Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 42, Ekim 2019, s. 130-138

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.39369>

Doç. Dr. Fatih KANTER

Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim
Üyesi

fatihkanter@kilis.edu.tr

YERLİLİK VE MİLLİLİK BAĞLAMINDA TARIK BUĞRA'NIN HİKÂYELERİ

Giriş

Yazmak ve yazdıklarını paylaşmak, sorumluluk ve bilinç gerektiren eylemlerdir. Sanatkar duyarlılığı ise bu sorumluluk ve bilinç duygularının birleşmesinden oluşur. Kendini yaşadığı toplumdan soyutlamadan o toplumun bir parçası olarak gören yazar bilinci, neyi anlattığından ziyade nasıl anlattığı noktasına odaklanır. Bu noktada elbette yazılan ile yaşanan, görülen ve düşünülen arasındaki bağlantı da önem kazanır. Bu bağlantıyı kendini var eden değerler dizgesiyle bütünleştiren sanatçı, hem kendine hem de yaşadığı değerlere yabancılaşmadan eserler verir ki bu da onu yerelden evrensele taşır.

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının Anadolu'ya ütopik ve romantik bir bakışla yöneldiği dönemlerde Tarık Buğra Anadolu'ya bir yazar olarak eserlerini kaleme alır. Kendi gerçekliğini abartıdan uzak bir biçimde anlatan Buğra, kendi değerlerini bilen ve kendi köklerinden beslenen bir yazar olarak dikkati çeker. Roman, hikâye, tiyatro, eleştiri ve deneme yazarıdır. Ancak o romancı kimliğiyle diğer türlerin önüne geçmiştir. Özellikle *Küçük Ağa* ve *Osmancık* romanlarıyla tanınan Buğra'nın ilk kalem tecrübeleri hikâye ile olur. İstanbul Üniversitesi'nde hocası olan Mehmet Kaplan'ın yazdığı bir hikâyeyi beğenmemesi üzerine biraz da iddialaşarak yazdığı *Oğlum* (Oğlumuz) adlı hikâyesi ile edebiyat dünyasında ses getirir. Bu süreçten sonra hikâyelerini Zeytin Dalı, Çınaraltı, Hisar, Milliyet, Beş Sanat, İstanbul, Nokta, Küçük Dergi, Yenilik, Yeditepe, Dost, Seçilmiş Hikâyeler ve Yücel'de yayımlar. "*Tarık Buğra, yayımlanmış olan 82 öyküsünden ancak 56'sını kitaplarına almıştır. 26 öyküsü ise hâlâ dergi ve gazete sayfalarında.*" (Karataş 2008: 63) Bu hikâyelerin bir kısmı Çağdaş Türk Yazarları Hikâye Serisinden 1969 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanır. Ardından yazarın kendisi tarafından seçilen hikâyeler Ötüken Yayınları'ndan *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* adıyla

basılır. Bu kitap içerisinde yer alan hikâyeler, *Oğlumuz*, *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* ve *Sonrakiler* başlığı altında yer alan kronolojik olarak yer alır.

Tarık Buğra'nın Hikâyelerinde Yerli ve Millî Duruş

Anlatma esasına dayalı türlerin kurgusal oluşları, reel dünya ile aralarında mesafe oluşturma zorunluluğunu beraberinde getirir. Ancak reel dünyanın doğrudan ya da dolaylı olarak edebî metne aktarımı, gerçekçilik ya da hayali olma tartışmalarının da kaynağını oluşturur. Edebî eserde konu her ne olursa olsun anlatılış biçimiyle değer kazanır. Bu bağlamda ister gerçekçi ister hayali tarzda yazılmış olsun eserin kıymeti anlatının özgünlüğü ile ilgilidir. Dolayısıyla yazarları daha okunur kılan ise kendi değerleri ile evrensel değerleri bir potada eriterek birleştirmeleridir.

