarında dil ile milleti, dil ile vatani, dil ile Enderun edebiyatını mukayese ederek tartışmaya açmıştır. Meseleyi Ömer Seyfettin'in yazıları üzerinden ele alan yazar, milli edebiyat vücuda getirmenin milli dilden, konuşulan dilden ayrılmamak düşüncesine katılmaktadır. Nitekim diğer deneme yazılarında da Mert, dil hususunda Ömer Seyfettin'in sade dil düşüncesine katıldığını vurgulamıştır. Tasfiyecilerden, fesahatçilerden bu konuda ayrı düşünmektedir. Necati Mert'in Ömer Seyfettin'e eleştiri yönelttiği tek husus vardır. Şöyle ki

"Ömer Seyfettin'in tutumu halk ruhuna öncelik veren bir tutum; bu yüzden empiristlerinkine yakın. İstanbul Türkçesi'ni bütün Türk edebiyatında örnek dil haline getirmek isteği ise onu rasyonalistlere yaklaştırıyor. İstanbul Türkçesine verilen bu özellik diğer Türkçeleri 'aşağılamak' oluyor. Ömer Seyfettin'deki 'halk ruhu' merkezîyetçilik karşısında pek romantik kaldığı". (Mert, 2004:159).

Necati Mert burada aslında en başından beri karşısında durduğu merkezin Ömer Seyfettin'de hayranlığını eleştirir. Yazarın en başından tartışmaya açtığı merkez- taşra meselesinin lisan hareketlerinde de karşısına çıktığının vurgusunu yapmıştır. Bu konuda Mert, Zeynep

Korkmaz'ı referans göstererek Ömer Seyfettin'in edebiyatçı kimliğiyle olaya yaklaşması, filolog olmayışından onun modern dilcilik anlayışına eleştiri yöneltmiştir.

Ömer Seyfettin yine millet tanımını yaparken meseleyi dil ve din birliğine dayandırmıştır. Çünkü ona göre Türkçe konuşan bütün Müslümanlar, Türk Milletindedir. Onun milliyetçilik anlayışı etnik değil, kültürel manadadır. Mert' e göre Ömer Seyfettin'in milletin yanında dinide sürekli konuşuyor olmasında halkı milliyetçi seferberliğe daha kolay ikna edebilir olmasıdır.

Ömer Seyfettin'in hayatının konu edindiği kitabın "Savaş Yılları" bölümünde de aynı şekilde Necati Mert, yazılan hikayeler üzerinden onun hayatına ışık tutmaya çalışmıştır. Ömer Seyfettin fikirlerini, sanat anlayışını, dil anlayışını, Türkçülük ve milliyetçilik anlayışını bu dönemde yazdığı hikayeler üzerinden vermiştir. "Hürriyet Bayrakları", "Piç", "Gurultu", Küçük Hikâye" gibi birçok hikayesinde onun düşüncelerini bulmak mümkündür. Kimi hikâyede Osmanlı-Türklük, kimi hikâyede ahlakçı bakış, kimi hikâyede Sosyal Darwinist anlayış hakimdir. Sosyal Darwinizm' de güçlü olan zayıfı ezer anlayışı hakimdir. Özellikle Mert, "Gurultu" hikâyesinde karşılaştığını iddia etmektedir. Ömer Seyfettin'in kimlik anlayışında milliyet ve dinin içe içe olduğuna vurgu yapan Necati Mert, "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür" hikâyesinden yola çıkarak bu çıkarıma varmıştır.

Kitabın beşinci bölümünü "Son Ürünleri (1917-1920)" başlığı altında tamamlayan Necati Mert, yazarın "Son Şiirleri", "Edebiyat Üzerine Yazıları", "Dil Yazıları", "Türklük Üzerine Yazıları" gibi birçok yazıya yine kimlik meselesi üzerinden yaklaşmıştır. Ancak Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey* adlı romanı onun kimlikle ilgili problemlerinin hepsini içerdiğini söylemek mümkündür. Aslına bakılırsa Ömer Seyfettin yazı hayatına başladığı dönemden itibaren ortaya koymuş olduğu kimlik problemini son ürünlerinde özellikle bu romanında açıkça göstermiştir.

Necati Mert, son olarak Ömer Seyfettin'le ilgili şu çıkarımları yapmıştır: İmparatorluğun en uzun yüzyılına denk gelen yazar, bu hareketli yıllarda milliyetçilik ideolojisini savunmuştur. Subay olması onun kimlik ve kişiliğinde en büyük etken olduğunu ileri süren Mert'e göre, farklı türlerde yazılar kaleme alması İttihat ve Terakki'nin de hoşnutluğunu kanıtlar niteliktedir. Ömer Seyfettin'de dindarlık daha çok geleneksel görgüyle açıklanmaktadır. Modernist anlayışla batılı yaşam tarzından özellikle kadınların serbestliğine vurgu yaparak "Kadın ev ekonomisine katkıda bulunmalıdır". (2004:454)

Ömer Seyfettin'de karşılaşılan bir diğer kimlik meselesi ki adeta bununla bütünleşmiştir: Türkçülük-milliyetçilik. Ömer Seyfettin'in yazdıklarıyla aynı kimlik peşinde olduğunu belirten

Mert, yazarın siyasal, sosyal, kültürel görüşleriyle aynı olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Ömer Seyfettin, yaşadığı dönemin gerçeklerine yabancı kalmaz; özellikle toplumun geçirdiği dönüşümü farklı açılardan hikâyelerinde işler. Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında görülen yeni dengelere adaptasyon sorunu, yazarın hemen hemen tüm metinlerine yansır. Birbirinin devamı niteliği taşıyan öykülerin ortak paydası toplumsal değişimdir. O, değişen insanı anlatırken umutsuzluğa düşmez; aksine bir çıkış yolu arar. Dönemin bütün olumsuz şartlarına rağmen olumlu insan arayışını sürdürür. Halktan umudu yoktur; ama tarihten, kültürden ve inançtan süzülüp gelen bir halka da inanır.

Ömer Seyfettin, Necati Mert'i etkileyen ve önemli ölçüde besleyen yazarlardan biridir. 1970 kuşağı mensubu olan Necati Mert'in toplumda görülen değişimi ve yozlaşan değerleri işlemesi, toplumda bunalımın hâkim olduğu bir dönemde öyküye başlaması; yaşamsal gerçekten beslenen öyküler üretmesi, bunalım ve değişim döneminde olmasına rağmen meselelere umutsuzluktan ziyade çözüm odaklı yaklaşması Ömer Seyfettin'in Necati Mert üzerindeki etkilerine işaret eder.

2.2.Sait Faik

Sait Faik, Necati Mert'in ilk baskısı 2018, ikinci baskısı 2020 yılında Cümle Yayınları'ndan çıkarılan Sait Faik biyografi çalışmasıdır. Necati Mert, Sait Faik'in hayatı ile hikâyesini birleştirip okura sunmuştur. Bu çalışma yukarıda da bahsedildiği üzere alışlagelmiş biyografi anlayışının dışına çıkılarak yazılmıştır. Sait Faik'in hayatını kronolojik olarak izleme fırsatı tanırken aynı zamanda hayatı ile hikâyesini öyküleştiren yansıtmıştır. Kitabın içerisinde "Sunuş"la beraber toplam on altı bölüm yer almaktadır. Bölüm başlıklarına bakıldığında Sait Faik'in Adapazarı-Bursa-İstanbul dönemleri kronolojisi sunulmaktadır.

"Adapazarı" başlıklı bölümde Sait Faik'in 18 Kasım 1906'da Semerciler Mahallesi'nde doğduğu yer alır. Annesi Makbule Hanım, babası Mehmet Faik Bey'dir. Sait Faik dedesi Seyyit Ağa'nın ahşap evinde dünyaya gelir. Sait Faik, bir hikâyesinde bu eve benzer bir evi anlatır. Adapazarı'nda çok etnisiteli, çok dilli yapı hakimdir. Sait Faik'in de çocukluğunun büyük bölümü burada geçmiştir. Dolayısıyla buradaki çok dilli yapıdan etkilenerek hikâyesini oluşturmuştur. Necati Mert, Sait Faik'in hikâyelerindeki insan canlılığı ve çeşitliliğini bu çok dilli yapıya bağlamıştır. Adapazarı, üç önemli göç dalgasıyla çok etnisiteli bir yapıya sahiptir ve Sait Faik tüm bunları görür, duyar ve dinler. Dolayısıyla hikâyelerindeki insan çeşitliliği buradan kaynaklanmaktadır. Erdem Dönmez'e göre Necati Mert, "Sait Faik'in hayatını ve

hikâyesini buluşturarak aynı zamanda yazarın öykü kaynaklarını da okura sunmuş olduğuna dikkat çekmektedir”. (Dönmez, 2023).

Necati Mert *Sait Faik* biyografisiyle yazarı okura kendi öyküsüyle vermiştir. Alışılmışın dışında biyografi kitabıyla karşı karşıya kalındığını söylemek gerekecektir. Yazarın hayatını kronolojisiyle birlikte öykülerinden kesitler sunarak okura yansıtmıştır. Dolayısıyla öyküdeki kişi Sait Faik’tir diyebilmek mümkündür. Necati Mert’in de kaleminde ne kadar usta olduğu türler arası geçişte ve türleri birbirine yaklaştırmakta da görülmektedir.

1921 yılında Adapazarı’nın Yunan işgalinde on beş yaşında olan Sait Faik şehrin vaziyetini hikâye etmektedir. “Az Şekerli” hikayesinde Sakarya Köprüsünden kaçışını, bırakıp gitmek istemediği dedesini ve evini, döndüğünde ise Seyit dedesinin ölümüyle karşılaşmasını anlatır. Sait Faik okumak istemez ve bunu okulun ilk yıllarında hissettirir. Ancak anne ve babasının oğullarının meslek sahibi olmasını isterler. Sait Faik, yarım kalan eğitimini Adapazarı’na dönüşlerinde tamamlar. Babası daha iyi bir eğitim almasını istediği için Adapazarı’ndan artık İstanbul’a taşınırlar. 1923 yılında İstanbul’da lise eğitimine başlayan Sait Faik o yıllarda okulda yaşanan olaylardan dolayı Bursa Lisesine gönderilir. Okuma isteksizliği lise yıllarında da devam eder. Ancak onun için önemli olan Bursa’nın güzelliğidir. Doğasından, baharından, kışından, insanlarından etkilenir. Sait Faik’in bu etkileşimini hikâyelerinden okumak mümkündür. Yazarın ilk hikâyesi de Bursa Lisesinde öğrenciyken yazmış olduğu “İpekli Mendil” hikâyesidir. “Bursa’da bir ipek fabrikasında on beş yaşlarında bir çocuğun sevgilisine vermek istediği ipek mendil uğruna hırsızlığa kalkışmasını, hayatını kaybetmesini anlatır.” (Mert, 2020:32). Necati Mert, Sait Faik’in kişilerini neden halk içinden seçtiğini Bursa yıllarında aranması gerektiğine vurgu yapmaktadır.

Türk Edebiyatında pek çok isimde olduğu gibi Sait Faik de yazı hayatına şiirle başlamıştır. Çeşitli dergilere göndermiş olduğu şiirler yayımlanmamıştır, geri gönderilmiştir. Sait Faik’in ölümünden sonra Yaşar Nabi bunları yayımlamıştır. Sait Faik’in Bursa’da başlayan yazı hayatı Fransa-Grenoble ile zenginleşerek devam etmiştir. 1928 yıllarında artık İstanbul’dadır. 22 yaşında olan Sait Faik Darülfünunda derse devam ederken Kenan Hulusi ile tanışmıştır. Bu durum neticesinde “Uçurtmalar” isimli yazısı yayımlanmıştır. Sait Faik İstanbul’u, Beyoğlu’nu karış karış gezer, kahvehanelere girip çıkar. Amcasının sık sık Avrupa’ya, İtalya’ya İsviçre’ye gidişine Sait Faik de katılır, en nihayetinde Fransa Grenoble Üniversitesine kayıt yaptırmak için gelir. Grenoble ile hikâyesinin sınırlarını aşan Sait Faik büyük değişikliklerle birlikte verilmiştir. Sait Faik’in çocukluğunun geçtiği hikayeler, gençlik

yıllarının hikayeleri ve diğerleriyle birlikte değişim gözlenmektedir. (2020:34-36). İlk hikayelerinde klasik hikâye tarzı benimsenirken İstanbul'daki hikayelerinde başıboş-avare hayatının yansımalarıyla hikâyesi de değişim yaşamıştır. *Semaver'den Sarnıç'a, Şahmerdan'dan Lüzumsuz Adam'a* kadar birçok hikayesinde hayatındaki önemli gelişmelerin etkilerini görmek mümkündür. Sait Faik'in ilk dönem hikayeleri 1936-1940 yılları arasında yayımladığı *Semaver*, *Sarnıç* ve *Şahmerdan* kitaplarıdır ve yazar hikâyenin biçiminde değişime gitmiştir. Hikâyelerindeki bu yeniliklerinde hiçbir hikâyeciden de yararlanmamıştır. Fethi Naci bu açıdan Sait Faik'e çöpsüz üzüm sıfatını yakıştırmıştır. (2020:74).

Adapazarı'nı, geçmişi, çocukluk yıllarını, dedesinin evini, balıkçıları işleme, Sait Faik'in yaşanmışlıklarından sıyrılmadığına işaretler. Sait Faik yurtdışından döndükten sonra çevreye uyum sağlamaya çalışır ancak sağlayamaz, huzursuz ve oldukça sinilirdir. Onun bu ruh hali özel hayatına zarar verse de yazmak onun için en iyi uğraş olmuştur. Bu uyumsuzluğu, huzursuzluğu yaşayıp bunun hikâyesini en iyi yine Sait Faik yazacaktır. Artık hikâyede rüya ve realite birbirine karışmıştır. Sait Faik artık "canı sıkılan insanlardan biri" olmuştur.

Necati Mert, *Sait Faik* kitabının bir diğer bölümünde sıkıyönetim yıllarını aktarmıştır. 1948 yılında yayımlanan *Lüzumsuz Adam* kitabıyla tam sekiz yıl sonra yeniden görülmeye başlamıştır. Necati Mert, bu uzun suskunluk zamanını daha çok aylıklık ve avarelik olarak belirtmektedir. Sait Faik, *Lüzumsuz Adam* kitabıyla yeni bir hikâye dili yakalamıştır. Erdem Dönmez Sait Faik hikâyesinde artık emekçi yerini lümpene; köy, kasaba yerini kente; geçmişse yerini şimdiye bırakarak Türk hikâyesinin önemli kırılmasını gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. (Dönmez, 2023:30)

Sait Faik Necati Mert'e göre, ruhu ile akli arasında sürekli çelişki yaşamıştır. Hayatı boyunca bu çelişki kendisini huzursuz etmiş, kararsız bırakmıştır. "Çelme" adlı öyküsüyle Sıkıyönetim Mahkemesi'nde halkı askerlikten soğutma gerekçesiyle kamu davası açılır. (2020:78). Ardından *Medarı Maişet Motoru* romanı toplatılır ve Sait Faik kovuşturma geçirir. Ancak Sait Faik'i üzen bu yaşananlar değildir. "Onu üzen tek şey annesinin ona işsiz adam gözüyle bakmasıdır". (Mert, 2020:84). Ruhu ile akli, rüya ile realite arasında sıkışıp kalan Sait Faik bu huzursuzluğu en çok annesine karşı yaşamıştır. "Çelme" öyküsünün dava edilmesi onu hayata küstürür. Özellikle 1940-1944 yılları arasında suskunluk dönemine giren Sait Faik, babasının ölümünden sonra da annesini yalnız bırakmamak için zamanının çoğunu Ada'da geçirir. İstanbul'dan Beyoğlu'ndan vazgeçemez. Necati Mert'e göre Beyoğlu'nun her yerini karış karış bilen Sait Faik, buradaki insanları hikâyesi için kahramanlar olarak belirlemektedir.

Necati Mert, olağanın dışında bir çalışmaya imza atmış ve Sait Faik'in hayatını ele alırken kırılma noktalarıyla yeniden öykü yazarak okura tanıtmıştır. Hem denemelerinde hem de diğer yazılarına bakıldığında Necati Mert aslında Sait Faik gibidir. Kendisini kendi kalemiyle yazıyor gibidir. Adapazarı ve merkezin dışında anlatılanlar tıpkı Sait Faik'te olduğu gibi Necati Mert'in de yaşadıklarıdır. Sait Faik'in bu hareketli hayatı Necati Mert'in *Memleket Kitabevi'nde* yaşanan hareketlilikle bağdaştırılmaktadır.

Sait Faik'in yaşamını öykü havasında okura aktaran Necati Mert söz gelimi; Aleksandra ile yaşadığı aşk, geçirdiği maddi sıkıntılar, ani iniş çıkışları, her şeyi fazla ciddiye alıp hemen vazgeçmesi, sinemaya düşkünlüğü, lüks ortamlara uyum sağlayamaması, halkın içine karışmayı tercih edişi, gösterişsiz giyimi, herhangi bir insan gibi görünmek istemesi, yaşamı balık tutmak, sinemaya gitmek gibi gündelik eylemlerden ibaret görmesi, kendisinden bahsedilmesini sevmemesi, kimsenin arkasından konuşmaması, beğenmediklerini yüzüne söylemesi onun hayatının hikâye edilişidir.

Necati Mert'e göre Sait Faik Walter Benjamin'in Pasajlar'da bahsettiği marjinal şehir insanı, flaneur tipidir. Flaneur, kendisini sadece evinin dışındayken evinde hissedilen bir kimliktir. Gezer; ancak sadece gitmek için gerçekleşen bir gezintidir bu. Kalabalığın ortasında yapayalnızdır. Etrafında olup biteni gözlemler, hayal kurmayı, hayali kurgulamayı da sever. Yamalı bohça gibi görür her şeyi. Parçalıdır her şey. Hayata bütünü dikkate alarak bakmaz. Yazar bu parçalı görüntüyü öyküsüne yerleştirir. Necati Mert, ele avuca sığmayan, bu yamalı bohça halleriyle Sait Faik'i Oğuz Atay veya Yusuf Atılgan'ın aylak adamı olarak görür. (Mert, 2020:121,123). Necati Mert Tarık Buğra ve Yaşar Kemal'e referansla Sait Faik'in hikâyelerini yazmaktan çok yaşadığını ileri sürmektedir. "Tarık Buğra, o canım hikayelerin rengarenk Beyoğlu karşısında ancak ve ancak bin bir gece masalı dinler gibi olan, seccade üzerinde uçmayı mümkün gören Sait Faik'in yazabileceğini söyler. ...O, hikâye yazmıyordu ki. Yaşıyordu. Yaşar Kemal ise Sait Faik için şu ifadeleri kullanmıştır: "Bu adamın üstünden başından da yalnızlık akar. ..." Ne var ne yok Sait? Hikâye yazıyor musun? Yok yaşıyorum." (2020:124). Sait Faik hikayeleri etle tırnak gibidir. Yani yaşayarak yazıyor hikayelerini. Öykülerdeki canlılık bu yaşanmışlıktan kaynaklanır. Necati Mert'e göre Sait Faik'in hikâyesi yaşanmış bir hayatın büyük hikâyesidir; bunların toplamı onun hayatının romanıdır." (Mert, 2020:172)

Necati Mert Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* kitabının diğer hikâyelere göre farklılık arz ettiğini Fethi Naci'den referansla ifade etmektedir:

Lüzumsuz Adam kitabında on dört hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyelerde ilk göze çarpan Sait Faik'in hikâye dilindeki değişiklik. İlk kitaplarında alışılmış yazı diline bağlılık vardır; cümleler bildiğimiz kitap cümleleridir, konuşma dili gözetilmek istenmiş ama onun kıvraklığından yok denecek kadar az yararlanılmıştır. Oysa konuşma dilinin canlılığı *Lüzumsuz Adam*'da apaçık görülür". (Mert, 2018:140).

Lüzumsuz Adam'la birlikte artık hikâyelerin geçtiği mekânlarda değişmiştir. Artık hikâyelerinde köy, kasaba, yabancı ülkeler yoktur haliyle tabiat da yoktur. İlk hikâyelerinde emeğe, emekçiye saygıyı, sevgiyi, insana güveni anlatırken; *Lüzumsuz Adam*'la birlikte artık sömürüye baş kaldırmayı, emek ve emekçiye saygıya da boş vermişlik hakimdir. İnsandan, daha iyi bir dünya hayalinden de umudunu kesen Sait Faik'teki bu boş vermişliğin sebebinin Necati Mert, hastalığa bağlamanın mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Yine Fethi Naci'den referansla, hastalığını öğrendikten sonra kitabın yazıldığını ifade ediyor. *Lüzumsuz Adam*'la birlikte Sait Faik hikayesinde önemli kırılmalar gerçekleşmiştir. Artık emekçi yerini lümpene; köy, kasaba yerini kente; geçmişse yerini şimdiye bırakmıştır.

Sait Faik, 1940-1948 arasında süreli yayınlarda çok az görünerek yazmayı askıya almış, aylıklığı uç noktaya taşımıştır. Ancak Necati Mert, bu yıllarda yazarın öyküyü hiç bırakmadığını, bu uzun suskunluk ve aylıklık devrinden sonra *Lüzumsuz Adam*'la yepyeni bir hikâye dili yakaladığını belirtmektedir. (Mert, 2018:142). Necati Mert'e göre *Lüzumsuz Adam* kitabı Sait Faik'in psikolojisi hakkında bilgiler vermektedir. Erdem Dönmez'e göre "Kabına sığamayan Sait Faik, verili dilin imkânlarıyla da yetinemediğinden *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve *Son Kuşlar* kitaplarıyla ve daha özgür bir dil üretmiş ve bu dil Türk öyküsünde 50 Kuşağı olarak anılan öykücülere yol gösterici olmuştur." (Dönmez, 2023:29,30).

"Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli insanları olan posta müvezzilerinin bile... Mahallemden pek memnunum. Yedi senedir çıkmadım oradan dersem yeri. Hiçbir dostum da nerede oturduğumu bilmiyor. Mahallem dediğim; şu yedi senedir-üç ayda bir Karaköy'e inip dükkân kirasını almak bir yana- yaşadığım yer, üç dört sokak içindedir". (2020:142)

Yazara göre mahallesinden yedi yıldır çıkmayan bu adam yedi sekiz yıl yeni kitap yazmayan Sait Faik'ten başkası değildir. Bu kitapta Sait Faik'in Salah Birsal, Sabahaddin Kudret Aksal, Aziz Nesin, Yaşar Nabi, Necati Cumalı, Samim Kocagöz, Celal Sılay, Bedri Rahmi, Tarık Buğra, Rıfat Ilgaz, Cahit Sıtkı, Haldun Taner gibi dönemin öne çıkan isimleriyle ilişkilerini görmek mümkündür. Bu bağlamda Dönmez'in deyimiyle Sait Faik merkezli bir dönem belgeseli olduğunu söylemek mümkündür.

Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmamasına rağmen yaşanan bütün yoksunlukların etkisi her şekilde sirayet etmiştir. Özellikle 50 kuşağı öykücülere üzerinde bunun yansımalarını görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası insanın insana, topluma, devlete güven problemi

yaşamıyla inançsızlığa sürüklenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın etken anlayışı varoluşçu felsefedir. Varoluşçu felsefenin etkisiyle yeni bir dil arayışına girmişlerdir. 50 kuşağı öykücülerini de bu etkiyle dış gerçekliği bırakıp bireyin iç dünyasını yansıtmaya başlamıştır. Bu iç dünya yazarın kendi iç dünyasıdır ki artık yazar araç değil, öznedir. Necati Mert Sait Faik'in 50 kuşağının referansı olduğu iddiasındadır. Yeni özgürlükçü bir dil gelişmiştir ve Sait Faik de bu dili benimsemiştir. Özne olarak yazar hikâyenin içinde var olduğu sürece dili de daha rahat ve özgürdür. 50 kuşağı öykücülerini İkinci Dünya Savaşı sonrası varoluşçu felsefenin etkisiyle yeni bir dil arayışına girmiştir. "50 Kuşağı'nın Sait Faik'ten aldığı dile Sait Faik, eğilimini ve tercihini hoşgörüsüz topluma karşı korurken ulaştı. Onun psikolojisi ve kendi tarihi içinde bu dil çok özeldi. Kurulu dile sığamayan bir adamın diliydi. 50 kuşağı da Sait Faik'ten aldığı bu dili hazır buldu tıpkı varoluşçu felsefeyi buldukları gibi (2020:186). Necati Mert, bu duruma şu şekilde yorum getirmiştir: Varoluşçu felsefenin iktidar tarafından piyasalanması tamamen toplumcu gerçekçiliğin önünü kesmek içindir. Veyahut laiklik ve çağdaşlık nasıl ki Cumhuriyet ideolojisinin vazgeçilmeziyse 50 Kuşağı'nın da vazgeçilmezi olmuştur. Necati Mert, bu dilin özgür olduğunu Mustafa Kutlu'dan referansla şöyle anlatır:

"İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bizde ilk defa olarak yazarların devlet, parti, kapı gibi yerlerde dışa düştükleri, ortada yalnız kaldıkları görülür. Yeni Edebiyatın öncülerini ilk defa kendi başlarına, kendi çabalarıyla dergilerini, yayınevlerini kurarlar. Kitaplarını kendi paralarıyla bastırırlar. Bu bağımsızlık onların kolaylıkla durgun ve eski edebiyat anlayışından kopmaya, dilde, konuda, insan anlayışında daha dinamik bir anlayışa götürür." (Mert, 2020:185)

Kitapta Sait Faik'le ilgili öykü diline etkisi bağlamında fazla tartışılmayan homo-erotizm meselesi gündeme getirilmektedir. Sait Faik'in bizim edebi geleneğimizle ilişkisinin olmadığını, batı edebiyatıyla beslenmiş beğeni olduğunu ve batının homo-erotik edebiyatıyla ilgili olduğunu Necati Mert, Fethi Naci ve Oğuz Güven'den referansla belirtmektedir. Yani Sait Faik'in hikayeciliğini geliştirmesinde kendinden öncekilerin katkısı olmadığını, Türk hikayeciliğindeki yeniliğin batı edebiyatıyla beslenmiş bir beğeni olduğunu daha çok batının homo-erotik edebiyatıyla ilgili olduğunu vurgulamaktadır.

Sait Faik'in hikayelerinde üstü örtük çift cinsiyetçiliğin varlığından söz edilmektedir. Türkçenin cinsiyetçi bir dil olmamasından dolayı bu durumun gizlendiği belirtilmektedir. Sait Faik ilk defa homo-erotizmi "Yandan Çarklı" ve "Dondurmacının Çırağı" hikâyeleri, onun istediği özgürlüğe, ulaştığı hikâyelerdir. Burada artık Sait Faik, hiçbir şeyi örtmeden, örtük dilin dışına çıkararak açık açık dile getirmiştir. *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve *Son Kuşlar*'da ağırlıklı olarak görülen homo-erotik eğilimler, hiçbir ahlaki kaideye bağlı kalmadan açık açık ifade edilmektedir. (2020:191)

Sait Faik'in daha önce dile getirilemeyen cinsiyetçi meseleleri açık bir şekilde edebiyata dâhil etmesi ve öykülerinde ben anlatıcıyı tercih edişi, yazarla anlatıcının birbirine karışmasına, çift cinsiyetliliğin doğrudan yazara yakıştırılmasına neden olmaktadır. Öykülerdeki içeriğin doğrudan yazarla açıklanması edebiyata değil magazinciliğe hizmet etmektedir. Mesele edebiyat bağlamında ele alındığında yeni olan, örtük dilin açılmasıdır. Necati Mert bu özgürleşmeyi hastalığını bilen ve ölüme doğru gittiğinin farkında olan yazarın aceleci denebilecek psikolojisine bağlar. Bu çerçevede Sait Faik'le ilgili yapılan çalışmaların problemlerinden de bahsedilmekte, anlatıcı ile yazar farklılığı dikkate alınmaksızın öyküdeki her şeyin yazara yakıştırılması eleştirilmektedir.

Sait Faik biyografisini bilindik biyografi anlayışının dışında ele alan Necati Mert, yazarın hayatını hikâyesiyle buluşturarak yansıtmıştır. Kitabın sonunda Necati Mert, Sait Faik için edebiyatçıların söylemlerine yer vermiştir. Karaciğer tedavisi gören Sait Faik tedaviye cevap vermez ve 12 Mayıs Çarşamba günü vefat eder. Zincirlikuyu Asri Mezarlık'ta toprağa verilir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN DİĞER ESERLERİ

1.Hikâyem Adapazarı

Necati Mert, baba tarafından Çorum, anne tarafından Kırımlıdır. Üniversite ve askerlik dönemi dışında Adapazarı'ndan hiç ayrılmayan Necati Mert'in kendi anılarını kaleme aldığı yazılarından oluşan *Hikâyem Adapazarı* adlı eseri 2008 Kasım ayında Heyemola Yayınevi'nden çıkmıştır. Öyle ki hayatı bu şehir ile bütünleşmiştir. Heyamola Yayınevi'nden yazar ve şehri ekseninde bir kitap istendiğinde 8 aylık bir çalışma ile en nihayetinde *Hikâyem Adapazarı* ortaya çıkar. Anı/hatırat türünde yazılan bu kitapta yazarın biyografisi yer alır. Ayrıca diğer yazılarını oluştururken etkilendiği kaynaklara yer vermektedir. Özellikle öykülerini yazarken etkilendiği çeşitli kaynakların yer aldığı görülür. Sözgelimi ailesinin fotoğrafçılıkla uğraşması *Mustafa'nın Karesi* adlı öykünün çıkış noktasıdır. Dedesinin babaannesine “güvercinim” diye hitap etmesiyle “Geceye Uçurulan Güvercinler” adlı öyküsünün çıkış noktasını yine bu kitapta belirtir. *Hikâyem Adapazarı* kitabında yer alan fotoğraflarla da görsel olarak somutlaştırılmış bir Adapazarı tarihi yer almaktadır. Denilebilir ki Necati Mert, hikâye-deneme-anı tarzını iç içe geçirmiş, bireysel duyuş ve düşünüşü bilimsel verilerle, fotoğraf gibi belgelerle birleştirerek sunmuştur. Bu kitapta ne akademik açıklamalar ne ansiklopedik detaylar ne resmi mekânlar ne de pozisyon sahibi önemli adlar var. Bu kitapta yazarın içinde büyüdüğü ailesi, öğretmenleri, arkadaşları, mahallesi, çarşısı, köylüler, işçiler ve daha birçok unsur yer almaktadır. Dolayısıyla Adapazarı'nın mikro tarihi sunulmaktadır.

Hikâyem Adapazarı, önsözle başlayıp toplamda on tane başlıktan oluşmaktadır. Önsözde Heyemola Yayınları için “yazar ve şehri” çerçevesinde bir kitap yazması istendiğinde Necati Güngör'e vermiş olduğu yanıt yer alıyor. Yazmış olduğu diğer eserlerinde de kendisini anlattığını dolayısıyla hayatını anlatırken Adapazarı'nın atlanamayacağını ifade etmektedir. Necati Mert hem öykülerinde hem denemelerinde hem de diğer yazılarında merkez olarak Adapazarı'nı ele alır. Onun sanatsal yönelimi hep merkez- taşra denklemi üzerine kurulmuştur. Adapazarı onun eserlerinde sadece mekân olarak değil bir başkahraman olarak görülür. Öyle ki hayatını anlatırken Adapazarı ile bütünleşmiştir ve oradan ayrı okunamamaktadır. *Hikâyem Adapazarı* kitabı da bunlardan birisidir.

Kitabın içerisine bakıldığında çeşitli hikâyelerle oluşturulmuş yazılar söz konusudur. Burada özellikle beslendiği kaynakları, öykülerinin kaynağını ve Sakarya Irmağının konu edildiği efsaneler, mitolojik unsurlar göze çarpılmaktadır. Söz gelimi “Agdistis. Nana. Attis.”

yazısında mitolojiyi görmek mümkündür. Adapazarlı bir ağaç etrafında buluşan üç mitoloji kahramanı. (Mert, 2008:48). Bu yazıda Sangarios ırmağının yani Sakarya Irmağının oluşumuna dair, nehrin adının nereden geldiğine dair çıkarımlarda bulunan Mert, mitolojiyi hikâyesine işletebilmeyi başarmış kişilerdendir.

“Aslında mitoloji hikayelerinin olsun, halk hikâyelerinin olsun, gerçekten yaşanıp yaşanmadıkları önemli değil. Önemli olan, “uyduranların ne niyetle uydurdıkları”. Kahramanları Agdistis, Nana ve Attis olan efsanedeki niyetler; insanın asıl cinsiyetini bir mücadele ile kazanışı var. Sonra kendine tutkunluk ya da aile içi ilişki var. Ayrıca “soyaçekim” var. Var da var. Üstelik bunlar yan tema. Asıl tema, hikâyenin bütününe Agdistis, badem ağacı, Attis ve menekşeler halinde yayılmış olan öldükten sonra dirilmedir bence. Kişileştirme halk hikayelerinde de var. Bir kişilik yemek bolluk oluyor örneğin. Göl ve Sakarya da adaletin kılıcı. Misafirperverlik, tokgözlülük, alçakgönüllülük telkin ediliyor bunlarda. İkrâm yüceltiliyor. Ağaç dikmek öğütleniyor. Yaşlıya saygı göstermeyen, garibi hor gören cezalandırılıyor vb.” (2008:59)

Necati Mert, yaşanan toplumsal değişimin fazlasıyla abartılarak değişimin öz kimliğimizi kaybetmemize sebebiyet verdiği çıkarımını yaparken, efsanelerin, mitolojinin de değişimlere uğradığını belirtmektedir. Necati Mert hem kendi hayatından hem de Adapazarı'nın tarihine dair notlar düştüğü *Hikâyem Adapazarı* eserinde öyküleyici anlatımı esas almıştır. Ayrıca tarihten bilgiler sunduğunda anları fotoğraflarla belgelemiştir. Söz gelimi Bitinler. Roma/Bizans. Osmanlı adlı yazısında Millî Mücadele yıllarına değinmiş ve Halit Molla ve Osman Kaptan subaylarla başlıklı fotoğraf sunmuştur. (Mert, 2008:132). Kurtuluş Savaşı kahramanlarından İpsiz Recep'in mezar taşının fotoğrafı da yine bu yazısında yer alan tarihi belgelerden biridir. (2008:120). Gazi Mustafa Kemal'in de bölgeye üç kez gelişini detaylarıyla ele alır.

Necati Mert için Adapazarı âdeta Nuh'un Gemisidir. Yetmiş iki millet bir arada yaşar şehirde. Adapazarı'nı Ortaoyunu meydanına benzetir. Sanki Pişekârla Kavuklu muhavereyi bitirmişler, sıra fasıldadır, meydana Karagöz'de olduğu gibi kendi kılık, şive ve karakterleriyle ve hatta kendi musikileriyle Osmanlı'daki milletler çıkacaktır. (2008:203).

Necati Mert'in Adapazarı'nda Boşnaklar, Adapazarı yerlisi Manavlar, Arnavutlar, Lazlar, Çerkezler, Abazalar hep bir arada kökleşmiş birleşmiş olarak yaşamaktadırlar. Yine bu milletlerin Adapazarı'na yerleşmelerini hikâyelere, efsanelere dayanarak anlatan Mert'in öykü-deneme-anı-inceleme gibi yazıları iç içe geçirerek yansıttığı görülmektedir. Necati Mert, kitabın ilerleyen bölümlerinde Faik Baysal, Haldun Taner ve Tekin Sönmez'e dair bilgiler sunarken yine fotoğraflarla belgelemiştir. Özellikle hikâye yazmaya başlamasında etken isim Haldun Taner'in şu sözüne yer vermektedir.

“Çağımız hız çağı. Kimsenin roman okumaya tahammülü yok. Çağın türü kabare. İnsanlar öğle paydoslarında bir şeyler izlemek, hafiflemek isteyecekler çünkü. Diğeri de hikâye. Kadıköy'den binyorsun vapura, Köprü'ye gelene kadar bitiriyor.” Hikâye yazmaya bu şekilde başladığımı ve ilk

hikâyesinin “Yansıma” dergisinin 7. Sayısında *Mustafa'nın Karesi* adlı hikâye olduğunu ifade etmektedir. (2008:356)

Necati Mert, hikâyeyi “alçakgönüllülük olarak tanımlarken Adapazarı hikâyelidir, bundandır ki hikâyecisi çoktur” diyerek Faik Baysal, Sait Faik, Kerim Korcan gibi isimlere gönderme yapmaktadır. Çünkü bu isimler her şeyden evvel hikâyecidir. Hikâye anlatsak, öykü kurgulasak da şehrimizin hikâyesidir bizi besleyen. Çekip gitsek de bu böyle. Kavafis der hani: “Yeni bir ülke/ Başka bir şehir bulamazsın/ Bu şehir arkandan gelecek /Sen yine aynı sokakta dolaşacak/ Aynı mahallede koşacaksın”. Hilmi yavuz der hani: “erguvanlar geçip gittiler bahçelerden/ geriye sadece erguvanlar kaldı.” (2008:383) İnsanın olmadığı koskoca bir boşluk hâkim. İnsan yoksa hikâye de olmaz. Yazarın bu suskunluğu yeni hikayelere yol açacağıının belirtisi olmalıdır.

2. Memleket Kitabevi

Necati Mert'in ilk baskısını 2013'te yaptığı kitabı *Memleket Kitabevi* taşrada bir kitabevi kurup onu yaşatma mücadelesini anlatmaktadır. Adapazarı'nı konu edinen Mert, sıradan taşra değil, Adapazarı'nın yakın tarihiyle ele almaktadır. Bu açıdan bakıldığında mikro Adapazarı ekseninde Türkiye gündemini okumak mümkündür. Necati Mert hem öykülerinde hem de denemelerinde toplumsal ve siyasi değişimi bir taşra üzerinden okutabilmektedir. *Memleket Kitabevi* onun yazarlık serüvenine eşlik ettiğimiz, yaşamıyla iç içe olduğumuz, canlı Adapazarı'nı, taşrada edebiyat ve düşünce dünyasını görebildiğimiz denemelerinden birisidir. Erdem Dönmez, Necati Mert'in taşra merkezli denemelerinin edebiyat sosyolojisine açılan bir tarafının da olduğunu vurgulamaktadır.

“Bakanlık emrine alındıktan sonra öğretmenlikten istifa edip Gelişim Kitabevi'ni kuran Necati Mert, kitapçı kimliği dolayısıyla yayın ve okur dünyasını da tanıma fırsatına sahip olmuş; edebiyatın ekonomiyle ilişkisini, genel okur kitlesinin beğeni ve tercihlerini takip edebilmiş ve bu noktada çıkarımlarını deneme ve öykülerinde gündeme getirmiştir. Öyle ki bu dükkânın kırk yıllık tarihini konu edinen Memleket Kitabevi'nin de Türkiye'nin kırk yıllık tarihini hatıralar üzerinden yorumunu içerdiği belirtilmelidir. Burada da yine yerelden ulusala ve evrensele bakış söz konusudur. Bu kitabevi kırk yıllık tarihi konu edinmektedir.” (Dönmez, 2013:3-4)

İkinci baskısı 2020'de gerçekleşen *Memleket Kitabevi*'nin içindekiler bölümüne bakıldığında bir tiyatro metnini anımsatmaktadır. Zira, Prolog: Bir öğretmen yazar nasıl zoraki kitapçı olur, bunu hikâyet eder. Ardından Perde-yi evvel, Perde-yi sani ve Epilog bölümleriyle karşımıza çıkan bu kitap, yazarın tiyatroya olan yönelimini açıkça belirtmektedir. Toplamda on altı bölümden oluşan bu kitabın içindekiler kısmına bakıldığında ilgili kısımlar özet olarak sunulmaktadır. Bu da okurun merak duygusunu perçinlemektedir.

Bakanlık emrine alındıktan sonra öğretmenlikten istifa eden Necati Mert, zoraki olarak kitapçılığa yani ticarete başlamak durumunda kalmıştır. Ticareti yazarlığına engel olacağı düşüncesiyle pek sevmez. Bu istifa onun pişmanlığı olsa da Gelişim Kitabevi varlığını sürdürmektedir. Kırk yılda memleketin gördüğü her şeyi onun kitapçı dükkânı da görmüştür. Dolayısıyla denilebilir ki Türkiye'nin kırk yıllık panoraması onun kitapçı serüveniyle çizilmiştir. İlk bölümde öğretmenlik yıllarından, döneminde yaşadığı zorluklardan, cezaevine girişi, bakanlık emrine alınışı ve nihayetinde kitapçı olmasına vesile olan cezaevi arkadaşı Enver Aytekin'le olan dostluğu ele alınmıştır. Ayrıca dükkânın saldırıya uğraması, darbeci zihniyet, ihtilal dönemi, çalışanlar, kaçanlar, hesap defterleri, borçlar, satış için aranan farklı girişimler ve en nihayetinde günümüze dek uzanan siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik değişimler bu kitapta ele alınmıştır.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde kitapçı dükkânını nasıl açtığını, dükkânı nasıl bulduğunu, hangi kitapları satacağını, kitapları nereden temin ettiğini ifade eden Necati Mert, ayrıca dükkânın adını neden Gelişim koyduğunu da anlatıyor. Yazar, daha önce de belirtildiği üzere değişimi belli ölçülerde olduğunda kabul edebileceğini ifade etmiştir. Eğer değişim sanata, kültüre, yerele ve kimliğine zarar verecekse bunu kabul etmez. Siyasetin, merkezi yönetimin her şey üzerinde tahakküm kurmasıyla memlekette yaşananlar Mert'in dükkânında da yaşanmıştır. "Kırk yıl içinde memleketin gördüğü her şeyi kitabevim de gördü. Yoksa adımı Gelişim değil de Memleket Kitabevi mi koyaydım!" (Mert, 2020:70). Yazar, kitabevinin adını neden değişim ya da iletişim değil de gelişim koyduğunu şu sözlerle açıklamıştır.

"Her gelişimin değişim olmadığını düşünüyorum. Değişim, geçmişe, olumsuz, çirkine doğru da olabilir. Ama gelişim hep ileriye ve müspeti hatırlatır. Tabiatı, toplumda, düşüncede. Ağrısız mı işler süreç? Hayır. Karşıtlar çatışır: Tez, antitez, yani. Durum aşılır: Sentez. Gelişim, diyalektiğin tıpa tıpa değilse de çağrışımı gibi böyle algılıyorum." (Mert,2020:107).

Merkezi yönetimin her şeye dokunduğu yerde edebiyat da bu yönetimin kontrolindedir. Necati Mert bu duruma karşı tavrını net koymuştur. Öyle ki taşradan ayrılmayı, Adapazarı'nı bulunduğu her yerde dile getirişi, merkeze karşı taşralı duruşu bunun delilidir. "İktidarın her çeşidine karşıyım, devleti sorgulayan her duruşun yanındayım" diyen Mert, neticede kendi usulünü ortaya koymuş bulunmaktadır. Ölçüyü kaçırmama hususunu şu sözlerle dile getiren Mert, soyadının hakkını teslim etmektedir.

"Ölçü insanı olduğumu söyledim, kendimi korurum. Yüksel'le, Hayati'yle, dağıtıcılar ve müşterilerle hatta devletle ilişkilerim hep kendimi koruma psikolojisi içinde olmuştur. Ne var ki karşımdakine rahatlık verdiğimi söyleyemem. Alınanımdır. Kırılmanımdır. Pat patımdır. Tersimdir. Eksisözlük yazarlarından alef "gerçek hayatta neredeyse mizantrop tavırlar" taşıdığımı yazmış. Aynen öyle: Mizantrop. Peki insanlardan, toplumdan tiksindir miyim? O kadar değil. Kendimi korumak için yaptıklarım yanlış okunuyor sanırım. Alef başka şeyler de yazmış: Hikayelerimde etkileyici bir insan sevgisi, acıcılık ve samimiyet varmış. Mustafa Kutlu'yu sevenler beni de severmiş. Adapazarı'ndaki üç

eski tüfekten biriymişim. Hakikati şekil şartı koymadan arayışlarım çok eleştirilse de pes etmemişim, her samimi mücadelede yer almaktaymışım.” (Mert, 2013:168,169).

Memleket Kitabevi kırk yılın panoramasıdır. Haliyle yakın tarihten ve güncel konulardan detaylar verilmektedir. Bütün bunlar kitabevi özelinde değerlendirilmektedir. Gezi olaylarından Madımak olaylarına, Avrupa Birliği sürecinden Ak Partinin kuruluş sürecine, Mısır’daki darbeden 11 Eylül olaylarına kadar yakın tarihe dair konular işlenmiştir. *Memleket Kitabevi*’nde Necati Mert, kırk yıllık esnafılık üzerinden memleketin halini gözler önüne sererken bir yandan da 82 yılındaki sessizliğinin, bazı çevrelerce görmezden gelinmesinin hesaplaşmasını yansıtmaktadır. Yazdıklarıyla uzun süre edebiyat ortamından uzak tutulmasını, yazarlığının görmezden gelinmesinin hesaplaşmasıdır. Bu bakımdan taşrayı önemsemesi kayda değerdir. Çünkü merkezin de taşrayı görmezden gelmesi, küçümsemesi edebiyat ve sanat anlayışı üzerinde etkili olmuştur. Onun merkeze karşı taşralı duruşu ve Kerim Korcan’la Sait Faik anma gününe korsan katılımı, orada sunmuş olduğu bildirisi sükût suikastinin iş başında olduğunun göstergesi olarak tanımlanmaktadır.

Bir öğretmen-yazar nasıl ‘zoraki kitapçı olur’ dan başlayıp hem yazarın hem Türkiye’nin bugününe varan tarihin yer veren Necati Mert, 12 Mart’tan bugüne Türkiye tarihinde neler değiştiğini vurgulamıştır. Bir öğretmenin, esnafın ve solcunun devletle ilişkileri, farklı dünyaları farklı mesleklerle tanıyan bir genç solcunun serencamı, memleketimde ansiklopedi furyası, kitabın, kitapçının değişimi, çeşitli kitap müşterisi, kitap-insan ilişkisinden karakter tahlilleri ve bu minvalde Türkiye’de solun, sağın değişimiyle ilgili her şeyi ele almıştır.

“Dükkanımın kırk yılını anlatmak isteyişim tutmadıklarımın acısını çıkarmak için belki. Kefaret olarak. Yaşadıklarım da bir anlamda plak gibi, fotoğraf gibi. Ben yaşadım ama neden başka türlü değil de böyle yaşadım? Bugün yaşamıyorsam neden? Bu sorular sorulabiliyorsa eğer, onlar artık benim hikayemden çok bizim hikayemiz olur.” (Mert, 2013:101).

Temel Karataş’ın deyimiyile *Memleket Kitabevi*; okurun ilk sayfadan itibaren, "Bunlar bizim hikayemiz, bu dükkân da bizim memleket," diyeceğine hiç şüphe yoktur. (Karataş, 2013)

Necati Mert *Memleket Kitabevi*’nde zoraki kitapçı oluşunu, zoraki esnaflığını anlatırken bu noktada karşılaştığı problemleri dile getirir. Onun edebi duruşu, siyasete bakışı nasılsa esnaflığı da bu denli serttir. Dükkâna gelip de anlaşılmadığı müşteriden alışverişi kesen bir tavır olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir. “Ben sizi müşteri olarak sevmedim!” (Mert, 2013:134). Onun bu tavır arkadaşlıkla yazarlığı birbirine karıştıranlar için de böyledir. Kendi kitabını tavsiye etmekten çekindiği gibi başka yazarın kitabını da tavsiye etmez. Var olan piyasa günceline karşı tutum sergilemektedir.

Necati Mert sanatıyla, ideolojisiyle, sosyal yaşamıyla, esnaflığıyla ve öğretmenliğiyle sergilemiş olduğu duruşu özel yaşamıyla birleştirmiştir. Onun gibi başka yazar hemen hemen yok diyen Dönmez'e göre bu tutumu *Memleket Kitabevi*'nde de karşımıza çıkmaktadır. Taşralı tutumu bu kitabında merkez-yazar-kitabevi üçgeninde kendisine zemin oluşturmuştur. Edebiyatı sanatı için araç olarak gören Mert, kendisini toplumcu gerçekçi yazar olarak tanımlar. Mert'in öyküsünün sosyalist tavrı olduğunu, özgürlükçü, kapitalist düzenin karşısında yer aldığı ifade eden Dönmez, bunların yazar için insanı anlatma çabası olduğunu dile getirir. Yazarın taşra-merkez karşıtlığına dair düşüncelerini *Payton'un F'si* adlı denemesinde yer verdiği yukarıda ifade edilmişti. Onun bu taşralılık duruşu, taşrayı siyasetin malzemesi değil de edebiyatın merkezi olarak görmesindedir. Nitekim Necati Mert için taşranın edebiyatını değil, edebiyatın taşrasını temsil ettiğini vurgulayan Karataş, bu düşünceyi pekiştirmektedir. Nedir edebiyatın taşrası? Taşra edebiyatı taşrayı malzeme eder, sömürür, çoğu kez taşrayı dönüştürür, bambaşka bir olgu olarak sunar. Saflaştırır, iyiliklerin merkezi taşradır; sadeleştirir, yalınlığın merkezi taşradır. Özleştirir, özelleştirir... Ve ortaya bir masal dünyası çıkarır. Oysa edebiyatın taşrası bambaşkadır. Edebiyatın taşrasında birey küçüklüğünün farkındadır, tutunmak, sevmek, yalnızlaşmamak, öteki olmamak belli kurallara bağlıdır. Bir motiftir bu kurallar. Ya da örümcek ağı... Sarar sarmalar, çoğun kişiliksizleştirir... Kendin olmak, "Ben böyleyim" demek, öteki olmak, taşranın gerçek kahramanlığıdır. (Karataş, 2013). Taşra ötekidir. Necati Mert'e göre taşra sömürülen, siyasi emellerle ve ekonomik kaygılarla yaklaşılın, insanı anlamaktan uzak bir yer olarak tanımlanmamalıdır. Onun idealize ettiği taşra merkezin karşısında kale hükmündedir. Nitekim taşrada doğmuş, üniversite yılları hariç taşradan hiç ayrılmayan Necati Mert için taşra sıkıntısı çekilen yer değil bilakis sanata edebiyata yön veren mekândır.

Necati Mert'in *Memleket Kitabevi*'nde ele aldığı bir diğer husus ise yazarın diğer yazarlarla olan bağı, onlarla aralarındaki ilişkidir. Özellikle Faik Baysal ve Kerim Korcan'ın ismi sürekli zikredilmektedir. Ayrıca Şükran Kurdakul, Adnan Özer, Selahattin Şimşek, Tekin Sönmez, Aziz Nesin, Hüseyin Su, Ömer Lekesiz, Necip Tosun ve Tanıl Bora gibi isimlerle olan ilişkisinden söz etmektedir. Bu yazarların bazılarıyla sonradan birtakım sorunlar yaşamıştır. Bazı isimlerle Hece yazarı olduğu için sıkıntılar yaşamıştır. Bazı isimlerce dönemlikle itham edilmiştir. Bütün bunları yine kitabevi ekseninde objektif bakışla okura yansıtmaktadır. Dükkâna gelen Orhan Pamuk dahi yer almaktadır. Her şeyden önemlisi yakın zamanda kaybettiği eşi Necla Hanım, onun bu yolda en büyük destekçisi olmuştur. Öğretmenlik yıllarında, tahkikat sürecinde, kitapçılığında ve yazarlık serüveninde Necla Hanım yol

arkadaşını hiç yalnız bırakmamıştır. Hep yanında yer almıştır. Öyle ki, yazar olmasaydım biliyorum daha iyi bir eş, daha iyi bir baba olurdu diyen Mert'e, söz konusu desteğini hep sürdürmüştür. "Yazarlı ev zor evdir. Yazar için de zordur., ailesi için de. Yazı demeseydim, hikâye demeseydim, daha iyi eş, daha iyi baba olurdu. Necla bu kaybını dalgacılığıyla ödetiyor sanırım." (2013:186).

Memleket Kitabevi'nde bir de görseller karşımıza çıkmaktadır. Konu ile ilgili birtakım çizimler yer almaktadır. Ancak Erdem Dönmez bu hususta hata olduğunu, konu ile çizimler arasında bir boşluk, bir kopukluk olduğunu ifade etmektedir. (Dönmez, 2014). Bizim için de aynı şekildedir. Söz gelimi 17 Ağustos depremiyle ilgili kısımda fotoğraf yazıdan önceki sayfada verilmiştir. Fotoğrafın altında depremle ilgili husus beklenirken başka konular yer almaktadır. Nitekim Dönmez yerinde bir tespitte bulunmuştur.

Sonuç olarak *Memleket Kitabevi* yirmi beş metrekairelik bir dükkânda edebiyat, kültür, ekonomi, siyaset, tarih, eleştiri gibi çeşitli alanlardan farklı mesleklere kadar her türden insanın bir şeyler aldığı eserdir. Bu kitap anı olarak değerlendirilse dahi yazarın türler arası geçişlerdeki ustalığı ön plana çıkmaktadır. Bu kitap için hatırat, deneme, öykü, inceleme, otobiyografi denilebilir. Bu bakımdan üslubu da kendisine özgüdür. Farklı türleri bir arada barındırmayı ustalıklı kaleme alan Necati Mert, çok katmanlı bir yazıyı okura sunmuştur. Kısacası Necati Mert *Memleket Kitabevi*'nde taşrada bir kitabevini yaşatma mücadelesinin yansımalarını Adapazarı üzerinden Türkiye gündemini izletebilmiştir.

3.Adalı Sinağrit (Sait Faik)

Adalı Sinağrit Necati Mert'in 2006 yılında Adapazarlı Sait Faik'in doğumunun 100. Yılına özgü hazırladığı yazılarından oluşmaktadır. 2006 Edebiyat Yılı için yazılar kaleme alan Necati Mert, hayata merkez- taşra ekseninden bakmaya başladığını ve giderek taşranın kendisinde yeni anlamlar oluşturduğunu ifade etmektedir. Taşra onun için merkezi otoritenin ötelediği her şeyi kapsayan bir anlamı ifade etmektedir. *Adalı Sinağrit* kitabı işte bu taşra bağlamının değişim olduğunu gösteren yazılardan oluşmaktadır. Sadece Sait Faik yazıları bulunmuyor aynı zamanda sosyal, siyasal, kültürel tanımlar ve analizler yer alıyor. Özellikle taşra-merkez, edebiyat, öykü, tarih, şehir ve daha birçok meseleyi ele alan yazılardır. Necati Mert'in değişim sürecine de tanıklık edilen yazılar olduğu için dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu kitapta yirmi bir yazı bulunmakta, bazıları diğer kitaplarında da yer almıştır.

Necati Mert, bu kitapta yer alan yazıların yazıldıkları günlerin özel, yerel veya genel koşullarına bağlı olarak yazıldıklarını vurguluyor. Sıralanışı kronolojik olduğu için değişimin

izlenmesine kolaylık sağlamıştır. Düşünce dünyasını, edebiyat ve sanat anlayışını, beğenilerini ve değerlerini merkez-taşra bağlamında inşa eden Necati Mert, hemşehrîsi Sait Faik'i de merkez-taşra bağlamında ele almıştır. *Adalı Sinağrit* Sait Faik'in doğumunun yüzüncü yıldönümünde Hece Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Necati Mert'in Sait Faik üzerine yazmış olduğu deneme ve incelemelerin toplamıdır. Kitabın "Sunuş" bölümünde bu yazıların aynı zamanda sosyal, siyasal, kültürel tanım ve analizler olduğunu belirten yazar, Sait Faik'i farklı ve görmezden gelinen yönleriyle tartışmaya açmıştır.

Adalı Sinağrit, Necati Mert'in Sait Faik yazılarından oluşur. Öncelikle Necati Mert iki tür Sait Faik'ten bahseder. Biri Burgazada öykücüsüdür, diğeri taşrada kalan Sait Faik'tir. "Çelme", "Mahpus", "Beyaz Altın" gibi öykülerin yazarı Adapazarlı Sait Faik. Toplumunu dert edinmiştir. Diğeri biraz içerden konuşur. İstanbullu, Burgazlı (2006:99). Necati Mert, Sait Faik'in taşralı yönünün edebiyat çevrelerinde önemsenmemesini, 200'ü aşkın öyküsü olan yazarın 20-30 öykü ile değerlendirilmesini eleştirir. Sait Faik de Adapazarlıdır ve "ada" olarak zaman zaman burayı anmaktadır. Erdem Dönmez'e göre mesele Sait Faik'in Adapazarlılığının görülmemesinden ziyade merkezin hâkimiyetindeki edebiyatın ulusal çapta kalitesini ispat etmiş ve öyküde bir dönemin adı olmuş Sait Faik'in yalnız merkezi besleyen öykülerinin öne çıkarılması ile alakalıdır. Necati Mert'e göre, edebiyat merkezîyetçilerinin aksine Sait Faik taşralı yönünü aramakta, taşralılığın kaçamamaktadır. (Dönmez, 2023:13) Kitaba ismini veren "Sinağrit Baba", takılmak istediği oltanın tarifini yapar, istediği avcuyu bulduğunu düşünür, ancak yakalandığında hayal kırıklığına uğrar. Necati Mert'e göre Sait Faik de *Sinağrit Baba*'nın düştüğü sandaldadır; düştüğü merkeze yabancı kalmıştır. *Adalı Sinağrit* Sait Faik'i yeniden ele alan yazılar olduğu kadar sosyal, siyasal, kültürel analizler de içermektedir. (Dönmez, 2013:14)

Necati Mert, *Adalı Sinağrit* kitabıyla bir anlamda Sait Faik merkezli Türk öyküsü okuması yapmıştır denilebilir. Ayrıca Türkiye'nin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel analizlerine yer verdiği yazılarında hem Türk öyküsünün hem de Türkiye'nin hikâyesini Sait Faik ekseninde değerlendirmiştir. Sait Faik'in hayatına, eserlerine bakıldığında en önemli unsur olarak karşımıza insanın çıktığı görülmektedir. Bununla beraber mekân da onun hem hayatında hem de eserlerinde önem arz etmektedir. Mustafa Kutlu bu konuda şu ifadelerle yer vermiştir.

"...Sait Faik, içinde insan olmayan bir tabiat parçasına, içinde insan olan bir başka yere göre az değer verip, dolayısıyla o yeri az işler. Bu şu demektir; Sait Faik'e tabiat içinde taşıdığı insanlardan dolayı tesir eder. Tabiat onunla her daim haşır neşir olan insanla önem kazanır, güzellik kazanır. (Kutlu, 59)

Sait Faik'in hayatını geçirdiği mekânların başında İstanbul'un geldiği bilinmektedir. İstanbul bütün atmosferiyle onun eserlerinin mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sait Faik hikâyelerinde, "İstanbul'un kırık hayatlarını, kıyı bucak insanların açığa çıkarır." (Mert, 2006) Hem kültürün hem de siyasetin merkezi olan İstanbul'un yanında, bir de taşra kasabası olan Adapazarı'nın mekân olması Sait Faik'in hikayelerinde baş göstermiştir. Ancak, bu durum bir problemi de beraberinde getirmiştir. Özellikle merkez-taşra, şehir-taşra, kültürel karşıtlıklar gibi tanımlamalar dikkat çekmiştir. Necati Mert de Sait Faik'in merkez-taşra karşıtlığına dikkat çeken önemli isimlerdendir. Necati Mert, *Adalı Sinağrit*'in "İstanbul-Taşra" yazısında bu ikilemi ortaya koymaktadır. Kültürün, ekonominin, siyasetin, basım-yayım organlarının hemen hemen tamamının İstanbul'da toplanmış olması yazarın kendi manevi donanımını taşradan sürdürmesinin sürpriz olacağına vurgu yapan Mert, Sait Faik'in de yaşadığının tam da böylesi dram olduğunu söyler. "Sait Faik'in dramı, taşranın çelişkili yaşamını art niyetsiz ortaya koymak ile İstanbullulaşmak ikilemi arasındadır (Mert, 2006:16)

Sait Faik hikâyelerinde İstanbul'u ve çevresini ele aldığını mekânsal olarak oraları tercih ettiği görülmektedir. Ancak Mert, genel yargının dışında şunları ifade etmektedir. "Fakat onun kültürünün mayası Adapazarı'nda atılmıştır. O, taşranın çıplak gerçeğini anlatmaktan vazgeçmediği gibi çıplak gerçekten kaçma yollarını da aradı. Dönemin siyasi baskıları, İstanbul'un teslim ala ala cömertleşen tabiatı, Sait Faik'in dirençsiz karakteri ile buluşunca kaçış kolaylaştı. Bu yüzden içinde Adapazarı'nı bulduğumuz "Çelme", "Mahpus", "Beyaz Altın" gibi hikâyelerin yazarı Sait Faik, İstanbul'a, özellikle Burgaz'a sığındıkça çöpçü, simitçi, Burgazlı balıkçı ile yetinmiş, onların bireysel derinliklerine inerek daha edebileşip evcilleşmiştir. Edebiyat ders kitaplarının tanıttığı Sait Faik de Adapazarlısı değil, işte Burgazlı bu Sait Faik'tir." (Mert, 2006:16,17).

Necati Mert, bu kitaptaki kimi merkez-taşra yazılarında Sait Faik'e haksızlık ettiğini, onun bir İstanbul yazarı olduğu, hikayelerinde mekân olarak İstanbul'un seçildiğine yönelik kanaatin yanlış olduğunu vurgulamaktadır. Necati Mert, "Semaver", "Projektörcü", "Menekşeli Vadi", "Karanfiller ve Domates Suyu", "Söylendim Durdum", "Sinağrit Baba", "Son Kuşlar", "Haritada Bir Nokta", "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın", "Alemdağda Var Bir Yılan", "Eftalikus'un Kahvesi", "Hişt, Hişt!..", "Dülgerbalığının Ölümü", "Kalinikhta" gibi Sait Faik'in en çok bilinen hikâyelerini "İstanbul hikâyeleri" olarak kaydeder. Ancak, Sait Faik'in en önemli hikâyelerinin bunlardan ibaret olmadığını, İstanbul hikâyelerinin âdeta "İstanbulu yazı" ve "İstanbulu ağız"ların, İstanbul merkezli bakış açılarından kaynaklandığını belirtir. Necati Mert'e göre, bu İstanbul ağırlıklı bakış öyle bir "imaj" oluşturur ki, buna göre Sait Faik,

“sabahın ilk ışıkları, martı çığlıkları, Yani Usta, dondurmacı çırağı, ketenhelvacı... hâsılı Burgaz Adası’ndan ibaret hale gelir. (2006:31)

Necati Mert, Sait Faik’in Adapazarı konulu hikâyelerine büyük bir haksızlık yapıldığı düşüncesindedir. İki yüze yakın hikâyenin otuz kadarının İstanbul temalı hikâyeye indirgenmesi, Sait Faik’in âdeta bu hikâyelerden ibaret görülmesi Necati Mert’in bu tepkisini ortaya çıkarmıştır. Eksik ve yanlış bilinmesine, yalnız İstanbul hikâyecisi ve şehrin avaresi olarak tanımlanmasına tepki göstermektedir. Sait Faik’in sahiplenilmesine değil fakat sahiplenişteki darlığa karşı çıkmaktadır. Necati Mert iki yüze aşkın hikâyeye yazan birisine ‘avarelik’ yakıştırmasını öfke ile karşılamıştır. Merkezin tahakkümünde olanların böyle bir düşünceye kapılmış olmalarını yine taşra-İstanbul ikilemiyle açıklamaya çalışmıştır. Sait Faik’in sadece İstanbul öyküleri değil tüm öyküleri tek tek okunduğunda, değer kılındığında bir mozaik gibi renkli olduğu görülecektir.

Necati Mert için Sait Faik ve Adapazarı dendiğinde aklına; “Meserret Otel”, “Babamın İkinci Evi”, “Bohça”, “Orman ve Ev”, “Beyaz Altın”, “Loğusa”, “Çelme”, “Mahpus”, “Sakarya Balıkçısı”, “Su Basması”, “Karapürçek” gibi hikâyelerin; sonra, “Şimdi Sevişme Vakti”, “Deliçay” şiirlerinin ve “İlk Okuyucu Mektubu” röportajının geldiğini ifade etmek mümkündür. (2006:35). Ancak Sait Faik, merkezin cazibesine daha fazla uzak kalamayacak ve bu durum çıkılmaz bir drama dönüşecektir.

“Kültürün basım-yayım-dağıtım, yani maddi temeli İstanbul’da toplanmışken sizin taşrada manevi donanımınızı gerçekleştirmeniz yeterli değildir. Fakat birikiminiz, yeteneğiniz de açılmak, taşra dışına çıkmak, yayılmak ister. İşte dram da burada başlar. Sanırım Sait Faik bu dramı yaşamıştır. Adapazarı’nın dar, içine kapanık, durgun, boyutsuz ortamından kaçıp çıkmak, kurtulmak, manevi donanımını kültür merkezi İstanbul’dan yaymak.” (2006:16).

Sait Faik’in çocukluğu tam bir taşra ortamı içinde geçmiştir. Dolayısıyla çocukluğun taşrası ile kültür-yayın dünyasının merkezi arasında kaçınılmaz bir gerilime sebep olmuştur. “İstanbul ve taşra, bizim toplum yaşamımızda sürekli çelişen ve çatışan iki güç[tür].” (2006:15). Sait Faik de bu çatışan güçler arasında kalmış ne taşrada ne de taşrasız yapabilmıştır. Necati Mert’in Sait Faik’te gördüğü şey de bir tür “memleket duyarlılığı”dır. Necati Mert, Sait Faik’in Adapazarı’nın önemli bir değeri olarak görülmesini dilemektedir. Adapazarı’nı anlatan hikâyelerinin bu değeri artıran unsurlar olduğunun bilinmesini istemektedir. Necati Mert, taşraya ve taşralılığa ait çok bilinen olguları devreye sokmaktadır. “Sait Faik’i taşradan, samimiyetten ve millilikten ayrı düşünemiyorum. Bu yüzden ikâmetgâh olarak İstanbul’u seçmek, onu nice dramalara uğratmış olmalıdır.” (Mert, 2006:43) diye ekleyen Mert’e göre

buradaki dram; taşranın homojenliği ve tekdüzeliğine karşın merkezin heterojenliği ve kozmopolitliğinden doğmaktadır.

Merkez-taşra ayrımının sosyolojik temellerini; “taşrayı kuran şey kendisi değildir, kendisi dışındaki, bizatihi merkezdir. Söz konusu olan sadece siyasî bir merkez değil, başka çağrışımları da olan bir merkezdir. Taşraya sinen yoksunluk duygusu, kendisini hükümrân gibi gören merkezin gücüne yenik düşmesinin duygusudur. Ahmet Çiğdem’in deyişiyle “merkez neyi ifade ediyorsa, taşra ona ikincil olmanın kâbusunu yaşar”. Sait Faik’teki dramı, anlatan en önemli ifadedir. Sait Faik ile ilgili olarak ileri sürülen gerilim noktaları sadece yazarın eserlerinde değil, yazarla ilgili çalışmalarda da karşılaşıldığı savunulmaktadır. Bilinen Sait Faik ile aslında birçok Sait Faik algısından söz edilebilmektedir. Fethi Naci, Sait Faik’in ilk dönemine ait hikâyelerindeki mekânla ilgili olarak olayların köyde, kasabada, adada, yabancı ülkelerde, vapurda, trende ve okulda geçtiğini, şehirde geçen öykülerin sayısının epey az olduğunu belirtmektedir. Nitekim Necati Mert’te *Adalı Sinağrit*’te bu duruma vurgu yapmaktadır. İki Sait Faik olarak tanımlamaktadır. Biri Adapazarlı, toplumu dert edinen; diğeri ise 1950 Kuşağını etkileyen, yabancılaştırma ile birlikte öyküsünün sınırlarını genişleten bir Sait Faik. Necati Mert, yazarın Ferit Edgü, Orhan Duru, Demir Özlü, Leyla Erbil gibi isimleri etkisi altına aldığı Gogol’un “Palto”’sundan geliyoruz diyenlere bir göndermede bulunmuştur.

Adalı Sinağrit’teki yazıların ortak meselesi, Adapazarı doğumlu olan ve öykücülüğüne taşra duyarlılığını örtük manada sürdüren Sait Faik’in sadece İstanbul ve Burgazada merkezli hikâyelerinin dikkate alınması ya da onun yalnızca merkez tarafından belirlenen ölçülerle değerlendirilmesidir. Necati Mert’e göre Sait Faik’in merkezin tahakküm sınırları çerçevesinde değerlendirilmesi yeterli değildir; onun taşra merkezinde gelişen öyküleri İstanbul’dakilerden farklı olarak Sabahattin Ali ile karşılaştırılabilecek derecede toplumsal duyarlılığa sahiptir” (Dönmez, 2023:25).

Necati Mert, Sait Faik’in İstanbul’da gördüğü güzellikleri de taşra değerleriyle nitelediği tespitinde bulunur ve öykülerden örnekler verir. Buna göre Sait Faik’in ikametgâhının İstanbul oluşu, sadece İstanbul öykücüsü olarak okunmasını gerektirmez (Mert, 2006:42). Evet, Sait Faik’in Adapazarı’nda bıraktığı yirmi dört saatlik bir anısı yoktur; fakat öyküsündeki açık veya örtük yerli unsurların kaynağının da Adapazarı oluşu şüphe götürmemektedir. Bu bağlamda Sait Faik’in ne taşrayla ne de taşrasız kalabileceğini belirten Necati Mert, bu durumu Kavafis’in şiiriyle ilişkilendirir: “Yeni bir ülke/Başka bir şehir bulamazsın/Bu şehir arkandan gelecek/Sen yine aynı sokakta dolaşacak/Aynı mahallede koşacaksın” (Mert, 2006:98).

Necati Mert, “Sait Faik ve Edebiyatımızdaki Yeri” başlıklı yazısında özellikle genç hikayecilerin onun hakkında yanlış veya eksik bildikleriyle amel etmeleri üzerine tartışma açmıştır. Genç hikayecilerin Sait Faik’i ‘asosyal’ olarak tanımlamalarına karşı çıkan Mert, kendisini, kendi sıkıntılarını anlatması onun asosyal olduğuna işaret değildir diyor. Ayrıca Sait Faik hikayesi Memduh Şevket hikayesinin devamı niteliğindedir. Sait Faik büyük şehrin sıradan insanların sıkıntısını anlatırken Memduh Şevket taşranın orta mülkiyetteki insanını ele alır. Bu yönüyle eksikliklerin giderilmesini temenni ediyor Mert. Bir diğer yanlış ise Sait Faik’in hikayesinde olay olmadığı için türün adına ‘anlatı’ olarak tanımlama getirilmesine Necati Mert tepkisini koymuştur ve Şükran Kurdakul’un sözlerine yer verir: “Sait Faik’in hikayesine sıfat veya zarf olarak ustaca yerleştirdiği sözlüklerden söz eder. Bu serpiştirilmiş sözcükler: grev, baca, kenar mahalle mesela; hikâyeyi görünen anlamının dışına taşır, okuru bir alt okumaya çağırır. Tadı buradadır Sait Faik’in”. (2006:63). Kısacası Sait Faik geleneğe, yerele, evrensele, bireysel ve toplumsal olana her zaman açık olmuştur.

Necati Mert öykülerinde, deneme-inceleme yazılarında bilinçli tavırla taşrayı mekân olarak işlemiştir. Necati Mert’in yazılarında taşra mekânı olarak Adapazarı’nın bilinçli işlenişinin yerleştiği ve öykü tarzı oluşturduğu görülür. *Adalı Sinağrit* kitabına da aldığı “Saksıda Papatya” Necati Mert’in Adapazarı’nın yeri hakkında detaylı bilgi edindiğimiz önemli yazılarından birisidir. Yazar için bir öykü biçimi olarak standartlaşan Adapazarı’nın işleniş hakkında gerekçeler kurgu içerisinde anlatılır. Adapazarı’nda geçen öyküde anlatıcı, bu küçük şehrin (kasaba) tekdüzeliğinden sıyrılmak, buradan çekip gitmek ister. Nitekim bu küçük taşra şehrinde kendini anlayacak muhatap bulamamaktan şikâyetçidir. Buraya kadar merkezin taşrayı gördüğü gibi tekdüzelik, taşra içinde anlaşılama handikabı işlenir. Dolayısıyla yazarın merkezin bakış açısında bir gerçeklik payı bulduğu ve buna hak verdiği düşüncesinde olduğu aşikârdır. (Daşcıoğlu, 2014:9). Anlatıcı Sait Faik Sokak’ta kendisine seslenen papatyayla konuşmaya başlar; papatya Sait Faik’in kitabı arasından çıkardığı kâğıtlara yazmasını ister. “Papatyanın “Doldur bunları. İçinden geldiği gibi yaz. Sakarya’nın kendiliğinden akışı gibi yaz” (Mert, 2006:26) tavsiyesi ve Sait Faik’in kitabı arasından tomarlar vermesi Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı’nın işlenişinin nedenleri hakkında bilgi vermekte, öykülerinin kaynağını bildirmektedir. “Adapazarı da Adapazarı değil zaten. Onlar nasıl görmek istemişsem ona yoğruluyorlar sözcük sözcük” (Mert, 2006:26) diyerek öykünün başında anlayış gösterdiği merkezden bakanlara adeta cevap vermiştir. Böylelikle taşra ve Adapazarı’nı işleyen öykülerin yerelde sınırlı kalması riski de engellenmiş olur. Bu durum öyküde Sait Faik Sokak’ın yeri itibarıyla de önemlidir. Sokağın bir ucu istasyona, yani

İstanbul'a giden trenlerin merkezine çıkar. Yine öyküde de bununla alakalı ifadeler görmek mümkündür. (Daşcıoğlu, 2014:9) “Hep papatyanın verdiği kâğıtlara yazdım kurşunkalemle. Sanki ay, demiryolu üzerinden yine İstanbul'a vurmuş gidiyormuş gibi: Hışır hışır, hışır hışır”. (Mert, 2006:27) Görüldüğü gibi yazılanların taşra ötesinde merkeze yolculuğu, göndermesi ve eleştirisi öne çıkmaktadır.

Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı'nın işlenişi ve yeri ile ilgili en açık ifadeler öykünün sonunda karşımıza çıkar: “Kimler var öykünde? Bir kentin sancısını çekmeden orali olunabileceğini sananlarla ben. Onlara sorsam, “Burası neresi, kar nereye düşüyor şimdi? diye; “Adapazarı!” derler, “Bulvar!” derler. Sakarya'nın yatağından öyle emindirler ki karşı çıkanın aklından şüphe ederler. Sakarya, oysa yatağını bıraktı. Gürültüyle geliyor. Ortadan akacak. Ben de Adapazarı'nın o Sakarya halini yaşıyorum.” (Mert, 2006:30). Bir kente ait olmanın ilk kuralı o kentin sıkıntısını çekmekten geçer. Yani yaşanmışlıkların farkında olmak ve mekâna yabancı kalmamak mekâna ait olmanın temel şartıdır. Ancak bu bağlamda yereli işlerken merkezi de çerçeveye mahkûm etmemek gerekir. Nitekim edebiyat, sahip olduğu üst dille gerçeği olduğundan çok farklı yansıtabilmektedir ve merkezin dışında iken de merkezi anlatabilmek bu yolla mümkündür. Kurmaca ile kurgudan beslenen edebiyat için yereli ulusala yaklaştırmak, tikeli tümele çevirmek en büyük meseledir.

Necati Mert, *Adalı Sinağrit* kitabının “Şiir, Öykü ve Ağıt” başlıklı yazısında şiir nedir? Öykü nedir? Bu kavramlar üzerinden anlatmaktadır. Sait Faik'te şiir denildiğinde aklına Sait Faik'in şiirleri değil de onun ‘öykülerindeki şiirler gelir’ diyen yazarın buradaki düşünceleri *Öykü Yazmak* adlı denemesinde de yer almaktadır. Özellikle öyküdeki şiir bahsini burada yinelemiştir. Şiirle öykünün hem birbirinden farklı hem de birbirlerine çok yakın olduklarına dikkat çeken Mert, manzume tanımlamasına da değinmektedir. Mehmet Akif'in *Seyfi Baba*'sını örnek vererek manzum hikâye olduğunu ifade etmektedir. Şiir çok şey anlatır ve imgelerdir, mecazlardır, istiarelerdir çok anlamlılığını sağlayan. Öykünün tekniklerini anlam genişliğini detaylı şekilde ele alan yazarın şu ifadelerine *Öykü Yazmak* denemesinde de yer verdiği görülmektedir. “Öykücü her şeyi anlatmaz. Hele uzun uzun hiç anlatmaz. Kimi yerlerde boşluklar bırakır. İster ki okur kendi hayal gücüyle buraları doldursun. Söylenmeyen ama kastedilen şey böyle görülsün. Öykü şiire yaklaşıp yaklaşıp bu eksilteli, dolayısıyla imge ve çağrışımlara çok müsait diliyle yaklaşır” (2006:109). İşte Sait Faik'in öyküsü de bu türden öyküdür. Necati Mert'in de bütün sanatçılardan beklediği tam da budur.

Necati Mert'e göre iki Sait Faik vardır. Bunlardan biri Adalı, Adapazarlıdır; insanı ait olduğu sınıfla düşünüp sevgisi de öfkesi de oradan beslenen, toplumu dert edinendir. Köylüleri, işçileri, kasabalıları, orta halli şehir insanını yansıtır. Dobra dobradır. İnsanı şaşırtmaz. Memleketin insanların hemşehrisi Adalılardır. Diğer Sait Faik ise, anılarından, memleketinden kopmuştur. İstanbul ve İstanbulluları anlatır. Ancak doğduğu şehir de Kavafis'in şiirinde olduğu gibi Sait Faik'i izler. Denilebilir ki Sait Faik taşra-merkez karşıtlığını yaşayan merkezin cazibesinden de uzak kalamayan, hikâyesini de bu minvalde ele almıştır. Mert, Sait Faik'in İstanbullu, İstanbul'u anlatan fakat kendi derdiyle dertlenen, büyük kentteki yalnızlığını da sergilediğine dikkat çekmiştir. Necati Mert'e göre 'ada' Sait Faik için sığınılan mekân olacaktır ve bu yalnızlığı, bir Ada'dan kaçıp İstanbul'un bir Ada'sına sığınmasını metaforik olarak anlatır. Dolayısıyla onun hikayeleri "ben" zamirinin buyruğundadır.

4. Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi

Necati Mert'in Bünyamin Demirci editörlüğünde yayına hazırlanan son kitabı *Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi* 2024 yılının nisan ayında yayımlanmıştır. *Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi* kitabı on iki bölümden oluşmaktadır. İçerisinde bazı fotoğraflar yer almaktadır. Kitap önce Bünyamin Demirci'nin ön sözü ile başlıyor ardından Necati Mert'in ön sözü ile devam ediyor. Her bir bölümde hayatına dair bilgiler en ince ayrıntısına kadar verilmiştir. Kitap Necati Mert'in hayatında önemli izler bırakan fotoğraflardan oluşan albümle sonlanmaktadır. Kitapta Necati Mert'te dair öğrenilecek tüm detaylar bulunmaktadır. Aslına bakılırsa diğer anı kitaplarında bahsi geçen mevzuların ya da denemelerinde ele aldığı meselelerin derinlemesine sunulduğu gözlemlenmektedir. Özellikle ailesi, çocukluğu, eğitim hayatı, mesleği, evliliği, çocukları ve kitapçı dükkânıyla ilgili birçok bilgiye bu kitapla ulaşmak mümkündür. Elbette ideolojisine, dünya görüşüne dair bilgilerde mevcuttur. Yazarın merkeze ve taşraya nasıl baktığına dair düşünceleri denemelerinde açıkça sunulmuştur. Dolayısıyla bu kitapta da yine bu düşüncelerine rastlamak mümkündür. Türk edebiyatının önemli öykücülerinin yazın hayatında etkisinin olduğunu belirten Necati Mert, bu kitapta da bu bağlamda Bünyamin Demirci'nin sorularını yanıtlamıştır. Bünyamin Demirci'ye göre bu kitapta Necati Mert, çocuk, genç, tiyatrocu, öykücü, öğretmen, sendikacı, eş, baba, dede olarak dolu dolu yaşadığı hayata, Adapazarı'na, Türkiye'ye tanıklığını anlatmıştır. Bir yandan Necati Mert'in yaşam öyküsünü sunarken diğer yandan Türkiye'de merkez-taşra, hayat-sanat, devlet-vatandaş arasında gelişen her türlü gerilimin yansımalarını sunmaktadır.

SONUÇ

İlk öyküsünü 1972’de Yansına dergisinde yayımlayan Necati Mert, elli yılı aşkın süredir yazmaya devam eden velut isimlerden birisidir. 70 Kuşağı öykücülerinde yerini alan yazar her ne kadar deneme türünde çokça kalem oynatsa da Necati Mert öykücüdür. Adapazarı hikâyecisi olarak bilinmekten de oldukça hoşnuttur. Adapazarı’nda doğmuş, öğrencilik ve askerlik dışında Adapazarı’ndan ayrılmamış ve şehriyle bütünleşen nadir isimlerden birisidir. Yaşadığı şehre yabancı kalmayıp şehrinin sorunlarını ve insanlarını öyküsüne dâhil ederek merkeze karşı taşralı bir duruş sergiler. Sadece öykülerinde değil denemelerinde de bu taşralı duruşla sıklıkla karşılaşmıştır.1970’lerin siyasi ortamında cezaevine girmiş ve buradaki hayatı yaşamı için dönüm noktasını teşkil etmiştir. Öğretmenlikten istifa edip kitapçı dükkânı açmasıyla yazar-okur ilişkisini daha da yakından tanıma fırsatı bulmuştur.

Yazmak onun için bir çeşit militanlıktır. Toplumcu gerçekçi anlayışa sahip olan yazar, kendisine has bir üslup geliştirmiştir. Merkeze karşı tutumunu her ne olursa olsun sürdüren Mert, edebiyattaki merkezîyetçiler tarafından tutuculukla suçlanmıştır. Merkeze karşı kendine özgü direnç geliştiren Mert, taşra duyarlılığıyla imkânın sınırlarını genişletmiştir. Genelde taşralı özelde Adapazarlı tavrını hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Taşralılığı bir ideoloji olarak benimseyen Necati Mert için Adapazarı, sadece yaşanan mekân olarak değil, merkeze karşı duruşu da temsil eden bir değere dönüşmüştür. Taşra duyarlılığıyla yazılar kaleme alan Necati Mert, taşrayı bir mekân olarak tercih etmesiyle birçok yazardan ayrılır. Kentin bütün insanlarını kendi insanı olarak benimseyen Necati Mert’in, insan ve mekânları anlatırken sanat gayesinin hep canlı olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Onu diğer taşralı yazarlardan ayıran en önemli farkın da bu olduğu söylenilebilir. Meseleye mekân bağlamında insan merkezli yaklaşmasıdır.

Necati Mert dünya görüşü olarak Sezai Karakoç’tan ayrılrsa bile taşra duyarlılığını savunma noktasında birleşirler. Moderniteye karşı taşranın önemi vurgulanır. Taşrada insan kalınabileceği hususunda tespitlerde bulunan Mert, denemelerinde bu görüşü dile getirmiştir. Necati Mert, bir yandan merkezin anlatım dilini kullanırken diğer taraftan dışarıdan bakarak özgün bir eleştiri geliştirmiştir. Değişim ve modernleşme noktasında benzer tavırlar sergileyen bu iki isim edebi dilin ideolojiler üstü görünümüne örnek teşkil etmişlerdir. Denemelerinde ulusal ve yerel sorunları ele alan yazar, inceleme çalışmalarıyla da akademik bağlamda edebiyata katkı sunmuştur.

Necati Mert biyografi üzerine çalışmalara imza atmış isimdir. Özellikle Ömer Seyfettin ve Sait Faik biyografileri kayda değerdir. Yazarın Ömer Seyfettin ve Sait Faik biyografileri alışılmışın dışında yazılmış çalışmalar olmasından dolayı dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu çalışmalara bakıldığında bilindik biyografi olarak değil de yazarları farklı bakış açısıyla değerlendirmiştir. Sait Faik ve Ömer Seyfettin’i kronolojik çalışma şeklinde değil onların yazdıklarından yola çıkarak biyografilerini yazmıştır. Bu anlamda Necati Mert yeni bir anlayış getirmiştir.

Payton'un F'si'nde merkeze karşı direnç geliştirmiştir. Taşra-merkez karşıtlığına dair düşüncelerinin yer aldığı denemesidir. *Kapıdan İçeri Girmek, Bağ Çorbası* Adapazarı özelinde yazdığı denemelerini toplamıştır. Bu denemeleri de taşra merkezlidir. *Öykü Yazmak*'ta genç öykücülere yol göstermiş, öykünün teknik unsurlarını ayrıntılı şekilde ele almıştır. Necati Mert, *Hikâyet Adapazarı*'nda yabancı kalmadığı ve mekân olarak işlediği Adapazarı'nı şehrin mikro tarihi olarak sunmuştur. Kendi anıları üzerinden şehri yorumlamıştır. Aynı zamanda *Şehir ve Ada* denemesinde de yine anılarıyla şehri birleştirmiştir. *Memleket Kitabevi*'nde Türkiye'nin geçirdiği kırk yıllık değişimi işlettiği Gelişim Kitabevi üzerinden anlatmıştır. *Kelepir Sepet* ve *İki Dil İki Hayat* denemelerinde dil üzerine düşüncelerini toplamıştır. Dil devrimine karşı eleştirilerini yönelten Necati Mert, merkezin sanat ve edebiyat üzerindeki hâkimiyetini hedef almıştır.

Necati Mert, yerelden beslenerek ulusala hitap etmeyi amaçlamıştır. Nitekim sanatını taşradan merkeze bakarak sürdüren yazar yerelden kopmadan ancak merkeze de tamamen uzak kalmadan yapmıştır. Çünkü dilin kullanım alanına bakıldığında, merkezin anlatım dilini kullanmaktadır. Necati Mert, taşraya bakarak sanatını sürdürmeyi başarmış hatta “Kasaba Edebiyatı Mümkün Mü?” sorusuna da yanıt vermiş isimdir. Taşra edebiyatın ve sanatın kaynağı ve merkezin tahakkümünden kurtulması gereken mekân olarak verilmiştir.

Modernleşme ve kentleşmenin getirdiği sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel sancıyı çeşitli boyutlarıyla işleyen yazar, maziye güncel koşullarda sürdürme eğiliminde olduğu fark edilmektedir. Hayata dair pek çok ayrıntıyı türün imkânları dahilinde işleyen yazar, toplumsal eleştiriyi hiçbir dönemde ihmal etmemiştir. Türler arası geçişlerle adından söz ettiren yazar, mekânı taşralılık bilinciyle işlemiştir. Denilebilir ki yaşadığı şehirle özdeşleşen, yaşadığı şehri edebiyatta kayda geçiren nadir isimlerdendir. Modernleşme, kentleşme, bireysellik, yabancılaşma gibi problemleri Adapazarı özelinde işlemiştir. Aynı zamanda meselelere çözüm tekliflerini de bu mekân özelinde ortaya koymuştur. Necati Mert, ele almış olduğu sorunlara

tıpkı Mustafa Kutlu denemelerinde olduğu gibi çözüm odaklı yaklaşmıştır. Çalışmada yazarın denemeleri analiz edilirken böyle bir çıkarımda bulunulmuştur. Meselelere çözüm odaklı yaklaştığı, teklif sunduğu görülmüştür. Sadece bu anlamda değil taşımayı anlamlandırma biçimleri de benzerlik göstermektedir.

Necati Mert'le ilgili bir diğer tespit onun hemşehrisi olan Sait Faik'e olan hayranlığı hususundadır. Necati Mert, Sait Faik öykülerinden oldukça etkilenmiştir. Mert'in beslendiği kaynakların başında Sait Faik ve Ömer Seyfettin gelmektedir. Nitekim bu etki yazmış olduğu biyografi kitaplarından tespit edebilmektedir. Sait Faik'in hem Adapazarlı olması hem insan odaklı yazılar kaleme alması, hem taşranın sıkıntısını yaşayıp ancak oradan ayırlamayışı, bütün bunlar Necati Mert'te de gözlemleyebildiğimiz durumlardır. Denilebilir ki Sait Faik'in kalemi Necati Mert'in elinde devam etmektedir. Tespitlerimiz bu yöndedir fakat Necati Mert öyküsünün Memduh Şevket Esenal'a yaklaştığını vurgulamaktadır. Çalışmaya Mert'in öyküleri dahil edilmemiştir fakat araştırma yapılırken öykülerinden yararlanılmıştır. Görülmektedir ki Necati Mert'in öyküsü Sait Faik öyküsüne benzer ancak özgün bir anlatımla öyküsünü gerçekleştirmiştir. Yarım asırlık yazı hayatında deneme, öykü, inceleme, tarih, anı, biyografi, eleştiri, oyun sığdırmış olan usta ismin son olarak *Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi* kitabı da Bünyamin Demirci tarafından yakın zamanda yayımlanmıştır. Bu kitapta yazarın hayatına dair bilgiler detaylarıyla yansıtılmıştır.

Adapazarı hikâyecisi olan Necati Mert'in deneme, biyografi ve anı/inceleme türündeki eserlerinin değerlendirildiği bu çalışmada görülmektedir ki Necati Mert, yarım asırlık bir zaman diliminde çizgisinden, taşralı duyarlılığından vazgeçmemiş, bu tutumunu sabır ve inatla sürdürmüştür. Necati Mert'in denemeleri üzerinden hem kendi hayatının hem Adapazarı'nın yani Türkiye'nin değişimini, Türkçenin politikayla imtihanını, Sait Faik'in ötelenen kimliğini okumak mümkündür. Ayrıca yazarın dil hassasiyetinin olduğunu, yazdıklarıyla yeni anlayışlar geliştirdiğini ve edebiyata yön veren isimler arasında olduğunu söylemek mümkündür.

Necati Mert 50 Kuşağı öykücülerinde yerini alsada diğer türlerde de ustalığını kanıtlamış bir isimdir. Öykünün yanı sıra deneme, inceleme, eleştiri, anı, biyografi türlerinde de çeşitli yazılar kaleme almıştır. Çalışmada yazarın denemelerinin, biyografi yazılarının dışında diğer yazıları da kullanılmıştır. Çünkü Necati Mert'in anılarını, inceleme yazılarını diğer yazılarından ayrı tutmak çok mümkün değildir. Yazar edebi türlerin iç içeliğini benimsemiş ve bunu da kanıtlamıştır. Sonuç olarak onun Türk edebiyatında yeri bu bağlamda farklıdır denilebilir.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F.** (1993). Türk Edebiyatında Deneme ve Eleştiri, *Varlık Dergisi*, (1108), 21-22.
- Akbalık, A.** (2020). Fusun Akatlı'nın Rüzgâra Karşı Felsefe Adlı Eserinde Denemeciliğinin Tematik Boyutta İncelenmesi, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 4(2), 298-325, Ağustos, Mersin Üniversitesi.
- Aksan, D.** (2000). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Türk Dil Kurumları Yayınları, 439, Ankara.
- Arapoğlu, E.** (2009). *Nobel'in Solda İtibarı Yoktur*, Yeni Sakarya, Ağustos.
- Argın, Ş.** (2023). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?, *Taşraya Bakmak* ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul.
- Ay, A.** (2020). Deneme Nedir Ne Değildir?, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-284).
- Ayçil, A.** (2020). Deneme ya da 'Benim Nazarım', *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-284).
- Balcı, Y.** (2006). Türk Edebiyatında Deneme Literatürü, *Türkiye Araştırmalar Dergisi*, 4(8)
- Baran, E.** (2013). *Emanet Gölgeler Defteri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baş, S.** (2012). *Türk Edebiyatında Deneme*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Baş, S.** (2020). Türk Edebiyatında Denemenin Tarihsel Serüveni, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-284).
- Birkan, T.** (2023). Taşraya Bahar Hiç Gelmez Mi?, *Taşraya Bakmak*, ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul.
- Bora, T.** (2023). Sunuş, *Taşraya Bakmak*, İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul.
- Çelebioğlu, S.** (2007). *Türk Edebiyatı'nda Modern Biyografinin Doğuşu*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 18-24.
- Çiğdem, A.** (2023). Taşra Karalaması-Küçük Bir Sosyolojik Deneme, *Taşraya Bakmak*, ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Daşcıoğlu, Y.** (2019). Necati Mert, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*

- Daşcioğlu, Y., Dönmez, E.** (2012). *Kasaba Edebiyatı Mümkün mü?*, Türk Edebiyatında Sakarya Sempozyumu, 10-11 Ekim, Türkiye.
- Demirci, İ.** (2020). Denemenin Dengi Yahut Dengesi, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-284).
- Dönmez, E.** (2020). Taşranın Merkezle Hesaplaşması Necati Mert'in Denemeleri, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-/284).
- Dönmez, E.** (2023). *Merkezin Dışında Öykünün İçinde, Necati Mert*, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Sakarya.
- Dönmez, E.** (2014). *Memleket İçre Bir Kitabevi*, TYB Akademi, Ocak, s.10.
- Güngör, N.** (1994). *Taşra Ötesi Hikâyeler*, Gösteri, Ekim, S.167.
- Gürbilek, N.** (2021). *Yer Değıştiren Gölge*, Taşra Sıkıntısı, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul.
- Gürdoğan, E. N.** (2020). Deneme Edebiyat Türleri Arasında Şiirin Süt Kardeşidir, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40 (282-284).
- Harmancı, A.** (2012). *Necati Mert'in Zamansız Üzerine Düşünmek*, Mahalle Mektebi, Mayıs-Haziran, s.5.
- İmzasız.** (2017). Deneme Deyince, *Türk Dili Deneme Özel Sayısı, Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2. Baskı, Ankara.
- Kacıroğlu, M.** (2016). *Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde Yozgat*, I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı, C. 3, Bozok Üniversitesi Yayınları, Yozgat, s. 200.
- Karakoç, S.** (2007). *Edebiyat Yazıları III Dişimizin Zarı*, "Kasaba Edebiyatı", Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karataş, T.** (2020). *Hece Deneme Özel Sayısı*, "Bir Edebi Tür Olarak Deneme", Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Özel Sayı:40, sayı:282/283/284, Haziran/ Temmuz/Ağustos, Ankara.
- Kutlu, M.** (2011). *Mavi Kuş*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Laçiner, Ö.** (2023). Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken, *Taşraya Bakmak*, ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mert, N.** (1995). *Payton'nun F'si*, Çarksuyu Yayınları, Adapazarı.

- Mert, N.** (1997). *Kapıdan İçeri Girmek*, Çarksuyu Yayınları, Adapazarı.
- Mert, N.** (2000). *Şehir Meclisiymiş*, Bilgi Gündem (2), 2000/1, 143-146.
- Mert, N.** (2004). *Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi, Modernist Bir Yazar*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Mert, N.** (2006). *Öykü Yazmak*, Hece Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- Mert, N.** (2006). *Adalı Sinağrit*, Hece Yayınları, Ankara.
- Mert, N.** (2008). *Hikâyem Adapazarı*, Heyamola Yayınları, İstanbul.
- Mert, N.** (2011). *Zamansız*, Hece yayınları, Ankara.
- Mert, N.** (2012). *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul.
- Mert, N.** (2012), *Bağ Çorbası*, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Sakarya.
- Mert, N.** (2013). *Memleket Kitabevi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mert, N.** (2016). *İki Dil, İki Hayat*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Mert, N.** (2018). *Sait Faik*, Cümle Yayınları, Ankara.
- Mert, N.** (2019). *Şehir ve Ada*, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Sakarya.
- Mert, N.** (2020). *Fincan Fincanla*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Mert, N.** (2020). Benim İçin Deneme, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-284).
- Mert, N.** (2023). Taşra ve Aydınları, *Taşraya Bakmak*, ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul.
- Mert, N.** (2024). *Üç Taşlı Hikâye Necati Mert'le Nehir Söyleşi*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Montaigne**, (1987). *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, Cem Yayınları, İstanbul.
- Okay, O.** (2014). Tarihın Üvey Evladı: Biyografi, *Kâğıt Medeniyeti Dergâh Yayınları*, İstanbul.
- Öz Kaplan, H.** (2004). *Ömer Seyfettin ve Kimlik*, Yeni Şafak, Eylül.
- Özdenören, R.** (2020). Deneme: Edebiyatın Pervasız ve Yaramaz Türü, *Hece Yayınları, Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 40(282-284).
- Özyürek, N. B.** (2012). *Zamansız ya da Tam Vakti*, Yeni Şafak/Kitap, 11 Ocak.
- Özgül, M. K.** (2003). Denemeyi Deneme, *Kandille İskandil*, Hece Yayınları, Ankara.

- Pekdemir, M.** (2023). Taşranın “Taşı Toprağı Altın”da Ne Vardır?, *Taşraya Bakmak*, ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul.
- Solak, Ö.** (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Merkez-Taşra Çatışması*, Hikmetevi Yayınları, İstanbul.
- Sümevra, C.** (2011-2012). Zamansız, *Hece Öykü*, Aralık-Ocak, (48)
- TDK.** (1998). *Türkçe Sözlük*, 2. Cilt, Ankara.
- Tosun, N.** (2018). *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, 3. Baskı, Ankara.
- Tosun, N.** (2012). Şehrin Sesleri: Necati Mert, *Hece Öykü*, Nisan-Mayıs, (50)
- Tunç, A.** (2012). *Memleket Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Uygur, N.** (1999). *Denemeli, Denemesiz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uzun, A.** (2019). *Türk Edebiyatında Denemenin Gelişiminde Cemal Süreya'nın Yeri*, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Mersin.
- Yağcı, Ö.** (2002). *Cumhuriyet Dönemi Denemeler Seçkisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Wellek, R., Warren, A.** (2015). *Edebiyat Teorisi* (çev). Ömer Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul.