

# Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" Adlı Öyküsünü Alegorik Bir Metin Olarak Okumak

PROF. DR. MUSTAFA APAYDIN\*

## Öz

Oğuz Atay (1934-1977), edebiyat dünyasında daha çok *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* yazarı olarak adından söz ettirse de toplam sekiz öyküsüyle modern Türk kısa öykü edebiyatının da önemli isimlerinden biri olmayı başarmıştır. Bu bağlamda Oğuz Atay'ın çok benzersiz bir öykü dünyası kurduğu ve bu yönüyle Türk edebiyatında bir aşama olduğu söylenebilir. 1975'te yayımlanan *Korkuyu Beklerken*'de "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Korkuyu Beklerken", "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Tahta At" ve "Babama Mektup" adlı yedi öyküsü bulunmaktadır. Bu makalenin ana sorunsalı olan ve yazarın ölümünden sonra *Türk Dili* dergisinde yayımlanan "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" kitabın 1987'de yapılan ikinci basımına eklenmiştir.

Öncelikle Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya"da modernleşmeye gecikmiş, periferideki bir ülkenin edebiyatı ile benzersiz bir hesaplaşma içeren alegorik bir dünya kurduğu iddia edilmiştir. Jameson'ın üçüncü dünya edebiyatları için ortaya attığı "ulusal alegori" tezine benzer bir yaklaşımın öykünün önemli bir kısmına hâkim olduğu düşünülmüştür. Öykünün sanatın metaya dönüştüğü bir dünyada sanatçının kanon dışına çıkabilme, dolayısıyla gecikmişlik sendromunu aşabilme olasılığını tartıştığı varsayılmıştır. Öyküde kurmaca dünyayı oluşturan her ayrıntının metaforlar yoluyla alegoriyi kurduğu savunulmuştur. Bu makale, "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" hakkında yeni bir yorum getirme amacındadır.

**Anahtar sözcükler:** Türk kısa öykücülüğü, Oğuz Atay, Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya, gecikmiş modernlik, ulusal alegori

## READING OĞUZ ATAY'S STORY "DEMİRYOLU HİKÂyecİLERİ-BİR RÜYA" AS AN ALLEGORICAL TEXT

### Abstract

Although Oğuz Atay (1934-1977) is mostly mentioned as the author of *Tutunamayanlar* and *Tehlikeli Oyunlar* in the literary world, he has managed to become one of the important names of modern Turkish short story literature with his eight stories. In this context, it can be said that Oğuz Atay has established a very unique story world and in this respect, it is a stage in Turkish literature. There are seven stories named "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Korkuyu Beklerken", "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Tahta At" and "Babama Mektup" in *Korkuyu Beklerken* was published in 1975. The main problematic of this article, "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya", which was published in the journal *Türk Dili* after the death of the author, was added to the second edition of the book in 1987.

First of all, it is claimed that Oğuz Atay's "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" has established an allegorical world that includes a unique settling of accounts with the literature of a peripheral country that is belated in modernization. It is thought that an approach similar to the "national allegory" thesis put forward by Jameson for Third World literature dominates an important part of the story. It is assumed that the story discusses the possibility of the artist going out of the canon and thus overcoming the belatedness syndrome in a world where art has turned into a commodity. It is argued that every detail that makes up the fictional world in the story establishes the allegory through metaphors. This article aims to provide a new interpretation of "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya".

**Keywords:** Turkish short story, Oğuz Atay, Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya, belated modernity, national allegory

## GİRİŞ

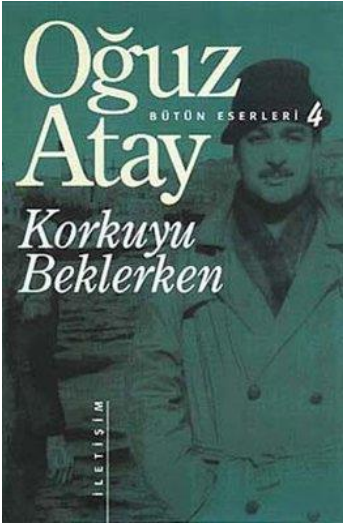
Oğuz Atay (1934-1977), edebiyat dünyasında daha çok *Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar* yazarı olarak adından söz ettirse de toplam sekiz öyküsüyle modern Türk öykü edebiyatının da önemli isimlerinden biri olmayı başarmıştır. Atay'ın 1975'te yayımlanan *Korkuyu Beklerken*'de yedi öyküsü bulunmaktadır: "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Korkuyu Beklerken", "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Tahta At" ve "Babama Mektup". Bu makalenin ana sorunsalı olan ve yazarın ölümünden sonra *Türk Dili* dergisinde yayımlanan "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" ise kitabın 1987'de yapılan ikinci basımına eklenmiştir.

Oğuz Atay'ın öyküleri, ilk bakışta kısa öykü türünde 1950 kuşağının gerçekleştirdiği ölçüde biçimsel denemeler içermez. Hatta romanlarındaki modernist teknikler düşünüldüğünde, öykülerinin kurgusal bakımdan daha düz çizgide oldukları bile ileri sürülebilir. Bununla birlikte Oğuz Atay'ın kesinlikle çok benzersiz bir öykü dünyası kurduğu, Türk öykücülüğünde de bir aşama olduğu söylenebilir.

Aslında romanlarındaki tematik yönelimleri öykülerinde de sürdürür. Oğuz Atay'ın öykülerinde kafkaesk atmosfer belirgindir; yabancılaşma yine en önemli temasıdır. Özellikle "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Babama Mektup", "Korkuyu Beklerken" ve "Demiryolu Hikâyecileri"nde Atay'ın kurduğu dünya Kafka'nın anlatı dünyasına yakındır. Yıldız Ecevit (2005, s. 475-476), Atay'ın öykülerindeki kafkaesk yaklaşımı şöyle değerlendirir:

"Bu öykülerin en önemli ortak özelliklerinin başında, tümünün dokusuna yoğun biçimde sinmiş olan 'kafkaesk' öge gelir. Birçok dilde gündelik dil kullanım dağarcığına girmiş olan kafkaesk sözcüğü 'korku / güvensizlik / yabancılaşma / umarsızlık / umutsuzluk / yalnızlık / anlamsızlık / iletişimsizlik / terör / dehşet / suç / ceza / yargı' gibi anlamların bileşkesidir. Kafka'nın kurmaca dünyasındaki imgelerden beslenir. Atay'ın ilk öykülerini, 20. yüzyılın bu en sıra dışı anlatı ustasının güçlü etkisi altında oluşturduğu su götürmez... Bu öyküler, kurgu / yapı düzleminde de Kafka izleri taşırlar."

Söz konusu öyküler, Ecevit'in göstermeye çalıştığı ölçüde Kafka ekseninde olup olmadığı tartışılır ama Türk toplumunun yakın geçmişi içinde kendi varoluş kaygılarını hisseden, acı çeken, iletişimsiz bireylerin anlatılarıdır. Oğuz Atay, ontolojik bir sorunsal olarak yabancılaşmayı anlatırken bile içinde yaşadığı toprakların sosyolojisinden uzaklaşmaz.



Bu makale, “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” hakkında yeni bir yorum getirme amacındadır. Öncelikle Oğuz Atay’ın öyküde modernleşmeye gecikmiş, periferideki bir ülkenin edebiyatı ile benzersiz bir hesaplaşma içeren alegorik bir dünya kurduğu iddia edilmiştir. Jameson’ın Üçüncü dünya edebiyatları için ortaya attığı “ulusal alegori” tezine benzer bir yaklaşımın öykünün önemli bir kısmına hâkim olduğu; sanatın metaya dönüştüğü bir dünyada sanatçının kanon dışına çıkabilme, dolayısıyla gecikmişlik sendromunu aşabilme olasılığını tartışan bir metin olduğu; kurmaca dünyayı oluşturan her ayrıntının metaforlar yoluyla alegoriyi kurduğu düşünülmüştür.

### ÖYKÜNÜN YAZILMA, YAYIMLANMA SERÜVENİ

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, Oğuz Atay’ın ölümünden önce kaleme aldığı son edebî metinlerden biridir. *Korkuyu Beklerken*’in ikinci baskısında öykü metninin sonunda 23.6.1976-26.9.1977 tarihleri yer alır. Bu, öykünün hazırlık safhasının bir yıldan uzun sürdüğünü gösterir. Yıldız Ecevit’in aktardığı bilgiler de bunu doğrular niteliktedir. Ecevit (2005, s. 496), yazarın Türkiye’de başladığı öyküyü, tümör tedavisi için gittiği Londra’da tamamladığını belirtir.

Öykünün adı başlangıçta “Bir Rüya”dır. Hem *Günlük*’te hem de kendisiyle yapılan bir söyleşide verdiği bilgiler, Atay’ın hazırlık aşamasından son hâlini verinceye kadar metin üzerinde yapısal ve tematik düzenlemeler yaptığını göstermektedir.

Yıldız Ecevit, öykünün adındaki “Bir Rüya”dan yola çıkarak bazı değerlendirmelerde bulunur ve Oğuz Atay’ın gördüğü bir rüyadan esinlenerek öyküyü kaleme aldığını, Bülent Korman’a atıfla ileri sürer; hatta iddiasını metni bir rüya anlatısı olarak kabule kadar vardırı ve bu bağlamda ilginç bir cümle kurar: “Düşlerin dünyasında, kartezyen akla özgü gerçeklik hiyerarşisinin yerle bir oluşunun ve fiziksel/ töresel/ siyasal alanlarda hiçbir sınır tanımayan özgürlüğün Atay’ı büyülediği, akıldışı/ fantastik boyuttaki kurgusal olanakların onu etkilediği büyük bir olasılıktır”(Ecevit, 2005, s. 497-498). Ecevit (2005, s. 497), öykünün bir rüya anlatısı olduğu ısrarını öyküdeki alegorik yapıyı vurgularken de sürdürür:

“Ancak onun gördüğü bir düşten yola çıkarak oluşturduğu son öyküsü “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, kendi mantığı içinde duru/ yalın/ inandırıcı dünyası ile, Atay’ın düş kurgusunu kurmaca dünyaya en etkili bir biçimde taşıdığı metnidir; onun anlatı sanatının doruğudur. Modern edebiyatın “bağımsız alegori” ya da “imge” diye adlandırabileceğimiz metaforik oluşumlarını dokusunda barındırdığı için Atay’ın ilk evre öykülerinin kafkaesk eğilimleriyle koşutluk içinde görünse de bu son öykü daha olgun bir sanat anlayışının ürünüdür.”

Öncelikle öykü, metnin akışı göz önünde bulundurulursa bir rüya anlatısı olarak nitelendirilebilir mi, tartışılır; ikinci olarak, düşler bilindiği gibi “duru, yalın, inandırıcı” olmazlar. Öykü, “bağımsız alegori”den ziyade baştan sona bir alegoriyi, ulusal alegoriyi, edebiyat muhitiyle bir son hesaplaşma çerçevesinde yeniden kurgular.

Oğuz Atay (1992, s. 264), 19 Eylül 1976 tarihli günlüğünde “Bir Rüya”nın rüyada görmediği birçok ayrıntıyı içerdiğini, asıl önemli olanın da bu ayrıntılar olduğunu belirtir: “Mesela son hikâyemde (Bir Rüya) elbette rüyada görmediğim bir sürü ayrıntı vardı. Okumanın da anlamı kalmıyor böyle ayrıntılar kaybolunca”. Burada Oğuz Atay’ın bitmiş bir öyküden söz ettiği de fark edilir ancak yazar öykü metni üzerinde çalışmayı sürdürür ve ancak 19 Eylül 1976’ dan yaklaşık bir yıl sonra metne son hâlini verir. Hemen hemen aynı tarihlerde (3 Eylül 1976 tarihli *Politika* gazetesi) Recep Bilginer’e verdiği bir röportajda ise öyküyü bir “yabancılaşma yaşantısı” olarak niteler: “Son günlerde bir hikâye yazdım. (...) Kısa hikâye, bir rüya. Düşünen ve sorunlarını çözmeye çalışan, alışılmamış bir durumda yaşayan bir hikâyecinin öyküsü. Bir bakıma da bir yabancılaşmanın yaşantısı” (Oğuz Atay’a Armağan, 2007, s. 414).

Bilginer’in sorularına verdiği yanıtlar, Oğuz Atay’ın “Bir Rüya”yı yazma aşamasında iken düşünsel olarak nelerle meşgul olduğunun da ipuçlarını verir. Edebiyat dünyasındaki klikleşme hakkında sorulan bir soruya verdiği yanıtta Türkiye’nin edebiyat muhitine egemen olan ve yeni yazarlara, yenilikçi düşüncelere olanak sağlamayan bir “çete”den söz eder ve onları esnaflıkla suçlar. Söyleşi bir bütün olarak Oğuz Atay’ın Türkiye’deki edebiyat ortamını kontrol eden gruplarla ciddi bir hesaplaşmasını içerir. Dışarıdan, hiçbir farklı sese izin vermeyen, yenilik gerekirse onu da biz yaparız zihniyetiyle hareket eden bir “çete”nin kendi sanatına güvenmeyen yazarları da içine alıp edebiyatın özgürce yaratılmasını engellediğini ileri sürer:

“... Romanı, hikâyeyi bir esnaflık olarak benimseyenler bile, son zamanlarda sanatın başına bir devrimci sıfatı getirilmesinin artık yetmeyeceğini anlamış görünüyorlar. Ama bana kalırsa, bu sadece bir görüntü. Bu yeni akımın geçerliliğini hissettikleri için, bunu da kimseye kaptırmamak niyetindedirler galiba. Sanat gerekliyse, onu da biz yaparız diyorlar. (...) Yazar kendi sanatına güvenmediği ölçüde bu çetenin içinde güvenlik arar. Halka doğruyu söyleme iddiasında olanlar, onlara güncel başarılar sağlayacak küçük hesaplar içinde koşarlarsa önce halkın karşısında saygınlıklarını yitirirler. Sanatçının vazgeçilmez bir tutkusu saydığım özgürlüğü, böyle küçük çeteler içinde yitirmeyi hiç anlamıyorum.” (Oğuz Atay’a Armağan, 2007, s. 415, 416).

Sadece öykünün adının geçtiği yerlere değil söyleşinin tamamına, özellikle Atay’ın çete adını verdiği klikler hakkındaki düşüncelerine odaklanılırsa *Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya*’nın düşünsel arka planı daha iyi anlaşılır.

Atay, 30 Ocak 1976 tarihli günlüğünde de Türk edebiyat muhitine ciddi bir eleştiri getirir. Türk edebiyatına egemen olan yapıyı yarı aydınlıkla, kendi birikimini sorgulamamakla, esnaflıkla ve edebiyatı metalaştırmakla suçlar:

“... Kişilik kazanmamış bir yarı aydınlar ortamında kimsenin yarım yamalak düşünce ve duygu ‘müktesebatı’nı irdelemeye, kendi edimleriyle hesaplaşmaya niyeti yoktur çünkü. Herkes kendinden o kadar memnundur ki, bütün endişesi esnaflığını nasıl sürdürebileceğidir, dükkânda mallar eksik olmasın, reklam da iyi yapılsın yeter. Bu mal, köylünün sefaleti, işçinin direnmesi, ya da küçük burjuva aydınının bunalımı olabilir farketmez. Esnaf ve tezgâhtar için bütün mallar satılabildiği ölçüde makbuldür. Köy romanı piyasasında durgunluk mu var, biz de şehire taşınırız olur biter. (...) Ancak henüz çetelerin şartlamadığı gençler varsa, yaşı ne olursa olsun, kafası yüreği genç

kalmış olanlar varsa belki bu sorunlar üzerinde düşünülür diye umuyorum” (Atay, 1992, s.228).