Türk edebiyatında sanat için sanat anlayışıyla eserlerini kaleme almakla birlikte millî değerleri önceleyen bir yazar olarak dikkati çeker Tarık Buğra. Bu ise onun içinde yetiştigi kültürel dokuya yabancılaşmayıp kendi kültürel kodlarını içselleştirmesinden kaynaklanır. *“Tarık Buğra, her şeyden evvel “kasaba” kökenli ve üstelik kapısı, kalabalıklara ve kültüre açık bir ailenin çocuğudur. Aileye karşı çevrenin ilgisi, saygı ve sevgi büyüktür. Buğra geleneksel kültüre sırtını dönmeden yeniye, yeniliklere açık olan böyle bir ortamda, çocukluk döneminden itibaren her kesimden geniş bir insan kadrosuyla karşılaşır; onları çeşitli yön ve davranışlarıyla gözlemeye, tanımaya çalışır. Hiçbir komplekse kapılmadan küçüklü büyüklü demeden, köylüsü, kasabalısı, memuru, esnafı diye ayırmadan... Herkese kapısını açık tutan bu aile, Tarık Buğra için gerçek anlamda bir gözlem yeri olmuştur. Bu gözlemler özellikle erkeğin üzerinde yoğunlaşacaktır. Bunu, o günün toplumsal yapısı içinde normal karşılamak gerekir. Buğra'nın erkek kahramanlarını çizerken daha başarılı olmasının nedenini burada aramak doğru olacaktır. İstanbul'daki hayat da bunu destekleyecektir. Onun hayatı, bir anlamda “erkek-egemen” bir karakter taşır. Aile çevresi, okul çevresi, kahvehaneler, briç masası, yurtlar.... Hemen hepsinde erkek nüfus ağırlıklıdır ve Buğra, bu nüfus içinde hem bir aktör, hem bir gözlemci olarak yer alır.”* (Tekin 2008: 32) Gözlem gücüyle birleştirilen hayat deneyimi, yazarın yazma arzusunun ve inadının sonucunda kendine yer edinir. Bu ise aşına olunan insanların ve toplumun metin düzlemine yansımaları demektir.

Tarık Buğra'nın kendisini ispatladığı ilk hikâyesi olan *Oğlumuz*'da yetişkin oğullarının eve geç gelmesi üzerine duyulan endişe ve bu endişenin karı koca arsında nasıl yansıdığı bir babanın gözünden aktarılır. Anne şefkati ile oğluna kıyamayan ve kocasını sakinleştirmeye çalışırken öte yandan oğluyla konuşulması gerektiğine inanan kadının karşısında yer alan baba figürünün tavrı içerden ve samimi bir biçimde sunulur. Oğlunun çocukluk yılları gözünden geçerken onun büyüdüğünün farkında olan bir babanın duyarlılığı hikâyenin temelini oluşturur. Çocuğun büyüdüğü nasıl aileden uzaklaştığını tüm samimiyetiyle kendine itiraf eder:

“Böylece biz ona bütün bütün bağlanırken, dünyamız artık onunla sınırlanırken... ‘Sen bizden ayrılıverdin. Sevgimiz arttıkça sen biraz daha tedirgin oluyordun. Ben bunu anlıyordum: Sen bunu biraz da hürriyetine tecavüz buluyordun. Fakat annen...”

Ben biliyorum: Sen, artık odaların bu döşeniş tarzını, hattâ bu evi beğenmiyorsun. Uçmayı öğrenmiş bir serçe yavrusu gibi gözün başka dallarda.” (Buğra 2007: 14)

Otoritenin ve ailenin sorumluluğunu üzerinde taşıyan baba ile kendini gerçekleştirmek ve ispatlama üzere erkek evladın bu soğuk çatışması hikâyede tamamen yerli bir bilinçle işlenir. Kendi gerçeğinin farkında olan bir babanın evladına karşı yaptırımını daha gerçekçi ve sevecen biçimdedir. İnsanlığın varoluşundan beri baba-oğul ilişkileri iktidar kavramı ile birlikte ele alınmasına karşın erkek evlat, neslin devamı niteliğini taşıdığı için değerli görülür. Hikâyede soy taşıma bilincinin devamı olarak görülen evlada babanın gözüyle bakış, tecrübe kavramıyla birlikte ortaya konur. Babanın “ben biliyorum” söylemi aslında evladın yaşadıklarının farkında olan ve o yollardan geçmiş babanın bilincidir. Söze dökülmemiş sevgisini içinde saklı tutan babaların temsilcisi konumundaki baba, kendisine benzeyen oğlunun yaptıklarına karşı tepkisini ise sözle ya da şiddetle değil başka bir yöntemle çözer:

“Çayımızı içerken karım biraz dalgındı. Ben, küçük oğlumun çayını gizlice, hiç sevmediği limonla doldurdum.” (Buğra 2007: 16)

Oğlumuz hikâyesinde babanın oğluna karşı tepkisini bu biçimde göstermesi sembolik bir anlam taşır. Baba oğul ilişkisinin sözel biçimden ziyade düşünsel ve duygusal planda işlenişi Türk toplumunun geleneksel yapısını yansıtan bir tarz içermektedir. *Ömer* hikâyesinde de bir babanın hasta olan erkek çocuğuna karşı hissettiği şefkat, umutsuzluktan umuda evrilen bir yapıda ele alınır. Gelecek inşasını oğlu üzerinden kurgulayan bir babanın hissettikleri oğlunun tifoya yakalanması ve kurtulması aracılığıyla sunulurken aynı zamanda mutlu bir aile dekoru da verilir. Anadolu insanının kendi halinde ve yuvasında küçük şeylerden mutlu olmayı bilişi, tüm samimiyetiyle hikâyeye siner. Karısı Hürrem ve kızı Aylâ'nın Ömer'e duydukları sevgi ve endişeli bekleyiş sırasında babanın Ömer ile ilgili kurduğu hayallerin tümü yerli bir tavır içerir. “Yarının elektrik mühendisi ve kâşifi olacak”, “Fenerbahçe'nin santrforu, İngiliz Milli takımına son dakikada galibiyet golünü atacak”, “Türkiye'yi elektrikle donatacak” Ömer'in elbette tifoyu yenip ayağa kalkması lazımdır ve sonuçta öyle de olur.

Geleneksel aile yapısının arka planını yarı romantik biçimde kurgulayan Buğra, *Havuçlu Pilav Meselesi* adlı hikâyesinde ise karı kocanın bir pilav pişirme meselesi yüzünden tartışmasının ardından, anlatıcı konumundaki kocanın meyhaneye gidip dönüşünde tekrar eski sevgiyle karısını kucaklamasını anlatır. Bu anlatım, aile içindeki tartışmanın doğal seyrini ve eşlerin karşılıklı anlayışlarını yansıtır. Toplumsal sorunları abartılı biçimde metne taşımak yerine insanların içinde bulundukları ruhsal durumları yansıtmayı amaçlayan yazar, bunu yaparken de kendi çevresindeki tanıdığı, bildiği ya da özdeşim kurduğu insanı merkeze alır. *Hayat Böyledir İşte* adlı hikâyesinde, bir tren istasyonunda trenin beklendiği dakikalarda istasyon müdürünün karısının hayal dünyasına girilir. Mehmet Kaplan'ın tespitleriyle; “*hikâye bizde, kadının bizde uyandırdığı duyguya benzer 'hüzün verici, tatlı ve dost' bir duygu uyandırıyor.*” (Kaplan 1984: 257) *Hüzün* ibaresinin yanı başında duran *dost* ibaresi hikâyenin bize uzak olmayan değerlerin ve yaşam öykülerinin benzeri olmasından kaynaklanır. Zira hayalleri ile gerçekler arasında sıkışan kadınların hangi şartlarda mutlu aile yuvası kurdukları daha içten biçimde sunulur.

Aile, Buğra'nın hikâyelerinde önemli bir yer tutar. Özellikle karı koca ilişkilerinin sancılı dönemlerden geçerek nasıl büyük bir sevgiyle kendini devam ettirdiği hikâyelerde vurguladığı konulardandır. Sevinç Çokum, Tarık Buğra'nın hikâyelerindeki “yuva” ve “aile” kavramlarının işlenişini yazarın çocukluğunda içine yer etmiş aile sıcaklığının bütün bir ömrü boyunca onun duygularını kurcalamış, sarmış olmasıyla ilişkilendirir. (Çokum 2008: 85) Geleneksel Türk toplumun temel dinamiklerine bağlı kalınan hikâyelerin kahramanları da bu

doğrultuda ele alınır. *Buhran* hikâyesinde alışkanlıkların ve yılların arasında unutulmuş sevginin nasıl yeniden tomurcuklandığı gösterilir. Başkışının Sabiha'ya kapılmak üzereyken karısı Hürrem'i yeniden fark ediş süreciyle çocuklarının annesine olan sevgisinin ne kadar yüce olduğu da bilinç seviyesine çıkar:

“- Sen, diye fısıldadım: anneme ait bir hâtıra, çocukluğumdan kalma bir şarkı gibisin. Bana onlardan daha yakın, onlardan daha çok sahipsin. Ben sensiz kendimi düşünemem ki...” (Buğra 2007: 37)

Aşkı yeniden keşfetmiş gibi söylenen bu sözler, başkışının “eve dönüş”ü anlamındadır. Zira ev ve yuva kendini güvende hissetmek anlamını taşır. Bu bağlamda *Buhran* hikâyesinin başkışısı yaşadığı farkındalıkla kendini bulur.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde meyhane ve oraya sığınan insanlar da ağırlıklı biçimde işlenirler. Meyhane, toplumun genel ve olumsuz yargısından sıyrılarak yine bu toplumun içerisinde yaşayan insanların kendi derdleriyle yüzleştikleri bir mekân olarak kullanılır. Evden kaçan erkeğin aslında derdlerinin ve hüznlerinin sığınağı olarak çizilen bu mekândaki karakterler hikâyelerde samimiyet kavramıyla bir bütün olarak işlenirler. Bu hikâyelerden olan *Martı*'da meyhane sahibi Todorı'nın genç ve güzel karısının ikinci gençlik dönemini yaşamasından duyduğu endişeler iç huzursuzluk şeklinde anlatılır. *Havuçlu Pilav Meselesi* hikâyesinde evden çıkan adamın meyhaneye gidişi de yine aynı şekilde derdini unutmak ve kendini avutmak amacıyla. Bu bağlamda yazılmış olan *Karaoğlan* hikâyesinde başkışısı Karaoğlan'ın sevdiği kızın bir başka adamla evleneceği haberi karşısında yaşadıkları anlatılır. Sevdiği kızla evlenecek adamın meyhaneye gelip yanına oturup ona kızla nişanlandığını ve evleneceğini söylemesi üzerine içerlenen Karaoğlan'ın bu duruma tepkisizliği aslında içindeki yangının göstergesidir. Adama öfkelenip onu öldüreceğini söylediği halde bir şey yapmayan Karaoğlan'ın zihninden geçenler mertçe seven bir delikanlının hüznünü içerir. Karaoğlan, sevdiği kız başkasına yar edilince soluğu meyhanelerde alıp sevdiği kızı düşünerek içip dertlenmekten başka çaresi olmayan insanların temsilcisi gibidir.

Köy hayatının temel sorunlarından olan miras kalan arazinin paylaşılması *Bacanak* adlı hikâyede ele alınır. Toplumcu gerçekçi çizginin dışında bir yaklaşımla iki bacanak arasındaki anlaşmayı psikolojik bir hüviyette sunan Buğra, Akşehir'in Çakıllar köyündeki olayı realist bir tavırla gözler önüne serer. Bu hikâyede “açıkgöz, çıkarıcı, kurnaz, küçük hesaplar peşinde acımasız kesilen köylü tiplerinin toprak mücadelelerini” (Çokum 2008: 84) de samimi bir üslupla ele alır. Zira burada tasvir edilen köylüler bizzat Anadolu köylüsüdür ve yapmacıklıktan uzaktırlar:

“Bunlardan birisi uzun boylu, kara sakallı, saz benizli, sıska ve kırkı aşkındı; daha da yaşlı gösteriyordu. Poturluydu. Mevsim yaz olduğu halde paltoluydu; yeni bilenmiş bir ortak taşıyordu.

Berikine gelince; otuz beş bile göstermiyordu o: Boyu orta, omuzları geniş, yüzü traşlıydı. Gülkurusu ve büyük, yeşil damalı elbisesi şehirde diktirilmişse benzerdi. Muhtar değilse bile muhtarlıkta gözü olmalıydı.” (Buğra 2007: 59)

Yöresel kıyafetleri içinde yine yöresel ağız özelliklerine uygun şekilde konuşturulan karakterler, yapmacık ve üzerlerinde eğreti duran bir köylü tipolojisi şeklinde çizilmez. Hikâyede toprağın insan üzerindeki etkisi ve köy insanındaki hırsı körükleyen özellikler, kişiler

üzerinden gösterilir. Diyaloglarla geliştirilen hikâyede kahramanların iç dünyaları da gerçeğe uygun biçimde işlenir. Bu durum ise Tarık Buğra'nın köyle ilgili hususlarda abartıdan uzak kalarak yerli olanı olağan biçimde sunduğunun göstergesidir.

Buğra'nın 1950-1952 yılları arasında kaleme aldığı ve *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* başlığı altında topladığı hikâyeler daha çok bireysel sorunları işleyen durum hikâyelerinden oluşur. Yer yer deneme tadındaki bu hikâyelerin ortak özelliği, yine yaşanan olayların seçilen kahramanların yerli oluşlarıdır. Kendine ve değerlerine yabancılaşan yapay karakterler yerine reel dünyada her an karşılaşılabilir insanların sorunları irdelenir. *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* hikâyesinde uyumak isteyip de bir türlü uyuyamayan ve uyumak için türlü yollara başvuran başkişinin yaşadığı sıkıntılı anlar anlatılır. Geçmiş düşünmekle başlayan bu süreç, sayı sayma yöntemini deneyen ve bunalınca da sigaraya sarılan kahramanın gece uykusunu gündüze aktarması ile neticelenir. *Kuyruklu Yıldız* hikâyesinde bir vapurda yolculuk yapan biletsiz başkişinin kendi biletini bileti olmayan bir çocuğa veriş ve bunun biletçi tarafından fark edilmesi trajikomik biçimde anlatılır. Bir oyun oynayan çocuğun otomatik tüfek sesi ile başkişiyi hedef alıp onun ceplerini araması ve başkişinin de bu oyuna dâhil olarak vurulma taklidi yapması da kovboy filmlerinin etkisi altındaki çocukluk ve gençlik dönemlerinin yansımasıdır:

“Çocuk –filmimizin oğlan’ı- sahanlığa atladı. Ceplerimi aramaya başladı. Eline geçen her şeyi, saatimi, ağızlığımı, bozuk paralarımı, kalemimi aldığı yere koyuyordu; Allah var, bunu söylemeliyim.

Sonunda, ceketimin mendil cebinden –üstüne beş para etmez, üçüncü kadeh ilhamları yazılmış- bir kâğıt alarak, kısıp ve korkunç gözlerle incelemeye başladı. Dudakları gaddar bir gülümseyişle gerildi. Yılan ışıltı çalar gibi mırıldandı:

-“Olrayt!”

Büyük plânı ele geçirmişti.” (Buğra 2007:177)

Amerikan kültürünün ve özellikle de Western filmlerinin kendini kovboy zanneden saf kahramanların hayal dünyasını ne derecede etkilediği hikâyenin temelini oluşturur. Gerçek dünyanın acıtan ve üzen yanlarından bir kaçış olarak algılanabilecek bu durum, başkişinin de katıldığı bir oyun olur. Ancak başkişi, hikâyenin sonunda adını bilmediği için “Olrayt” olarak adlandırdığı çocuğun gözden kaybolmasıyla yeniden oyundan çıkıp gerçek dünyanın içerisine girmenin hüznünü: “Olrayt yoktu; oyunların en güzelini, bir daha oynanmayacak olanını yarıda bırakıp gitmişti... acımasız... vefasız.” (Buğra 2007: 79) şeklinde dile getirir.

Hikâyeden çok denemeyi andıran *Hiçbirşey Bilmiyormuşum*'da gönlünü bir sarışına kaptıran adamın ondan önce hayat hakkında bir şey bilmediğini fark etmesi işlenir. Aynı türdeki ağaçların bile birbirinden farklı olduğuna yapılan göndermede aşkın insanın hayata bakışını nasıl değiştirdiği irdelenir: “*Ve ben, çınar ağaçlarını, ardıçları, meşeleri, erik ağaçlarını görmüş, yalnız ağaç demekle hiçbir şey denilmediğini öğrenmemiştim: cevizler başka türlü, meşeler başka türlü kabuk bağlıyor, başka türlü dal, budak salıyordu. Yaprakları bile... yapraklarını yeşili bile ayrı ayırdı ve bir ceviz ağacı bir başka ceviz ağacına bir Bandırmalının bir Akşehirliye benzediği kadar benziyordu. O sarışın; ağaçlara da isim takılmalı derdi.*” (Buğra 2007: 81) Burada basit bir şekilde kullanılan Bandırmalı ve Akşehirli tanımlamaları yaşadığı toplumu kabullenen ve içselleştiren bir yazar duyarlığının yansıması olarak göze çarpar. Bu hikâyenin benzeri olarak nitelendirilebilecek *Bitmemiş Senfoni*'de de on yedi

yaşındaki sarışına âşık olan yirmi sekiz yaşındaki erkeğin geçmiş günleri hatırlayışı melankolik bir tarzda sunulur.

Deneme tarzında kaleme alınan bir diğer hikâye olan *Küllük*'te ise 1950li yıllara kadar İstanbul'daki kültür sanat edebiyat dünyasının kalbi olarak nitelendirilen mekânlardan olan Küllük tanıtılır. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatını yönlendiren isimlerden Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık, Asaf Halet Çelebi, Peyami Safa, Cahit Sıtkı Tarancı gibi yazar ve şairlerin sohbet mekânı olan Küllük, Tarık Buğra'nın da uğrak yeridir. Bu nedenle yazar tarafından kendi izlenimleri mekâna özdeş biçimde sohbet tadında aktarılır. Müşterilerin mevsimine göre farklılaştığından bahisle başlayan hikâyede kahvede oturanların ruhsal portreleri çizilir:

“Sonbahar geçer kış gelir; yollar kapanır... veya yağmurdan, çamurdan, soğuktan, can sıkıntısından, hayatın boşluğundan veya asıl doğrusu hepsiyle birden yollar kapanır... ve biz, kırk kişi, üç dört aylık hayatımızı kurmağa başlarız: Bu kırk kişinin içinde bütün dünya insanları toplanır; bu kırk kişinin arasında dünyanın bütün bağları kurulur. Birbirimizle kavga ederiz, dost oluruz, gruplara ayrılır, borç alır, öder veya ödemeyiz, borç verir, alır veya alamayız. (...) bunlar, hepsi, yani hepimiz, evlerimizden, pansiyonlarımızdan, veya varı yoğu bir şilte ile bir bavul ve üç beş kitap –büyük aşklara, büyük hayatlara dair; büyük ah!.. ve sefil şartlar- olan odalarımızdan daha gün kendini bulmadan fırlar, şehrin her yönünden Küllük'e dökülürüz.” (Buğra 2007: 85)

Dönemin kültür ve sanat hayatında etkin rol oynayan sanatçılarla birlikte arayış içindeki bunalımlı insanların uğrak mekânı olan Küllük'te “kaderi okunmamak” olan gazetelerin başlıkları üzerinden yürütülen tartışmalar ile hayatın gerçek yüzünün yansıtıldığı parasızlık ve geçim derdi de bu hikâyenin kahramanlarının ortak özelliğidir. Sanatçıların yaşadıkları buhranlı süreçleri simgesel anlamda aktaran hikâye, tarihsel bir belge olarak da ülkenin yazın hayatındaki insanların uğradıkları mekâna mercek tutmuş olur.

Coğrafya Dersi adlı hikâyede, yaşadığı coğrafyayı bile tanımayan ya da tanıyamayan insanın varlık sorgulaması işlenir. Kendini yaşadığı dünyadan ibaret düşünen insanın dünya küresindeki beş kıtayı sanal biçimde görüp gerçekliğine erişmeden yaşaması trajik bir boyutta irdelenir. Başkişinin yaşadığı kasabanın yakınındaki Gürnes ve Yaka adlı iki köyün hangi mevsimlerde/anlarda görülmesi gerektiği gerçekliğini fark edişi ile gezginlerin bile gezdikleri yerlerle tam anlamıyla bir bağ kuramadığı gerçeğine göndermede bulunulur:

“Biz, devr-i âlem seyyahlarının geçtikleri yerlerin bir tek boyutu ile olsun bağ kuramadıklarını, sadece bunu söylemek isterken bakın nerelere kadar geldik. Bununla beraber, konumuza dönerken bir defa daha ve apaçık olarak tekrar edeyim ki; dünya gezmekle öğrenilmez: Dünya işte bu odada ve yuvarlağın karşısında öğrenilir: şöyle “fırr...” diye çevirdiniz mi, beş kıta ve bütün okyanuslar dağlarıyla, ovalarıyla şehirleriyle, adaları, yarım adalarıyla, gözlerinizin önünde geçit yürüyüşü yapar:” (Buğra 2007: 89-90)

Yaşanılan dünyayı tam anlamıyla kavramanın ve yaşanılan mekânla bağ kurmanın sadece bir defalık bir gezi/geçiş anıyla mümkün olamayacağı gerçeği Behçet Necatigil'in *Coğrafyada Şart Kipi* adlı şiirinde yer alan “Bilgi! Kitaplar ne bilir/ Ben ölçmedimse bütün ölçümler boşuna.” dizelerini çağırıştırır. Deneyimlemeden yaşamamanın ya da yaşadığını sanmanın yanlışlığı hikâyenin başkişisinin temel derdi olarak görülür.

Buğra'nın aşk konusunu işlediği hikâyelerde ortak duygu saflık ve samimiyettir. Aşkını daha çok kendi içinde yaşayan kişiler onun hikâyelerinin kahramanıdır. Bu bağlamda yazılan, *Söz Alma... Fakat Kimden* adlı hikâyede başkişinin amcasının kızı Nilüfer'in istenmeye geldiği gece zihninde yaşadığı hüznün içsel boyutta ele alınır. Nilüfer'i içten içe kıskanan başkişinin yaşadığı hayal kırıklığı sakın ve samimi bir şekilde sunulur:

“Münasib mi?

Nilüfer Cahid efendiye mi münasib?

Cahid efendi Nilüfer'i, o, benim bunca yılda dokuyup ördüğüm Nilüfer'i ne bilir ki, Nilüfer ona münasib olsun?” (Buğra 2007: 100)

Başkişinin hayallerini süsleyen Nilüfer'in bir anda ellerinin arasından kayıp gidişi sinir buhranının içinde bir volkan gibi patlamasıyla gerçekleşir. Ailesine hiçbir şey belli etmeyen başkişinin Nilüfer'in istenmesine karşı duyduğu öfke ve çaresizlik, onun aşkını içinde nasıl büyüttüğünün kanıtıdır. Bu bağlamda başkişi, sevgisini içinde taşıyan ve yaşayan Anadolu insanının bir simgesi konumundadır.

Borç hikâyesinde kumardan para kazandıktan sonra kendine güveni yerine gelen adamın Simitçi Mehmet'e sermaye olarak 5 lira borç vermesi ve bu borcu taksit taksit alış süreci anlatılır. Başkişinin derdi bu taksit taksit verilen para değil borç verdiği simitçiye karşı aldığı tavidir:

“Söylemekten işte çekinmiyorum: Ömrümde bu kadar kızacağımı hiçbir zaman ve hâlâ sanmıyorum. Bu hesap tamam olamazdı... olmamalıydı. Boyabatlı Mehmet'in bana kırk lira, elli lira... her ne ise işte ödeyemeyeceği ve ödenmeyecek kadar borcu olmalıydı.. veya, hiç değilse, Mehmet benden yeniden borç istemeliydi. Çünkü ben, artık, kime kızacak, kime öğüt verecek, kimi –ne ayıp- paylayacaktım? O nutukları artık kime çekecektim ben?” (Buğra 2007: 109)

Bireysel bir hırsın yansıması olarak kurgulanan hikâyede bir kahve ortamında simitçi ile başkişinin aralarında geçen olay tamamen yerli bir dekor içerisinde sunulur. Günlük hayatta ekmeğini kazanma derdinde olan insanların hikâyelerini anlatan Buğra'nın *Ayakkabı Gıcirtısı*, *Hoparlör ve Şöhrete Dair* hikâyesinde de şöhretin yozlaştırdığı insan tipi çizilir.

Mekân ile insanın bütünleştiği hikâyelerin bir kısmında yerel dokuyu bilinçli bir biçimde kullanan Tarık Buğra *Sevginin Bedeli*'nde hayvan sevgisini önceler. Davras Yaylası'nda Karabaş adlı bir köpeğin koyunları kurtlara karşı korumakla görevli iken küçük bir kız çocuğunun sevgisi karşısında nasıl uysallaştığı anlatılır. Bir köpeğin gözünden aktarılan yaşam, gerçeğin doğal bir yansımasıdır.

Evrensel değerleri taşıyan insanların bireysel sorunlarını hikâyeleştiren Tarık Buğra kendi toplumunu ve yaslandığı değerleri ihmal etmez. *Gün Akşamlıdır* hikâyesinde dini ve tarihi afyon olarak nitelendiren yeni bir başöğretmenin karşısında Cevdet Paşa Tarihi ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi okuyan Süleyman öğretmenin tavrı aktarılır. Yenilik adına geçmişi sadece “ezberlenmiş sekiz on cümle” ile yok saymak isteyen bir anlayışın temsilcisi olan başöğretmenin kendi değerlerine ne kadar yabancı olduğu irdelenir:

“Onu Eğitim Enstitüsünden bütün uzlaşmalara yabancı yardımcı gücünden yoksun olarak, kafasına sekiz on savaş cümlesi çakılmış, yirmi iki yaşıyla salıvermişlerdi bucağa.

Doğanbeyli'nin altı yıllık başöğretmeni Süleyman'a, yâni kendisine; sen çekil "hoca" demişler. Türkiye'nin özleye geldiğini işte bu yapacak demişlerdi. Ne ile. Sekiz on cümle ile." (Buğra 2007: 174)

Halkını ve içinde yaşadığı toplumu tanımadan, onları ve inandıkları değerleri hiçleyerek yeni Türkiye peşinde koşmanın sekiz on cümle ile olamayacağı gerçeği Süleyman öğretmenin tecrübesiyle sunulur. Öğretmen okulundan yetişenlerin karşısına çıkarılan Eğitim Enstitülü genç öğretmenlerin umut olmak yerine umutsuzluk aşıladıkları, kalıpyargılardan ve ezberlenmiş düşüncelerden öteye gidemedikleri gerçeği *Gün Akşamı* hikâyesinin temel tezini oluşturur. Yenileşmeyi, eskiyi reddetmekten geçtiği düşüncesiyle "hocam" ibaresinden başlayarak yargılayan zihniyetin kendi temellerini çürüttüğü gerçeği; *"Başöğretmenin istekleri, iddiaları vardı; fakat ne yapmak istediklerini, ne de iddialarını biliyordu."* ibareleriyle verilir. Kendini ve yaşadığı toplumu tanımayan genç başöğretmen bu nedenle Süleyman tarafından "doldurma tüfek" şeklinde tanımlanır. Zira o, birçok şeye savaş ilan ettiği halde "düşmanlarının yalnız adını bil(en)" ve "kurtaracağım dediği düşmanın ta kendisi olup çık(an)" bir karakterdir. Bu bağlamda hikâyede ideolojik yaklaşımların çatışmasının bireylerin yaşam biçimlerine nasıl yansıdığı da gösterilmiş olur.

Sonuç

Sanat, evrensel anlamda insanın kendini ifade biçimi olmakla birlikte bu ifade biçiminin dayandığı temeller, birden fazla değişkene bağlıdır. Bu bağlamda, içine doğduğu dünyanın değerlerini yaşadığı çağla birlikte özümseyerek eserlerine yansıtan sanatçılar kalıcı olmayı başarabilmişlerdir. Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında da kendi değerlerinin bilincinde olmayı başarabilen sanatçılar geleceğe de kalmayı başarabilmişlerdir. Bunlardan birisi olan Tarık Buğra, şöhret kazandığı romanlarının yanı sıra hikâyeleri ile de edebiyat dünyasındaki yerini perçinler.

Temelde bireysel konuları ve bireyin dünyadaki varoluş kaygısını eserlerinin odağına yerleştirmekle birlikte Buğra'nın hikâye kahramanları yaşadığı devrin Türkiye'sindeki insandır. Yaşadığı mekânla birlikte ele alınan insan, yaşadığı çağın sorunlarıyla birlikte yapaylıktan uzak bir biçimde doğal haliyle sahneye çıkarılır. Bu bağlamda Tarık Buğra başkası gibi olmaya çalışırken yapay görünüm kazanan kahramanlar yerine her haliyle "yerli ve millî" olan karakterleri yine kendi dünyaları içerisinde ele almayı başarır.

Kaynaklar

Buğra, Tarık (2007) *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, Ötüken Yay. İstanbul,

Çokum, Sevim (2008), "Tarık Buğra'nın Hikâyeleri", Tarık Buğra, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, s. 77-89

Kaplan, Mehmet (1984), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul

Karataş, Turan (2008), "Tarık Buğra'nın Öyküleri ve Öykücülüğü", Tarık Buğra, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, s. 61-71

Tekin, Mehmet (2008), “Tarık Buğra’nın Sanat ve Edebiyat Anlayışı”, Tarık Buğra, Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, s. 27-57

Yılmaz, Ebru Burcu (2012), Hikâye ve Romanlarıyla Tarık Buğra, MEB Yay., Ankara