Oğuz Atay, “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”nın düşünsel zemini açısından önemsenmesi gereken düşüncelerini “Kemal Tahir ve Doğu-Batı Sorunu” başlıklı yazısında da ortaya koymuştur. 20 Nisan 1975’te *Yeni Ortam*’da yayımlanan yazı, Kemal Tahir’e bildik sol çerçeveden bakmaz; Türk aydınının Batı ile travmatik ilişkilerine odaklanır. Yazının bir yerinde çok önemli bir saptama yapar ve birçok Doğulu aydın gibi Türk aydınının da kendini anlayabilmek için Batı’dan yola çıktığını, kendini ve toplumu Batı’dan örneklere benzetmeye çalışarak açıklama çabasında olduğunu belirtir. Atay, günlüklerinde de sezilen Batı dışı, kendine özgü bir model arayışını da yansıtan düşüncelerini Kemal Tahir yazısında daha da geliştirir ve Türk aydınına dair şu saptamasını yapar: “Batıya özenen Türk aydınının kalıpları aldığı gibi uygulama kolaylığına kaçması onu bir çeşit ruh ve düşünce tembelliğine sürüklemiştir. Doğu’ya getirmeyi özlediği dinamizmi bu yüzden gerçekleştirememiş ve bir türlü Batı’nın gerçek değerini sezememiş, sonunda bitmek tükenmek bilmeyen tartışmaların içinde yaratıcı yeteneklerini yitirip gitmiştir” (Oğuz Atay’a Armağan, s. 373).

Oğuz Atay, Türk edebiyatının modernist ve yenilikçi yaklaşımlara kapalı kanonik yapısını Recep Bilginer’le yaptığı söyleşide ve *Günlük*’te deşifre etmekle yetinmemiş; hemen hemen aynı dönemde edebiyat zemininde “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” ile bu hesaplaşmayı bir başka boyuta taşımıştır. Bunu da baştan sona alegorik bir kurmaca dünya oluşturarak gerçekleştirmiştir. Öykü boyunca alegoriyi kuran her motifin metaforik bir anlamı vardır. Bir alt metin okuması yapılmazsa öykü, rahatlıkla rüya anlatısı ya da gerçeküstü bir metin olarak yorumlanabilir, yorumlanmıştır da...

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”nın ilginç bir yayın serüveni vardır. Oğuz Atay, uzun bir hazırlık aşamasından sonra tamamladığı ve “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” adını koyduğu öyküsünü yayımlanmak üzere *Türk Dili* dergisine göndermiş ancak bu tamamlanmış son metnin yayımlandığını göremeden 11 Aralık 1977’de hayatını kaybetmiştir. Öykü de yazarın ölümünden yaklaşık on beş-yirmi gün sonra söz konusu derginin Ocak 1978 sayısında “Demiryolu Öykücüler- Bir Düş” adıyla yayımlanmıştır. Bu yayında öykünün sadece adı değil, öykü metninin tamamında Atay’ın dili baştan sona öztürkçeleştirilmiştir. Yıldız Ecevit (2005, s. 496) Cevat Çapan’dan aktardığı bilgiyle Mustafa Şerif Onaran’ın bu dil müdahalesini kurumun dil politikasıyla açıkladığını belirtir. Dergide yayımlanan öykü metni, gerçekten de Oğuz Atay’ın söz varlığı içinde yer almayan birçok sözcükle doludur. Burada *Türk Dili* dergisinin yayın kurulunun ölmüş bir yazara ait bir metnin dilini baştan sona değiştirme hakkını kendinde nasıl bulduğu da sorgulanmalıdır. Zamanın dil tartışmalarının içinde yer almayan ve daha önceki eserlerinde de öztürkçeci yaklaşımlara alaycı bir tavrı olduğu bilinen Oğuz Atay’ın neden öyküsünü yayımlanmak üzere TDK’nin dergisine gönderdiği de düşünülmesi gereken bir husustur. Öykü, yazarın son hâlini verdiği özgün şekliyle *Korkuyu Beklerken*’in ikinci baskısında 1987’de yayımlanmıştır.

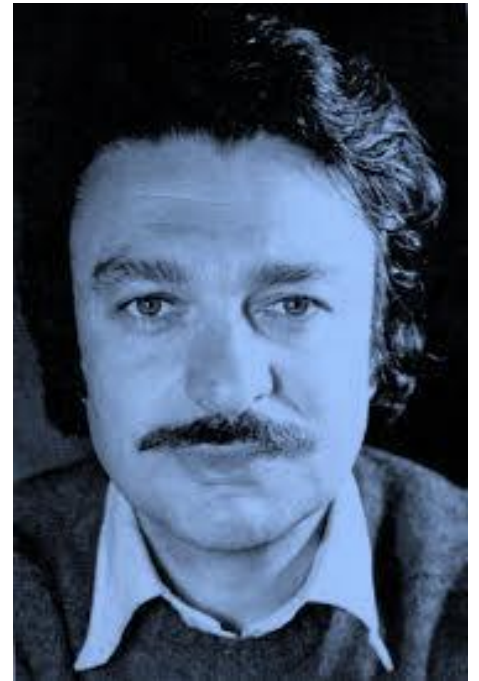
### “DEMİRYOLU HİKÂyecİLERİ- BİR RÜYA”YI ULUSAL ALEGORİ OLARAK OKUMAK

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”da alegorik anlatıların çoğunda olduğu gibi hem kendi içinde tutarlı bir öykü oluşturulmuş hem de öykünün içine yerleştirilmiş ve ilk bakışta öykünün ilerlemesini sağlayan uzam, zaman, kişi, eylemler vasıtasıyla bir alt metin inşa edilmiştir. Hatta öykünün birbiriyle ilişkili birden çok alt metin içerdiği de ileri sürülebilir. Metnin iletileri, anlamı konusunda farklı yorumların ortaya çıkabilmesini de alegorik dünya ve bu dünyayı kuran metaforlar sağlamıştır. Dolayısıyla metnin anlam kodlarını çözmek, bir bakıma bu metaforları açabilmekle mümkündür.

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, bir mektup anlatısıdır ancak metnin mektup formu ile oluşturulduğu sona gelinceye kadar anlaşılmaz. Bu yönüyle alışlagelen mektup anlatılarından farklıdır. Mektubun muhatabı başta belirtilmemiştir, hatta metnin sonunda da anlatıcı-yazar “mektubu” kime hitaben yazdığını, göndereceği adresi bilemez; öykü muhatabını yani okurunu arayan bir mektup olarak biter. Yaşadığı müddetçe anlaşılmamaktan, okunmamaktan yakınan Oğuz Atay’ın bu son anlatısı, bir bakıma gelecek kuşaklara gönderilmiş bir iletidir. Onu okudukça, yorumladıkça, anlamaya çalıştıkça muhatap okurlar olur ve mektup da adresini bulur. “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” okunduğunda mektup adresine ulaşmış olacaktır ancak okur mektubu yazanı bulmuş mudur? Buna eleştiri kurumu çaba harcamıştır. Bununla birlikte açık yapıt özelliği taşıyan metnin kodlarını çözmek için yeni bir yaklaşıma gereksinme olduğu ileri sürülebilir.

Edebiyat dünyasında “Demiryolu Hikâyecileri”nin Oğuz Atay’ın kafkaesk öykülerinden biri olduğu söylenmiştir (Ecevit, 2005, s. 745-478; Akım, 2011, s. 262). Gerçekten de öykü okunduğunda kurgulanan dünyanın Kafka anlatılarına benzer tuhaf bir atmosferinin olduğu fark edilir. Söz konusu olan *Dönüşüm*’de olduğu gibi böceğe dönüşme şeklinde bir tuhaflık değildir. Öykünün böylesine fantastik veya absürt bir atmosferi de yoktur ama yine de öyküde tuhaf bir atmosfer yaratılmıştır.

Öykü, ülkenin büyük şehirlere uzak ücra bir kasabasının tren istasyonunda geçer; ilk bakışta kurgulanan uzam bildik bir istasyona benzer. İstasyon şefi, yolcular, istasyonda bir süre duraklayan trenler, tren yolcularına bir şeyler satmaya çalışan satıcılar vardır. Bunlar, alışıldık istasyon atmosferini oluşturur. Öyküde tuhaf olan anlatıcı kahramanın ve iki arkadaşının bu ücra istasyonda yaptıkları işlerdir. Anlatıcı, Yahudi, bir de genç kadın, bir tren istasyonunda satılması en absürt şeyi, yazdıkları taze öykülerini satarak, “seyyar hikâye satıcılığı” yaparak geçimlerini sağlarlar. Gazoz, su, çerez, meyve vs. gibi yiyecek içecek maddelerinin seyyar satıcılar tarafından istasyonlarda satılması, alışıldık bir durumdur. Bu tür satıcıların okurun alımlaması bakımından yadırgatıcı bir tarafı yoktur. Sabahattin Ali’nin “Ayran” öyküsü de ücra bir istasyonda



Oğuz Atay

geçer, öykünün kahramanı da yolculara ayrılan satan bir çocuktur. Seyyar satıcıların sattıkları şeyler genel olarak yolcuların gereksinme duyabilecekleri ürünlerden oluşur. Oğuz Atay'ın öyküsündeki tuhaflık da buradadır, tren yolcuları genelde yeni yazılmış ve sadece birkaç nüsha çoğaltılmış öykülere gereksinme duymazlar, dünyanın hiçbir yerinde de böyle bir "iş kolu" yoktur. Bu bakımdan uzak kasaba istasyonu ve seyyar hikâye satıcıları ulusal alegoriyi kuran birer metafor olarak düşünülürse öykünün alt metnini anlamaya doğru ilk adım atılmış olur.

Tuhaflik kahramanların sadece sattıkları ürünlerde de değildir; bu üç öykü satıcısı, istasyon binasına bitişik kendilerine tahsis edilen kulübelerde kalır. Kamusal bir alan olan istasyonun mülkiyeti de devlete aittir. Kamuya ait bir alanda tahsisli birer evde kalıyor olmak da öykünün tuhaf ve alegorik atmosferini sürdürür. Hatta seyyar hikâye satıcıları elle yazdıkları öykülerini, sırayla istasyonda bulunan tek daktiloda çoğaltırlar.

Bununla birlikte kurmaca dünyanın içinde diğer öykü kişileri anlatıcı kahramanın ve diğer iki arkadaşının yaptığı işi absürt bulmaz; kaldıkları yeri sorgulamazlar. Tıpkı Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesini aile üyelerinin dehşete kapılmadan yaşamaları gibi, seyyar hikâye satıcılarının mesleği de diğer seyyar satıcılar tarafından garip karşılanmaz. Bunları tuhaf bulacak olan okurdur. Tuhaf bulmak, okurun anlatı ile arasına mesafe koymasına, öykünün dünyasıyla özdeşleşmemesine ve ayrıca bu zaman-uzam bileşkesinde kurulan dünyanın her ayrıntısının birer metafor olduğunu düşünmesine olanak sağlar.

Bu üç öykücü, her gün yazdıkları öyküleri, daktiloda birkaç nüsha çoğaltır; sepetlerine koyar ve özellikle gece geç saatte istasyonda kısa bir süre duran ekspresin yataklı vagon yolcularına en "taze" öykülerini satmaya gayret ederler. Savaş yıllarıdır ama yine de öykülerini satabilirler. İstasyon şefiyle de inişli çıkışlı ilişkileri vardır. İstasyon şefi, her yazılan öyküden bir nüsha alıp dosyalar; bunu da kanunun bir maddesine dayandırır.

İşleri zaman içinde kötüye gider; yataklı vagon yolcuları öykü satıcılarının yazdıkları öyküleri beğenmemeye, hatta satıcıları bayatlamış konuları yazmakla eleştirmeye başlarlar. Anlatıcı ile genç kadın arasında bir ilişki başlar, Yahudi hastalanır ve öykü yazamaz hâle gelir. Anlatıcı hem kendinin hem de diğer ikisinin öykülerini yazar. Yeni bir demiryolu hattı yapılır ve istasyona trenler gelmez olur. Yahudi ölür, kadın istasyonu ve anlatıcıyı terk eder. İstasyon şefi de ortadan kaybolur. Anlatıcı şefin kıyafetlerini giyip o görevi de üstlenir. Kulübelerde bir süre başkaları da kalır. Anlatıcının zihni bulanmaya, algıları zayıflamaya başlar. Geçmiş ve an'ı birbirine karıştırır; cümleleri sistematüğini yitirir. Zaman ve uzam mefhumu bulanıklaşır, kronoloji kaybolur.

Anlatıcı, her gün yeni yolculara yeni öykü yetiştirmek zorunda olmayınca çok daha iyi öyküler yazmaya başlar. Ama ortada çok önemli bir sorun vardır; artık istasyondan tren geçmediği için yazdıklarını okuyacak birini bulamamaktadır. En azından bir okura ulaşmak; ona bir mektup yazmak ister ancak ne kendisinin bir adresi vardır ne de mektup gönderecek bir adres biliyordur. Öykü, şu satırlarla sona erer:

"Bir mektup yazmak istiyordum, ama adres bilmiyordum. Yani hiçbir adres bilmiyordum. Buna inanmazlardı, bunun için utanıyordum. Bana herhangi bir adres söyler misiniz? diyemezdim. Oysa herhangi bir adres yeterliydi benim için. Bir zorluk daha vardı o zamanlar. Şimdi de var -yani bir süre geçtiği halde, Kendi adresimi de bu

mektupta yazmak sorunu beni düşündürüyor. Bu hikâyemi, ekspres ya da posta treni artık -belki de sadece belirli bir süre için- geçmediği halde, bir yolunu bularak okuyucularıma -artık müşterim kalmadı- iletebilsem bile, nerede bulunduğumu nasıl anlatacağım? Bu sorun da beni düşündürüyor. Ama gene de ona yazmak, hep onun için yazmak, ona durmadan anlatmak, nerede olduğumu bildirmek istiyorum.

Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?" (Atay, 1987, s. 182)

Görünüşte öykü, bir demiryolu istasyonunda yazdıkları "taze" öykülerini satarak yaşamlarını idame ettiren üç yazarın anlatısıdır. Alt metin okuması yapmadan öyküyü gerçeküstü bir zemine çekmek de mümkündür ama Oğuz Atay gibi Türkiye'nin ruhunu arayan bir yazarın gördüğü bir rüyanın etkisiyle gerçeküstü bir öykü kurguladığını düşünmek Atay'ın dünyasına bir hayli yabancı olmak anlamına gelir. Metnin kurmaca dünyasında her figür, her olay metaforik bir anlam yüklenmiştir ve bunlar hem tekil olarak hem de bir araya gelerek topluca Türkiye'nin sanat-edebiyat dünyasına dair alegoriyi oluştururlar.

Jameson, "ulusal alegori" kavramlaştırmasıyla Üçüncü Dünya edebiyatlarına dair bir genelleme yapar ve "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatları" (1986) başlıklı makalesinde tartışmalara yol açan bir tez ortaya atar:

"Öne sürmek istediğim sav şu: Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgün bir biçimde alegoriktir; bunların *ulusal alegoriler* adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da- belki öyle söylemem gerek- özellikle o zaman." (Jameson, 2008, s. 372)



Fredric Jameson

Jameson'a (2008, s. 372-373) göre bütün Üçüncü Dünya metinleri, özel alana özgü olsalar, kişisel yazgıyı betimleseler bile ulusal alegori biçiminde siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar. Batı kanonu dışındaki edebiyatları ciddiye almak gerektiğini savunuyor olsa da Jameson'ın indirgemeci yaklaşımı ve Batı kanonunun perspektifinden çıkamaması eleştirilebilir. Nitekim Gürbilek (2007, s. 181), ulusal alegorinin Türk edebiyatı için bir imkân değil, aynı zamanda bir "yara" olduğunu, Jameson'ın "Birinci Dünya"sının başka kültürleri

çocuk durumuna düşürüp dışladığı, Batı dışı kültürlerin yazarlarını ulusal endişeye, kendini kaybetme endişesine tabi kıldığı için kötü olduğunu savunur. Oğuz Atay'ın bu son anlatısı, tartıştığı meseleler düşünüldüğünde, ulusal alegori olarak okunmaya uygun bir metindir ancak Gürbilek'in söz ettiği endişeden kurtulma yollarını arayışıyla da Batı kanonun egemen bakışına bir yanıtıdır.

Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür/ Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (1998) adlı kitabı, Batı dışı toplumların modernleşme serüvenini Yunanistan örneğinden hareketle gecikmişlik kavramı çerçevesinde, Jameson'dan daha içeriden ve kapsamlı olarak tartışır. Jusdanis (1998, s. 23),



dünya edebiyatı veya karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında hep Batı Avrupa edebiyatlarının model alındığını, periferide kalmış “Öteki”lerin farklı biçimde gelişme olanaklarının reddedildiğini, modernleşmeye geç kalmış edebiyatlardan Batılı tasarımlara uymalarının beklendiğini, “taşra” olarak niteledikleri edebiyatlara Batılı modellere benzeyip benzememelerine göre değer atfedildiğini tespit etmiştir. Oğuz Atay, Jusdanis’ten önce Türkiye gibi toplumların temel sorununun gecikmişlik olduğunun bilincindedir. Aynı sözcüklerle olmasa da hem *Tutunamayanlar*’da hem de *Tehlikeli Oyunlar*’da Türkiye’nin Batı karşısında gecikmiş oluşunu irdeler. Selim Işık, günlüğünde Batı karşısında hep geriden gelmenin yarattığı duygusal travmayı şöyle dile getirir:

“Ne güzel fıkralarımız vardır: hep İngiliz, Fransız, Alman kaybeder bu fıkralarda ve hep Türk kazanır. (...) Bütün öfkemi toprağa götüreceğim. Yaşarken de anlatamadım kimseye. Hele bu yabancıların saçma tavırlarımı soğuk bir suratla değerlendirdiklerini sezmiyor muyum, ölmekten beter oluyorum. Neysem, ne olduysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki. Az gelişmiş öfkeme de burun kıvırıyorlar, dudak büküyorlar. (...) Ya beni anlarsa sonunda? Daha kötü, daha kötü” (Atay, 1998, s. 666-667).

Bu, modernleşmeye gecikmiş olma durumu, ortaya koyduğu her düşüncenin, her edebî veya düşünsel eserin kendinden önce modern Batı kültüründe üretilmiş olduğunu fark eden Türk aydınının temel sorunsalıdır. Selim, özgün bir ses arayışı içindedir; anlaşılmak için anlatmak ister ama başaramaz. *Günlük*’te ise Atay Türkiye’yi çocuk kalmış ülke olarak niteleyip Türkiye gibi ülkelerin Batı karşısındaki gecikmişlik sendromunu ele alır ve Jusdanis’in analizine benzer şekilde geç modernleşen Türk toplumunun kültür üretiminde, zorunlu olarak merkezi yani Batı’yı taklit ettiğini, merkez dışında üretilen eserlerinde ya bu yüzden ya da onlara benzemediği için dışlandığını söyler.

“Demiryolu Hikâyecileri”nde modernleşmeye geç kalmış bir ülke alegorisinin nasıl kurulduğu, Türkiye’nin sanat-edebiyat politikalarıyla, sığ kalmış, dünyada olanlardan habersiz edebiyat muhitiyle metaforlar yoluyla nasıl hesaplaşıldığı, gecikmişlikten kurtuluş için nasıl bir yol önerildiği çözümlenmelidir.

Öyküde Oğuz Atay Jusdanis’ten farklı olarak modernleşmeyi zamanla değil mesafeyle yani uzamla ifade eder. Modernleşmeye geç kalmış ülke metaforu bu öyküde “Ülkenin büyük şehirlere uzak bir dağ başı kasabasında”ki bir “demiryolu istasyonu”dur. Ülke, modern Batı toplumlarını, uzak bir dağ başındaki demiryolu istasyonu ise Türkiye gibi Batı’yı model alarak modernleşmeye çalışan, merkezden uzak kalmaya yazgılı toplumu imler.

Demiryolları sanayi devriminin evrensel simgelerinden biridir. Demiryolu, genel anlamda modernleşmenin simgesi olarak okunabilir ama Türkiye için demiryollarının daha özel bir anlamı vardır. Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin 30’lu, 40’lı yıllar boyunca en onur duyduğu ve birçok propaganda metnine konu olan projesi demiryollarıydı. Demir ağlarla bir baştan bir başa bütün yurdu kuşatmak, Anadolu’ya uygarlık götürmek demektir. Bu bakımdan öyküde demiryolu metaforunun Türkiye’nin modernleşme serüvenini imlediği söylenebilir. Ancak metin, Cumhuriyet ideolojisinin aksine demiryolunun uygarlık göstergesi oluşunu kuşkulu kılar. Öykünün uzamı olan demiryolu istasyonu, daha ilk cümlede de vurgulandığı gibi bir dağ başı

kasabasındadır. Trenlerin pek de sık geçmediği bu istasyon, periferide kalmışlığı gösterir. Uzak istasyon metaforu, Jusdanis'in "gecikmiş modernlik" dediği şeyi ima eder. Bu, *Tutunamayanlar*'da Nurdan Gürbilek'in de saptadığı gibi sahneye uşak rolünde çıkmaktır. Atay, burada uzak dağ başı demiryolu istasyonu ile çok daha kullanışlı, çarpıcı bir metafor üretmiştir.

Jusdanis (1998, s. 23), merkeze uzak yani İngiliz, Fransız, Alman, İtalyan ve İspanyol olmayan kültürel üretimlere merkezin hep kendi ölçütleri çerçevesinde yaklaştığını ya görmezden geldiğini ya da kendileri olmayı başardıkları için değersizleştirdiğini ileri sürer.

Oğuz Atay da modernleşmeye geç kalmış toplumların açmazlarını fark etmiştir. Yukarıda görüldüğü üzere kurmaca dışı yazılarında Türkiye'nin Batı karşısındaki durumunu irdelemiştir. Kurmaca anlatılarının da temel sorunsallarından biri budur. Son kurmaca anlatısı olan "Demiryolu Hikâyecileri"nde de periferide kalmış bir ülkenin edebiyat muhitinin sığılğını ironik bir söylemle sergiler. Modernleşme çabası içindeki toplumlarda kültürel, sanatsal üretim hep daha önce yapılmış olanların peşinden gitmek zorunda kalma sendromunu yaşar. Oğuz Atay'ın öyküsü tam da bu gecikmişliği irdeler; hem kültür endüstrisi içinde Türkiye'nin özgül yoksulluğunu hem de Batı'yı umarsızca takip eden edebiyat muhitinin acınacak hâlini teşhir eder.



Gregory Jusdanis

Uzak demiryolu istasyonu Türkiye'nin gecikmiş modernliğinin metaforudur ama bunu saptamak öykünün bütün göstergelerini açıklamaya yetmez. Öncelikle kültür endüstrisini yansıtabilmek için neden daha elverişli sayılabilecek bir metafor üretilmediği sorgulanabilir. İstasyon ve yazdıkları yeni öyküleri tren yolcularına satmaya çalışan yazarlar, modern kültür endüstrisini açıklamak için ilk bakışta elverişsiz gibi görünürler. Aslında demiryolları, sadece Türkiye gibi modernleşme çabasındaki toplumların değil sanayileşmenin çok görünür ürünlerinden biri olduğu için, genel olarak modernizmin de simgelerinden biridir. Demiryolları ve istasyonlar, sürekli bir sirkülasyon uzamları olmaları dolayısıyla da modernizmin ilerleme retoriğini iyi yansıtabilme kapasitesine sahiptir. Yine de ilk bakışta istasyon ve demiryolu, sanatın üretiminden alıcısına ulaşmasına kadar oluşan metalaşma sürecinin alışılmadık, bir o kadar da çarpıcı metaforlarıdır. Belki de bu yüzden öykünün modernleşme çabasındaki Türk edebiyat dünyasını imlediği pek az fark edilmiştir. Oğuz Atay, Türkiye'nin Cumhuriyet devrimiyle modern Batı dünyasına eklemlenme çabasını bu metaforlar üzerinden ironik bir söylemle eleştirir. Uzak bir kasaba istasyonu, sanayileşmeye, "medeniyete" geç kalmış bir ülkenin metaforudur ama tam da bu gecikmişlik ve uzaklık dolayısıyla Türkiye'deki sanat-edebiyat atmosferi kendine özgü garipliklere sahiptir. Atay, bunu "seyyar hikâye satıcıları" metaforu ile yansıtır. Diğer seyyar satıcılar modernleşmenin ışıltılı simgelerinden birinde nasıl Doğu'ya özgü olanın yansımaysa Atay'a göre Türk edebiyatının Batı edebiyatı karşısındaki konumu da buna benzer bir görünüm arz eder.

Öykünün genel olarak sanatın metalaşması üzerine bir öykü olduğu daha önce de saptanmıştır. Özellikle istasyon şefiyle “seyyar hikâye satıcıları”nın “esnaf hikâyeciler”, “memur hikâyeciler” tartışması, bu tür yaklaşımlara yol açmıştır. Ancak uzak kasaba istasyonu metaforunu tamamlar şekilde “seyyar hikâye satıcıları/yazarları” ve onların esnaflığı, memurluğu mevzuu, doğrudan Türkiye’nin sanat-edebiyat iklimine gönderme olarak okunmalıdır. “Seyyar hikâye satıcıları” metaforu, Türkiye’de edebiyat kurumunun metalaşma sorunsalıyla yüzleşmesi gerektiğinden öte, yeterince kurumsallaşmadığını da imler.

Oğuz Atay, Cumhuriyet dönemi edebiyat üretiminin kurumsal bir yapısı olmadığı, her şeyin günü gününe, perakende ve talebe göre üretildiği eleştirisini yapar. Öykü, seyyar hikâye satıcılarının bakış açısından sunulur. Başlangıçta anlatıcı “biz” söylemiyle maceralarını anlatır. Böylece anlatılanın sadece konuşan öznenin değil, diğer ikisinin de öyküsü olduğu duyumsatılır. Öykünün dünyasında bunun çok daha geneli, Türk edebiyat muhitine dair bazı önemli göndermeleri içerdiği söylenebilir.

Öykü, Türk edebiyatının Cumhuriyet sonrasındaki nitelik sorununu metaforlar üzerinden tartışır. Seyyar hikâye satıcıları, her gün satabilecekleri yeni öyküler yazmak zorundadırlar. Yaşamlarını idame ettirebilmeleri yazdıklarını satabilmelerine bağlıdır. Onlar da tıpkı diğer seyyar satıcılar gibi “mal”larını bağırarak, “müşteri”nin ilgisini çekebilecek yollar bularak satmaya çalışırlar. Bu, kültür endüstrisinde, piyasanın taleplerine göre üretim gerçekleştirmek mecburiyetinde olan yazarın acınası durumunu gösterir ama öykünün gösterdikleri bununla sınırlı değildir. Bu yazarların yazmaktan okumaya zamanı yoktur. Dünyada, hatta ülkede olup bitenlerden çok zaman haberdar değildirler. Tek iletişim yolları gittikçe daha seyrek gelen trenlerdeki yataklı vagon yolcularıdır; onlardan öğrenirler dünyayı. Trenler, yani modern kültürün iletişim ağları çok nadir olarak bu uzak kasaba istasyonuna ulaşır; dahası yeni tren hattı dolayısıyla bu iletişim olanağı da ortadan kalkar. Bütün bu anlatılanlar aslında, Türk edebiyat muhitiinin kültürel sağlığını, donanım eksikliğini imler. Oğuz Atay’ın günlüğünde de Türk kültür dünyasının sağlığını daha dolaysız bir şekilde eleştirdiğini görürüz. *Günlük*’ten yazının başında yapılan alıntı ile öykünün dünyasının sağlık konusunda neredeyse birebir örtüştüğü fark edilecektir. (Atay, 1992, s. 228)

Seyyar hikâye satıcılarının öykülerini satın alan, dolayısıyla yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan yataklı vagon yolcuları, burjuva sınıfının metaforudur. Ne yazarlarsa yazsınlar, yazdıklarının müşterileri sadece onlardır. Öyküde yataklı vagon yolcuları sadece sepetlerdeki öyküleri satın almakla kalmaz, aynı zamanda onlara güncel dair bilgiler aktarırlar, neler yazmaları gerektiğine dair önerilerde bulunurlar. Hatta yazdıkları öykülerin “bayat” olduğunu, yazma tarzlarının ve konularının daha önce kullanıldığını onlardan öğrenirler. Bu, bir bakıma Türk edebiyatının Batı kanonu karşısındaki konumunu tartışmaya açar.

Günlüğünde de kendisiyle yapılan az sayıdaki söyleşilerde de Oğuz Atay, Türkiye’deki edebiyat iklimine dair eleştirel ve aslında hesaplaşmacı yaklaşımını yansıtmıştır. Bir tür veda anlatısı olarak nitelendirebileceğimiz “Demiryolu Hikâyecileri”nde Batı’yı umarsızca, çok zaman da bilinçsizce taklit ve takip eden Türk edebiyat muhitiyle hesaplaşmasını bir başka boyuta taşımıştır. Öyküyü ulusal alegori olarak okuduğumuza göre, yataklı vagon yolcularının da tespit

ettiği gibi aslında modern Türk edebiyatı, Batı kanonunda kullanılmış, eskitilmiş formüllerle edebiyat üretimini sürdürmektedir. Bu, Jusdanis'in de vurguladığı gibi hep gecikmişliğin, daha önce yapılmış olanı yinelemek zorunluğunun bir yansımasıdır. Atay'ın hesaplaşmasını seyyar hikâye satıcılarının yataklı vagon yolcuları ile iletişimi üzerinden okumak lazımdır.

Seyyar hikâye satıcılarının metin kurma stratejileri değil sadece, tematik tercihleri de adeta kendi seçimleri dışında şekillenmiştir. Hep aynı konuları yazdıkları için eleştirilince yeni konular ararlar ancak her yazdıkları değişik tepkilere yol açar. Örneğin aşktan söz ettiklerinde devlet otoritesinin simgesi olan istasyon şefi tarafından uyarılırlar. Bu vesileyle Atay, toplumcu edebiyat tartışmalarına da bir gönderme yapar. Hikâyeciler arayış içindeyken bir ara yoksul insanlara, diğer seyyar satıcıların yaşamlarının zorluğuna dair öyküler yazarlar ancak bunları en başta onlar anlamaz. Böylece Oğuz Atay, Türk toplumunda toplumcu, devrimci edebiyatın da alıcısının burjuva sınıfı olduğunu, halk için sanat çabalarının halkta karşılığının bulunmadığını gösterir.

Öykü, Batı kanonu karşısında periferide kalmanın travmasını çok başarılı bir şekilde yansıtır. Öyküdeki seyyar hikâye satıcıları, Türk edebiyat muhiti metaforları olarak özgünlük ve özgürlük sorunlarıyla çerçevelenmiş serüvenlerinde bir tür kanon oluşturmuşlardır. Kolektif bir yazı bilinçleri vardır ama neredeyse kendi bireysel kimlikleri yoktur. Öykünün son iki sayfasına kadar anlatıcı yazarın hep "biz" söylemiyle konuşması bu kolektif bilincin göstergesidir. Anlatıcı yazarın zaman içinde önce Yahudi'nin sonra da "kadın"ın öykülerini yazıp onların sepetlerine koyması, bu bağlamda Türk edebiyatının ciddi bir özgünlük sorunu olduğuna işaret eder. Hep aynı tarzda, hep aynı konular etrafında dönüp duran ve Batı'yı takipten ve taklitten uzaklaşmayan Türk edebiyat muhiti, Atay'a göre yazarlar dezavantajlı gruplara mensup olsalar da özgün bir ses çıkaramamıştır. Yani bir bakıma Oğuz Atay, bu son kurmaca anlatısında Türk edebiyatının en önemli travmasının Batı'nın hep gerisinden gelmek olduğunu, bu yüzden yeni ve özgün eserler ortaya koyamadığını, Batı'da kullanılıp eskitilmiş formüller ve konuları kullanageldiğini, bu yüzden de yazarların kendi seslerini inşa edemediklerini "seyyar hikâyeciler" in acınası maceraları üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Özellikle *Tutunamayanlar*'da Oğuz Atay bu özgünlük sorununu ele almıştı ama "Demiryolu Hikâyecileri"nde özgünlük sorunsalı "seyyar hikâye satıcılarının en belirgin özelliklerinden biri olarak çok çarpıcı metaforlarla temsil edilmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi öyküde uzak kasaba istasyonu ülkenin, yani Türkiye'nin metaforudur. İstasyon şefi ise devlet erkini, otoritesini temsil eder. Öykü boyunca istasyon şefinin seyyar hikâye satıcılarıyla sorunlu bir ilişkisi vardır. İstasyonun yani devletin mülkiyetinde olan kulübelerde yaşıyor olmaları, başlı başına özgürlük sorunudur ama istasyon şefiyle olan ilişkileri, özgürlük sorunsalını daha kapsamlı düşünmemizi zorunlu kılar. İstasyon şefi, kimi zaman trenlerin geliş saati konusunda seyyar hikâye satıcılarını bilgilendirmez, bazen istasyonun mülkiyetindeki tek daktiloyu kullanmalarına zorluk çıkarır, kimi zaman da daha ileri gider ve onların neler ve nasıl yazacakları konusunda direktifler vermeye kalkar. Üstelik her yazdıklarından birer nüsha alıp dosyalar. İstasyon şefi yazarların önce memur, sonra da esnaf olduklarını ileri sürer ve tartışmalarını bir başka boyuta taşır; seyyar hikâye satıcıları, esnaf veya memur hikâyeci olmayı reddederler ama zaman zaman durumlarının devlet görevlisi olarak kabul edilmesi gerektiğini savunurlar.



Oğuz Atay

Devlet otoritesinin metaforu olarak istasyon şefi, Oğuz Atay'ın Cumhuriyet dönemi kültür politikalarını tartışmaya açmasını sağlar. İstasyon şefi öykünün alegorik dünyasının en önemli figürlerinden biridir. İstasyon şefi üzerinden devletin sanatı, edebiyatı hem koruma hem de denetim altına alma politikaları teşhir edilir. Böylece Türk edebiyatında özgünlük sorunu ile beraber bir de özgürlük sorunu olduğu duyumsatılır.

Seyyar hikâye satıcılarının istasyon sınırları içindeki kulübelerde kalmaları, devlet-sanatçı ilişkisinin Türkiye'ye özel bir anlamı olduğunu vurgulama bakımından oldukça önemli bir metafordur. Bu ayrıcalıklı bir konumdur ve onları diğer seyyar satıcılardan ayırır ancak aynı zamanda bu devlet patronajını da mümkün hâle getirir. İstasyon şefinin sanatsal olmayan müdahalelerini bu bağlamda okumak

gerekmektedir. İlk okunduğunda kafkaesk anlamda tuhaf olan bu barınma ve eserlerini devletin mülkiyetindeki daktiloda çoğaltma mecburiyeti, Türkiye'nin yakın tarihi bağlamında düşünüldüğünde son derece dikkat çekici bir anlama tekabül eder. Bu, genç Türkiye Cumhuriyeti içinde sanatçının düşünsel ve yaratıcı özgürlüğünü birincil sorun olarak kabul etmeyen ilk kuşak Cumhuriyet yazar ve şairlerine yöneltmiş ağır bir eleştiridir. Milletvekili, büyükelçi, ataşe, bakan, devlet katında bir makam sahibi yapılan sanatçılar sanatsal özgürlük sorunsalıyla uğraşmamışlar ve devlet patronajını sorgulamaksızın kabul etmişlerdir. Yakın tarihin, özellikle Tek Parti döneminin devlet- sanat ilişkileri, korumacı ama aynı zamanda müdahaleci kültür politikaları düşünülürse istasyonun mülkiyetinde olan kulübelerde kalan, istasyon şefinin direktiflerine direnemeyen hikâyeciler daha iyi anlamlandırılabilir. Öykünün prizmasından acınası öyküleri yansıtılan seyyar hikâyeciler, devletle organik bağ içindeki edebiyat muhitini temsil ederler. Başlangıçta "memur" durlar, sonra "esnaf" olurlar; hem devletin hem de "müşterileri" olan burjuvazinin istemleri doğrultusunda piyasaya "mal" üretirler.

Böylece Oğuz Atay, Türkiye'de yazarların, sanatçıların en önemli sorununun yaratma özgürlüğü olduğunu gösterir. Otoriteye, devlet adlı bir patrona bir şekilde bağlı bir sanatçının özgür olamayacağını, bunun erken Cumhuriyet dönemi edebiyatının da en önemli sorunlarından biri olduğunu ileri sürer. İstasyonla, istasyon şefiyle olan tuhaf, kafkaesk ilişki, erken Cumhuriyet dönemi devlet organizasyonunun sanatı ve sanatçıyı denetleme çabasının ve sanatçıların da bunu kabullenme durumunun izdüşümüdür.

Sanatın metalaştığı kapitalist bir dünyada, henüz kapitalist sisteme entegre olamamış, kenarda kalmış bir toplumda, kurumsallaşmamış bir yapı içinde sanat, kalıcılık iddiasında olmayan seyyar bir ürüne, sanatçı da bu "mal"ı pazarlayan seyyar satıcıya dönüştürülmüştür. Bu seyyar oluş, aynı zamanda Türk edebiyatının Batı kanonu karşısındaki durumunu da gösterir.

"Demiryolu Hikâyecileri"ni bir ulusal alegori olarak okuduğumuzda trenlerin öykünün uzamı olan uzak kasaba istasyonuna uğramamasını DP dönemiyle ilişkilendirmek mümkündür.

İstasyon ve demiryolları, devletçi kalkınma modelinin simgesidir; DP ise liberal kapitalist bir ekonomik yapı oluşturmaya çalışmış, gerçekten de demiryolları yerine karayollarının gelişmesine öncelik vermiştir. DP iktidarı süresince Tek Parti döneminin kültür politikalarını da değiştirmiştir. İstasyona trenlerin gelmemesi, istasyon şefinin ortadan kaybolması, devletin resmi kanallarından yürüyen kültürel faaliyetlerin sonlandırıldığı anlamına gelmektedir. Edebiyatın, sanatın önemsizleştirilmesi sonucunda edebiyatla okurun bağı kesilmiştir.

Öyküde bilindiği gibi üç “seyyar hikâye satıcısı” vardır, anlatıcı dışında Yahudi ve Kadın. Metinde diğer iki yazar, anlatıcının bakış açısından sunulur. Kadın ve Yahudi yukarıda da belirtildiği gibi Türk edebiyatındaki dezavantajlı grupları temsil ederler. Yahudi hastadır, kadın da diğer satıcıların karşısında sürekli ezilir. Bu bakımdan her ikisini de edebiyatın “öteki”lerinin metaforu olarak nitelemek yanlış olmaz. Anlatıcı yazar, zaman içinde her ikisinin de öykülerini yazmaya başlar. Bunun Türk edebiyatındaki özgünlük sorunsalını teşhir ettiği üzerinde durulmuştu ancak öykünün sonlarına doğru Yahudi’nin ölmesi ve kadının istasyonu terk etmesi, farklı olanlara, ötekilere yaşama olanağı tanımayan kültürel atmosfere bir gönderme olarak da yorumlanabilir.

Bunu bir eleştiri olarak okumak mümkündür elbette ancak tam da liberal politikaların devreye sokulduğu bir dönemde, okura ulaşmanın nispeten rahatlık sağlayan yollarından mahrum kalmak, yalnız başına var olma mücadelesi vermeye başlayan sanatçının özgürleşmesine giden yolu da açmıştır. Çünkü artık tek başına kalan anlatıcı yazar, daha iyi öyküler yazdığını düşünmektedir.

Öykünün sonlarında anlatıcı artık yalnızdır; hatta istasyon şefi de ortadan kaybolmuştur. Bir süre sonra anlatıcı yazar istasyon şefinin üniformasını giyer. Jale Parla (2011, s. 191), bunu sisteme teslim olmak, anlatıcı yazarın kendisine ve sanatına ihanet etmek şeklinde yorumlar. Oysa metnin artık kanonun olmadığı, dolayısıyla devletin, otoritenin kontrolünün ortadan kalktığı bir aşamayı imlediği ileri sürülebilir. Anlatıcı yazarın kanonun dışına çıkıp kendi sesini bulabilmesi, daha iyi öyküler yazmakla birlikte bunları okura ulaştıramaması, öyküde Türk edebiyatının Cumhuriyet dönemindeki serüveniyle Oğuz Atay’ın kendi yazarlık macerasının kesiştiği noktadır. Yukarıda söylenenleri takip ederek öykünün sonunda ulusal alegorinin yıkıldığı, sanatçının kendi olabildiği bir sürecin betimlendiği nokta da burasıdır. Artık hiçbir trenin uğramadığı istasyonda, tek başına kalan, dolayısıyla iletişim olanakları ortadan kalkan ve yabancılaşma yaşayan anlatıcı yazar, bir bakıma kendi kendinin patronu olmuştur. Üniforma giymesi bundandır. Bu kuşkusuz bir özgürleşme anıdır; kendi olmaya, piyasanın talepleri dışında içinden geldiği gibi yazmaya başlar ancak özgürleşmenin de kanonun dışına çıkmanın iletişim kanallarının kesilmesi, okura ulaşamama, yani yabancılaşma gibi bir bedeli vardır.

Farklı, Batı kanonunu olduğu gibi taklit etmeyen ama Doğu geleneğine de saplanıp kalmayan bir yeni estetiğin mümkün olduğunu öykünün son bölümü biraz ütöpik bir yaklaşımla yansıtır. Oğuz Atay (1992, s. 228), bunu düşünsel düzlemde sanatsal olmayan yazılarında, *Günlük*’te ileri sürmüştü. “Demiryolu Hikâyecileri”nin biz söyleminden ben söylemine geçilen son bölümünü de bu perspektiften okumak gerekir. Anlatıcı yazar, son sayfalarda nasıl yalnız kaldığını, daha iyi öyküler yazmaya başladığını anlatmakla yetinmez; aynı zamanda akılcı,

gerçekçi estetiğin aşılma zorunda olduğunu da gösterir. Yeni estetiğin boyutlarını somutlarcasına anlatı tarzını, söylemini de değiştirir. Kronolojik anlatı ortadan kalkar; cümleler de insicamını yitirir. Anlatıcı yazarın zaman ve uzam bilincini yitirmeye başlaması, aklını yitirmesi şeklinde de yorumlanabilir ama bu, daha çok yeni bir anlatı söylemini, yazarlıkta yeni bir aşamayı işaret eder. Bu yeni söylemi ile yazdıklarını okuyacak “okur” arayışına girer; çünkü artık “müşteri” si yoktur. Kim ve nerede olduğunu bilmediği okura, aynı zamanda öykü metni de olan mektubu yazarak burada, yani yazılmış metinde olduğunu; okunmak, anlaşılma istediğini duyurur.

## SONUÇ

Sonuç olarak Oğuz Atay, “Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya” adlı öyküsünde Batı kanonu karşısında Türk edebiyatının gecikmişlik, uzakta kalmışlık sendromunu kafkaesk bir atmosferle ulusal alegori olarak kurmaca dünyaya taşımış; ulusal endişeden kurtulma olanağını tartışmaya açmıştır. Özellikle Cumhuriyet dönemi edebiyatının tarihsel seyrini arka planda sürdürerek özgürlük ve özgünlük sorunsallarını merkeze almış; Türk edebiyatının Batı karşısında hep modası geçmiş olma durumunu, kültürel beslenme sorunlarından kaynaklanan sığığını, edebiyatın metalaşma sürecini uzak kasaba istasyonu, seyyar hikâyeye satıcıları, kulübe, daktilo, istasyon şefi, yataklı vagon yolcuları gibi metaforlar üzerinden anlatmıştır. Kanonun dışına çıkıp özgün bir ses olabilmenin de ancak özgürleşme ile mümkün olduğunu göstermiştir. Oğuz Atay, anlatıcı yazarın öykünün sonunda “biz” söyleminden “ben” söylemine geçmesi, kronolojiye dayalı anlatı yapısından uzaklaşması üzerinden yeni, özgün bir edebiyata ulaşma olanağını kurmaca düzlemde ele almıştır. Bu, aslında taklitçi esnaflıktan, seyyar hikâyeye yazıcılığından kendi özgün sesini bulmuş yazarlık aşamasına geçiştir ve Oğuz Atay’ın kendi yazarlık serüveni açısından ulaştığını düşündüğü aşamadır. Türk edebiyatı açısından ise yeni ve özgün bir estetiğe ulaşma, Atay’ın “çete” olarak nitelediği kanonun yıkılmasıyla mümkün olabilecektir. Öykü, bunu bir ütopya olarak sunar. Ancak bu süreç, Atay’ın öngörüsüyle okurunu bulamama, anlaşılma endişesini de içermektedir. Oğuz Atay’ın edebiyat serüveni, okurunu arayan seslenişle, dikkat çekici bir kapanışla sona erer.

## KAYNAKÇA

- Akım, Melike Saba (2011). “Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş”. *Korkuyu Beklerken Gelenler-Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*. (Hilmi Tezgör, derleyen). İstanbul: İletişim Yayınları, 259-271.
- Atay, Oğuz (1978). “Demiryolu Öykücülerini-Bir Düş”. *Türk Dili*, 316, 53-60.
- Atay, Oğuz (1987). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, (Oğuz) (1992) *Günlük ve Eylembilim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, Oğuz (1998) *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, Murat (2004). “Türkiye’de Kanon”. *Kitaplık*, 68, 54-59.
- Ecevit, Yıldız (2005). “Ben Buradayım” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüş, Semih (1998). “Ben Buradayım Sevgili Okuyucum Sen Neredesin Acaba”. *Adam*

Öykü, 14, 22-25.

Gürbilek, Nurdan (1999). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürle, Meltem (2016). *Ölülerle Konuşmak-Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, Fredric (2008). "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatları". *Modernizmin İdeolojisi- Edebiyat Yazıları*. (Kemal Atakay, Tuncay Birkan, çevirenler). İstanbul: Metis Yayınları, 365-396.

Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür/ Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Tuncay Birkan, çeviren). İstanbul: Metis Yayınları.

*Korkuyu Beklerken Gelenler-Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar* (2011). (Hilmi Tezgör, derleyen). İstanbul: İletişim Yayınları.

*Oğuz Atay'a Armağan-Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı* (2007). (Handan İnci, haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2004). "Edebiyat Kanonları". *Kitaplık*, 68, 51-53.

Parla, Jale (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tosun, Necip (2011). "Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni: Oğuz Atay Öyküleri". "Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş". *Korkuyu Beklerken Gelenler-Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*. (Hilmi Tezgör, derleyen). İstanbul: İletişim Yayınları, 9-24.



# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN

