BERNA MORAN

Türk romanına eleştirel bir bakış

2

Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a



iletişim

BERNA MORAN

Türk romanına eleştirel bir bakış

2

Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a



iletişim

İletişim Yayınları 108 • Berna Moran Bütün Eserleri 2

Dijital Kitap
ISBN: 978-975-05-1338-1
Sürüm V01.01.01.01

Dijital Kitap Yapım *Sistematik Dijital Kitap Atölyesi*

Kaynak Basılı Kitap
ISBN: 978-975-4700-55-8
1. Basım, 20. Baskı, 2016, İstanbul
İletişim Yayıncılık A.Ş.

Kapak Ümit Kıvanç
Uygulama Hüsnü Abbas
Düzelti Serap Yeğen
Dizin M. Cemalettin Yılmaz

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr
twitter: @iletisimyayin • facebook: facebook.com/iletisimyayin

BERNA MORAN 23 Ocak 1921'de İstanbul'da doğdu. Ortaöğretimini Darüşşafaka ve Işık Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1941'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. 1945'te mezun olarak aynı bölümde asistanlığa başladı. 1950-51 yılları arasında İngiltere'de Cambridge Üniversitesi'nde doçentlik çalışması yaptı. 1956'da doçent, 1964'te profesör oldu. 1981'de emekli oldu. Moran, ilk baskısı 1972'de yapılan *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı yapıtıyla büyük ilgi gördü ve 1973 Türk Dil Kurumu Bilim Ödülü'nü kazandı. Moran, daha sonra *Birikim, Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde yazdığı çeşitli incelemeleri *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı incelemesine esas aldı. Türk romanının doğuşunu ve o dönemin toplumsal koşullarını Batılılaşma olgusu içinde inceleyen üç ciltlik bu çalışma Türk edebiyatı eleştirisi geleneğinin en önemli eserlerinden biri olarak karşılandı. Berna Moran, 1993'te aramızdan ayrıldı.

iletişim

BERNA MORAN

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2

Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a

GİRİŞ

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış'ın birinci cildinde 1950'lere (hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü de hesaba katarsak 1961'e) kadarki birinci dönem romanları ele alınmıştı. Bu ikinci ciltte kabaca 1950-1975 yılları arasında yazılmış 15 kadar yapıt var. Bunların çoğunu Anadolu romanı diye adlandırabileceğimiz yapıtlar oluşturuyor. Hepsi köyden söz etmediği için "Köy romanı" deyimini kullanmak istemiyorum. Hem zaten bu yapıtların ikinci ciltte toplanmış olmalarının nedeni Anadolu köy ve kasabalarındaki yaşamı ve insanları anlatmış olmaları değil, toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız bir düzenin yol açtığı az çok ortak bir sorunsalı konu edinmiş olmaları.

Birinci ciltte belirtmeye çalıştığımız gibi Tanzimat'ta Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak başlayan Türk romanının ana sorunsalı 1950'lere kadar Batılılaşma olmuştur. Bu kitapta "İkinci Dönem" diye adlandıracağımız yılların romanında ise toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarının ağır bastığı görülür.

Bu yapıtların dışında kalan ve Anadolu romanının karşı kutbunda yer alan *Tutunamayanlar* ile *Anayurt Oteli*'ni de bu cilde aldım, çünkü, bu dönemin incelenmesi gereken çok başka

türden iki yapıtı bunlar. Ayrıca çok ayrı türden olmalarına karşın bunlar da bir anlamda başkaldırı romanıdırlar ve bu bakımdan Anadolu romanlarının sorunsalıyla ortak bir yönleri vardır. Bu demek değildir ki, 1950'lere kadar Batılılaşma tek sorunsal olarak kalmış, sonra birdenbire yerini başka bir sorunlar yumağına bırakmıştır. Gerçekte değişiklik 1937'de basılan *Kuyucaklı Yusuf* ile başlar diyebiliriz, ama romanımıza ancak 1950'lerde ve 1960'larda Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar ve Fakir Baykurt gibi yazarlarla basar damgasını.

İkinci Dönem romanını belirleyen birçok etmen olduğuna kuşku yok. Ama bu kitaba "Giriş" bölümünde önemli gördüğümüz iki etmen üzerinde kısaca duracağım: Toplumsal ve yazınsal etmenler.

İkinci Dönem romanını doğuran toplumsal, tarihsel, ekonomik koşullara genel bir bakış nasıl bir gelişme tablosu serer önümüze? İktisatçılarımızın, sosyologlarımızın, tarihçilerimizin, çalışmalarından çıkan ve az çok herkesçe bilinen bu tabloyu, bazı çizgilerin altını çizerek ve romanla ilgisini göz önünde tutarak özetlersek 1950'lerde parlayan Anadolu romanının çıkışını ve özelliklerini bir dereceye kadar açıklayabiliriz sanırım.

Burada bizi asıl ilgilendiren, Türkiye'de meydana gelen toplumsal ve ekonomik değişimle, 1950 sonrası romanında belirginleşen sorunsal değişikliği arasındaki ilişki. Neden 1950'lere kadar ana sorunsal Batılılaşma olarak kaldı ve sonra sınıfsal içeriği olan toplumsal bir sorunsala dönüştü? Bu

sorunun cevabını çok basite indirgemeyerek ve çok kısa bir şekilde ifade etmek istersek, diyebiliriz ki, Cumhuriyet döneminde güdülen politika zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirmiş ve böylece başka bir sorunsalın öne geçmesine neden olmuştur.

Tanzimat ve İkinci Meşrutiyet dönemlerinde Türk toplumunda çatışan sınıflar yoktu; sömüren emperyalist Batı ve sömürülen Osmanlı vardı. Bu sömürüye son veren Kurtuluş Savaşı sırasında Atatürk ince bir taktik kullanarak çok yönlü bir ittifak kurmayı ve çeşitli kesimleri bir araya getirmeyi başarmıştı. Kumandanlar, din adamları, eski İttihatçılar, bürokratlar, eşraf ve solcular yurdu işgalden kurtarmak amacı etrafında birleştirilmişlerdi. Ayrıca Sovyetler'in desteğini kazanmak kaygısı, ortaya atılan programlarda etkisini göstermiş ve geniş halk yığınlarının sorunları göz önünde tutularak onların yararına faaliyet gösterilmesi gerektiği vurgulanmıştı.

Bunu sağlamak için Atatürk'ün çeşitli kesimleri içine alabilecek bir halkçılık ideolojisi geliştirdiğini biliyoruz.[1] Ama savaştan sonra bu ittifakın da, halkçılığın da sürdürülmediğini görüyoruz.

Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra, iktidarı ele geçiren asker ve sivil bürokrasi emperyalist devletlere karşı bağımsızlığımızı koruyabilmek için yine Batı modelini seçmeyi en iyi çare olarak görmüştü. Çünkü o sırada askerî alanda olsun, ekonomik alanda, kültürel alanda olsun başarıya ulaşmış tek model Batı modeli idi. Ama Batı modeli sınıflı bir toplumdu ve ekonomik gücünü zengin burjuva sınıfından alıyordu. Bu

durumda Batı devletleri gibi güçlü olmak, hem siyasal, hem kültürel alanda köklü devrimler yapmayı, hem de izlenecek ekonomik rejimi saptamayı gerektiriyordu.

Nitekim, saltanat ve hilafet kaldırıldı, Cumhuriyet kuruldu ve kültürel alanda Atatürk devrimleri sırayla gerçekleştirildi. Ayrıca, millî ekonominin güçlenmesini sağlamak için izlenecek yolun tartışıldığı 1923 İzmir Kongresi'nde kapitalist Batı'nın liberal sisteminde karar kılındı.

Bu durumda, savaş sırasında kurulan çok yönlü ittifakı sürdürmeye gerek kalmamıştı. Ancak, gücünü paradan almayan ve bir sınıfa dayanmayan küçük burjuva iktidarı, iktidarda kalabilmek ve tasarladıklarını gerçekleştirebilmek için Anadolu'ya egemen ve ekonomik gücün sahibi olan eşraf ve ayanın desteğine muhtaçtı. Bundan ötürü merkezî bürokrasi diğer kesimlerle savaş sırasında kurulan ittifakları savaştan sonra yavaş yavaş bozarken eşraf ve ayan ile olan ittifakını sürdürdü ve bir anlamda onları iktidara ortak etti.[2] Ticaret ve sanayide güçlü bir burjuva sınıfı yaratmak için, henüz gelişmemiş şehir burjuvazisinin sermaye sahibi olmasına yardım ederken bir yandan da eşrafın topraklarını genişletme çabasına arka çıktı. Başka bir şekilde söylersek, toplumsal yapıda bir devrim düşünülmüyordu. 1923-1945 yılları arasındaki toplumsal yapıyı, halkı yine yönetici sınıfının dışında bırakan şu tabloyla gösterebiliriz:

Bürokrasi (Asker ve Sivil)	
Eşraf ve Ticaret Burjuvazisi	Yönetici Sınıf
Halk (işçi, esnaf, köylü)	Yönetilen sınıf

Ne ki, sınıflı topluma geçmekten kaçınan Halk Partisi sınıfların varlığını reddederek, bunların tümünü "halk" kavramı altında topladı. Sınıflar yok, mesleklere bölünmüş halk vardı. Ziya Gökalp'in Türkiye'ye getirdiği, Durkheim'ci dayanışma kuramından kaynaklanan ve çeşitli mes leklerin çıkarları arasında bir uyum sağlanabileceğini savunan bu görüş Halk Partisi'nin sınıf farklılaşmasına karşı öne sürdüğü halkçılık üzerine temelleniyordu.

Kurtuluş Savaşı sırasında daha çok taktik nedenlerle benimsenmiş olan "halkçılık" değişen koşullar altında eski anlamını yitirmeye mahkûmdu. Artık ne egemenliğin halkta olması söz konusuydu, ne alınan ekonomik kararlarda halkın gözetildiği söylenebilirdi, ne de gerçekten halkın yararına olabilecek alt yapı devrimlerinin gerçekleştirildiği.

Kısacası savaş sonrasında halkçılık ideolojisi, Cumhuriyet Halk Partisi'nin güttüğü sermaye sahibi sınıflar yetiştirme politikasını meşru kılma işlevini sürdürüyor ve sınıfların varlığını yadsımaya yarıyordu. Boşuna bir çabaydı bu; eşraf ve ticaret burjuvazisini güçlendirme siyasetinin kaçınılmaz sonucu, halkçılık ideolojisi sayesinde sınıf farklılaşmasına engel olma stratejisiyle önlenemezdi elbette.

Ne 1923-1930 yılları arasındaki liberalizmin ne de 1930-1950 yılları arasındaki devletçiliğin halk yararına işlediği söylenemez. 1923-1950 arası, sınıf farklılaşmasının gittikçe arttığı, baskı rejiminin gittikçe ağırlaştığı ve köylünün gittikçe yoksullaştığı yıllar olmuştur. "Köylü efendimizdir" sloganının lafta kaldığını söylemeye gerek yok. Halk Partisi'nin kendi bünyesinde meydana gelen değişiklik de partiyi ilerici

çizgisinden yavaş yavaş uzaklaştırdı. Sonuç, haksız bir düzenin belirgin biçimde yerleşmesi olarak görülüyor. Niyazi Berkes'in dediği gibi

> Serbest Fırka'nın meydan okuyuşu karşısında Halk Partisi sınıf çıkarlarına ödün verme yoluna iyice girdi. Çıkar temsilcileri olmayan eski devrimciler, asker, aydın, memur kökenliler yerine yavaş yavaş eşraf, ağa, bey temsilcileri partide üstün gelmeye başladı. Bu değişmeye paralel olarak, parti, halk, köylü, işçi ve aydın kitlelerine dayanmak yerine bunların hepsi Kemalizmin ya fiilî ya da potansiyel düşmanları olarak görüldü. Özellikle aydın ve işçi, şüpheli insanlar olarak görülmeye başladı. Aslında Kemalizme karşı olan çıkar zümreleri, partiyi kendi tekelleri altına aldılar. Bu değişmelerin farkında olmayan bazı aydınlar kendilerini mahkemede veya hapishanede buldular.[3]

Merkezî bürokrasi burjuva sınıfını güçlendirirken denetimi elinde tutacağını umut ediyordu, ama güçlenen burjuva, iktidarı zorlayacak duruma geldi mi fırsat arar. İkinci Dünya Savaşı Türkiye'deki ticaret burjuvazisine ve büyük toprak sahiplerine bu fırsatı verdi. Çünkü savaş sonuçları Türkiye'yi de etkiledi ve 1946-1950 yılları arasında koşullar değişti. Batı bloku içinde yer almak isteyen Türkiye, tek parti sistemini bırakarak demokrasiye kapılarını açtı. Daha doğrusu çok partili sisteme giderek araladı en azından. Bu durumda burjuvazi halkın bıktığı CHP'nin elinden kolayca aldı iktidarı.

Demokrat Parti'nin öyküsü malum. Halkın büyük desteğiyle iktidara gelen ve uzun süre bu desteği korumayı başaran DP, ideolojisi açıklık kazandıkça zayıflamaya ve kendini desteklemiş olan kesimlerden bir kısmını yitirmeye başladı. Atatürkçülüğü yorumlayışı geriye dönüktü. Devrimcilik, antiemperyalizm, ulusal bağımsızlık ve laiklik ilkelerinden

ödün vermekte sakınca görmemesi, bürokratları, orduyu ve üniversiteyi karşısına almasına neden oldu. Buna ekonomik başarısızlık da eklenince, parti, gücünü, baskı rejimi kurarak korumayı yeğledi ve sonunda 27 Mayıs İhtilali ile devrildi.

1950-1960 yılları arasında burjuvazinin geliştirdiği kapitalizmin sınıf sorununu daha da berraklaştırdığını ve böylece bilinçlenmeyi hızlandırdığını ve solu kamçıladığını görüyoruz. Emre Kongar'ın dediği gibi

> Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Osmanlı toplum yapısının özel niteliklerinden dolayı ideoloji, sınıflaşmayı önemli ölçüde etkilemiştir. Oysa, 1980'lere giderken, bunun tam tersi olmakta, sınıflaşma değişkeni, ideoloji öğesini biçimlendirmektedir.[4]

Başka bir deyişle Halk Partisi'nin ideolojisi gereği güttüğü ekonomi politikası ister istemez sınıflaşmayı doğurmuş ve sınıflaşma da, doğal olarak, ideoloji çatışmalarını getirmiştir. Beliren yelpazede küçük burjuva kökenli aydınların bir kısmı DP'nin temsil ettiği bir tür sulandırılmış Kemalizm ideolojisini, bir kısmı seçkinci bürokratların Kemalist ideolojisini, bir kısmı da toplumcu çizgide bir Kemalizmi benimsediler.

Cumhuriyet döneminde solcuların dışındaki aydınlar ve bu arada yazarlar, şairler ve romancılar kendileri gibi küçük burjuva kökenli olan seçkinci bürokrasinin iktidarını, hemen hemen 1950'lere kadar desteklediler. Onlar da çağdaşlaşmanın bir ahlak ve kültür sorunu olduğu inancındaydılar ve dönemin egemen ideolojisinde yer alan milliyetçilik, bağımsızlık, halkçılık ve laiklik ilkeleri aydınların da inandığı ilkelerdi.

Bundan ötürü devrimler de halk yığınlarına değil aydın tabakaya dayanılarak yapılmıştı. Romancılarımız ve şairlerimiz de devletin himayesinde sanatlarını sürdürdüler. Bir kısmı yüksek düzeyde devlet memuru ya da milletvekili oldu. Başka bir deyişle 1950 öncesi yazarları toplumsal ilişkilere resmî ideolojinin içinden bakıyorlardı. L. Althusser'in terimleriyle ifade edersek, ideoloji, varolmanın gerçek koşullarını bir sis perdesi altında gizlediği için mevcut üretim ilişkilerini değil, bireyin bunlarla olan hayalî ilişkisini yansıtır.[5] Romancılarımız da ideolojinin perdelediği, ama gerçekte var olan üretim ilişkilerini ya önemsemiyor ya da ayrımına varmıyorlardı. Bundan ötürü Batılılaşma sorunsalına eğildikleri ve sonuçlarını tartıştıkları yapıtlarıyla egemen ideolojiyi yeniden üretme çabasına katkıda bulunmaya devam ettiler.

Bu dönemde, düzenle uzlaşmayan Nâzım Hikmet ve Sabahattin Ali gibi solcu yazarların sayısı azdı, ama 1950'lerden sonra durumun değiştiği görülüyor. Bu ciltte inceleyeceğimiz yazarlar egemen ideolojiye dışarıdan baktılar ve onu yeniden üreten romanlar değil, düzeni sorgulayan romanlar yazdılar. Bu yüzden çoğu ya kovuşturmaya uğradı ya hapse atıldı. Kentlerde kapitalist sınıfla işçi sınıfı henüz, bir sanayi toplumunda olduğu denli tam anlamıyla oluşmadıkları için, haksız düzenin en açık olarak görüldüğü yer kırsal kesimdi ve bu kesimin gerçeklerini dile getiren yapıtlar dönemi temsil eden romanlar olarak birbirini izledi.

Kısacası, 1923-1950 arasında Türkiye'de sömürünün, sınıflaşmanın ve tek parti rejiminin getirdiği haksız düzen,

romanda da Batılılaşmanın yerini, düzene dönük yeni bir sorunsalın almasına neden oldu diyebiliriz.

Anadolu romanını hazırlayan sosyoekonomik koşulların yanı sıra yazınsal etmenden de söz etmek gerekir. Yazınsal etmen derken Millî Edebiyat akımını kastediyorum. Daha doğrusu uzantısını. İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarında Selânik'te *Genç Kalemler* dergisini çıkaran bir avuç aydın ve yazar tarafından başlatılan bu akımı edebiyat tarihleri Cumhuriyet ile birlikte sona erdirirler. Ama kanımca, roman söz konusu olduğunda akımın 1950'lere kadar sürdüğünü söylemek yanlış olmaz. Çünkü Cumhuriyet ile birlikte siyasal bakımdan yeni bir döneme geçilmişse de, Cumhuriyet romanını Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa gibi Millî Edebiyat akımının temsilcileri sürdürmüştür.

Yine Meşrutiyet'in aynı yıllarında düşün alanında sosyalist kıpırdamalar görülüyor, ayrıca Rusya'daki "narodnik" (halkçılık) akımından İstanbul'a, Selânik'e esintiler geliyordu. *Genç Kalemler* dergisinin yazarları Ömer Seyfettin, Ali Canip, Rasim Haşmet, Akil Koyuncu bu ortam içinde işe koyulmuşlardı ve halka ulaşabilmek için dilin sadeleştirilmesi, Arapça ve Farsçanın etkisinden kurtarılması gerektiği fikrini savunuyorlardı. Böylece Osmanlı aydını ile halk arasındaki kopukluk ortadan kaldırılacaktı. Şurası açık ki Millî Edebiyat akımı yalnızca edebiyat ve dil sorunuyla değil politik ve toplumsal bir sorunla bağıntılıydı. *Genç Kalemler*'den Rasim Haşmet, Selanik Sosyalist İşçiler Federasyonu'nu kuran

Benaroya'nın dört dilde çıkarttığı *Amele Gazetesi*'nde yönetici olarak çalışmıştı.[6] Ömer Seyfettin, Niyazi Berkes'in işaret ettiği gibi sosyalizmi de halkçılığı da yakından tanımış ve "Ashab-ı Kehfimiz" adlı öyküsünü "bir sosyalist Ermeni aydınının ağzından" yazmıştı. Başta Millî Edebiyat'ın, halkçılığı izleyen bir akım olarak doğduğu anlaşılıyor.[7]

Romanlarını, halkı düzendeki haksızlık konusunda aydınlatmak, boş inançlardan kurtarmak ve ona ileri fikirler aşılamak amacıyla yazdığını söyleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar Millî Edebiyat akımının, kanımca örnek bir temsilcisidir, çünkü birinci ciltte belirtmeye çalıştığım gibi sınıfsal bir içeriği olan halkçılık onun belirgin özelliğidir. Yerli hayata yönelirken bir yandan da kapitalizmden, sömürüden, komünizmden söz eder.

Ne ki mevcut koşullar Millî Edebiyat akımının halkçılık yönünün gelişmesine elverişli değildi. İmparatorluğun dağılmasını önlemek için ortaya atılan İslâmcılık ve Osmanlıcılık ideolojilerine karşı Türklük bilincini uyandırmak isteyen Ziya Gökalp Türkçülük ideolojisini geliştirince Millî Edebiyat'ın halkçı niteliği de Türkçülüğe dönüştü.

Roman alanında düşünüldüğünde bu akımın iki özelliğini söz konusu etmek gerekir. Birinci, millî konulara, yerli yaşama yönelmek ilkesi; ikincisi de sözlü gelenekten gelen halk edebiyatını yeniden değerlendirmek ilkesi.

Millî Edebiyat akımı, yazarları, yerli konulara, her sınıftan halkı anlatmaya çağırırken, Osmanlı edebiyatında söz konusu edilmeyen Anadolu konusuna da çağırmış oluyordu. Nitekim 1950'lere kadarki dönemde yazarlarımız, *Küçük Paşa, Ateşten Gömlek, Çalıkuşu, Yeşil Gece, Yaban* ve *Kuyucaklı Yusuf* ile

Anadolu'yu romana soktular. 1950'lerde Köy Enstitülerinde yetişen yazarlar ve Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi Anadolu'da doğmuş ve büyümüş romancılar, kendilerinden önce başlatılmış bu girişimi hızla sürdürürlerken Anadolu konusunu Türk romanının belirgin bir özelliği haline getirdiler. Ancak işledikleri konuya bakış açıları farklı idi.

Millî Edebiyat akımının başlattığı hareketlerden biri de, yukarıda ikinci özelliği olarak saydığımız, yerli kaynaklara dönerek masalları, destanları, halk hikâyelerini yeniden canlandırma ve değerlendirme çabası olmuştur. Ziya Gökalp kendisi Türk masallarını yeniden işlemiş; Ömer Seyfettin masallardan, efsanelerden konular almış; Fuad Köprülü, Nasrettin Hoca fıkralarını koşuk biçiminde yazmıştır. Daha sonraki kuşaklar da günümüze dek sürdürmüşlerdir bu girişimi. Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Necip Fazıl Kısakürek, Behçet Necatigil vb. sözlü geleneğin çeşitli türlerinden şu ya da bu şekilde yararlanmışlardır.[8] Ne var ki, şiirde, oyunda, öyküde saptadığımız bu girişim 1950'lerden önceki romanda (Sabahattin Ali dışında) pek görülmez. Ancak 1950'lerden sonra, bize özgü biçimler ve anlatı yöntemleri arayan Yaşar Kemal'de, Kemal Tahir'de, Kemal Bilbaşar'da ve diğer bazı romancılarda görülür. Kemal Tahir, İsmet Bozdağ ile bir konuşmasında şöyle diyor:

> Batı romanı nereden kaynaklanmış? Masaldan halk hikâyesinden mi? Tamam! Benim de masalım var, halk hikâyem var... Öyleyse romanımı oturtacağım temel var bende.[9]

Bu yazarlar yerli kaynaklara el uzatırken dönemin sorunsalı gereği toplumcu bir yaklaşımla yapıyorlardı bu işi. Böylece Millî Edebiyat akımının doğuş yıllarındaki halkçı yönünü diriltmiş, hem de halk edebiyatını çağdaş biçimler içinde canlandırma çabasını romana uygulamış oluyorlardı.

"Köy romanı" diye anılan yapıtların patlamasında, 1940'da kurulan Köy Enstitülerinin oynadığı rol üzerinde çok şey yazılmış olduğu için bu konuya yeniden girmek sanı rım gereksiz. Ama Anadolu romanını ve özellikle köy romanını hazırlayıcı yazınsal etmen üzerinde dururken Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* adlı kitabından söz etmemek olmaz. Köydeki yaşam koşullarını, geri kalmışlığı, yoksulluğu tüm çıplaklığı ile, abartmadan, romantize etmeden olduğu gibi anlatan ve adeta olay yaratan bu yapıtın köy romanı üzerine etkisi hem olumlu olmuştur hem olumsuz. Olumlu oldu çünkü, romancılara, Türk okurunun bilmediği taze ve çarpıcı bir gerçekliğin roman konusu olarak başarıyla işlenebileceğini gösterdi. Ama olumsuz bir etkisi de oldu, çünkü yazarları bu konuda yanılttı. Gücünü okur için yeni olan bir gerçekliği yansıtmaktan alan romanlar bir belgesel kadar bilgilendirici olabilir ve yeni bir dünyayı tanıttığı için okurun ilgisini çeker, merakla okunur. Ne var ki bir tehlike de bekler onları, çünkü bu başarı, yazarı, ilgi çeken roman malzemesine, gereğinden fazla abanmaya iter. Enstitü çıkışlı yazarlar da, genelde, bu tuzağa düştüler kanımca. İyi bildikleri köy gerçeğini dile getirmek, oradaki güç yaşam koşullarını sergilemek, yoksulluğu, haksızlığı anlatmakla yetinebilecekleri ve

bireyselliği olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri sanısına kapıldılar. Ama gücünü işlenen konunun tazeliğinden ve çarpıcılığından alan yapıtlar giderek bu niteliklerini yitirirler. Bir zaman yeni olan eskir, tekrarlar yazarı şemalaşmaya götürür ve sonuçta yapıtlara olan ilgi zayıflar. Köyü anlatan romanlardan bir süre sonra bıkılmasının nedenini, kısmen, yazarların, malzemelerine duydukları güvende aramak gerekmez mi? Aşağıdaki bölümlerde diğer Anadolu romancılarının bu bakımdan onlardan ayrıldığını göreceğiz.

Bu "Giriş"te Anadolu romanını belirleyen ve doğmasında etken olan toplumsal ve yazınsal koşullara (hiç değilse bir kısmına) kısaca değindik. Şimdi yapıtların kendilerine ge çebiliriz. 1950'lerden önce yazılmış olmasına karşın Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u ile başlayacağız, çünkü eşraf ile bürokrasi işbirliğini ve haksız düzeni sergileyen bu yapıt, sorunsalı bakımından olduğu kadar geleneksel edebiyatımızın, (Köroğlu gibi eşkiya öykülerinden) kaynaklanan yapısıyla da Anadolu romanının öncüsü olmuştur.

1 Bkz. İlhan Tekeli-Gencay Şaylan, "Türkiye'de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi", *Toplum ve Bilim*, Yaz-Güz 1978, s.65-71.

2 Bkz. Baskın Oran, *Atatürk Milliyetçiliği*, Dost Kitapevi Yayınları, 1988, s.110-113.

3 Niyazi Berkes, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, 1975, s.117.

4 Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yayınevi, 1976, s.14.

5 Bkz. L. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Birikim Yayınları, 1978, s.64.

6 Bkz. George S. Harris, *Türkiye'de Komünizmin Kaynakları*, 3. baskı, Boğaziçi Yayınları, 1979, s.24-25.

7 Niyazi Berkes, *a.g.y.*, s.232-233.

8 Bkz. Pertev Naili Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, Bilgi Yayınevi, 1969, s.416-422.

9 İsmet Bozdağ, *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, Bilgi Yayınevi, 1980, s.141.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYLU VAHŞİ OLARAK *KUYUCAKLI YUSUF*

Kuyucaklı Yusuf'un önemi yalnızca başarılı bir roman olmasından ileri gelmez, öncü bir yapıt olması da ona tarihsel açıdan bir önem kazandırır. Çünkü bu yapıt daha önceki Türk romanından iki bakımdan ayrılır ve yeni bir yol açar. Bir kere Sabahattin Ali'nin Türkiye sorunsalına bakışı farklıdır. Tanzimat'tan 1950'lere kadarki Türk romanının ana sorunsalını Batılılaşma oluşturuyordu. Yazarlarımız toplumsal yapının kendine yönelmiyor, mevcut düzeni sorgulamıyorlardı. Toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da köylü sınıfının durumunu ele alan romanlar gerçi 1950'lerden sonra görülür, ama bunların ilk örneği 1937'de yayımlanan *Kuyucaklı Yusuf*'tur. Ayrıca, romana Anadolu'yu da bu sorunsalla birlikte getirmiş olması *Kuyucaklı Yusuf*'u başka bir yönden daha öncü yapar. Bilindiği gibi Sabahattin Ali'den önce, İstanbul sınırlarını aşarak Anadolu'ya eğilmiş, H. E. Adıvar, Y. K. Karaosmanoğlu, R. N. Güntekin gibi yazarlar vardı, ama *Vurun Kahpeye, Yaban, Yeşil Gece* gibi romanların sorunsalı Batılılaşmanın bir uzantısıdır, çünkü ideolojik bakımdan gerici-ilerici, yobaz-aydın çatış ması üzerine kurulmuşlardır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta ise böyle bir sorun yok. Sabahattin Ali'nin gördüğü çatışma toplumsal yapıdan kaynaklanır; bir yanda bürokrasi ve eşraf vardır bir yanda da ezilen halk.

Kuyucaklı Yusuf'un olayları Osmanlı İmparatorluğu'nun son yirmi yıllık döneminde geçerse de, yazıldığı 1930'lu yıllarda

toplumsal yapı bakımından durum pek değişik değildi. İşte *Kuyucaklı Yusuf*'ta bu yapıya ve düzene karşı çıkış, yazarını, Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in ve genellikle Anadolu romancılarının öncüsü yapar. Ama amacım *Kuyucaklı Yusuf*'un tarihsel rolü üzerinde durmak değil, onu yazınsal bir metin olarak ele almak ve derin yapısının nasıl bir dünya görüşü ortaya koyduğunu açıklamaya çalışmak.

Kuyucaklı Yusuf adından da anlaşıldığı üzere Yusuf'un öyküsüdür ve yapısını kavramak üzere öyküyü temel iskeletine şöyle indirgeyebiliriz: Bir köylü çocuğu olan Yusuf içinde bulunduğu şehir toplumuna kendini yabancı hisseder; yalnız ve mutsuzdur. İstediği tek şey, sevdiği Muazzez ile birleşmek olur. Elverişsiz koşullara ve bazı kişilere karşın Muazzez ile evlenmeyi başarır, ama bu beraberlik uzun sürmez. Aynı koşullar ve kişiler yüzünden karısı ölür. Romanın sonunda baştaki duruma dönmüş oluruz. Şu farkla ki, Yusuf şimdi daha da yalnız, daha da mutsuzdur. Bu özet de gösteriyor ki iki yönü var öykünün. Birisi Yusuf'un Muazzez ile olan aşk serüvenidir, ikincisi de bu serüvenin yer aldığı elverişsiz ortam. Bazı eleştirmenler bu ortamı, yani Edremit ve oradaki toplumsal yaşamı, töreleri ve gelenekleriyle çok iyi yansıttığı için, *Kuyucaklı Yusuf*'u aslında gerçekçi bir yapıt olarak, Yusuf'un romantik aşk öyküsünü ise bu gerçekçi yapıtla bağdaşmayan bir yoldan çıkış olarak değerlendirirler. Tahir Alangu'ya göre:

> Yazar, gerçek çevreyi ve hayatı, romanın dışında kalan bir fon, kişilerini de, bunun dışında kalan, aşk romanlarının serüvenli yaşamalarına bağlayarak birer denge kurmaya çalışıyor. Yusuf'un tutkulu aşkı, yerli törelere ve şartlara uygun bir düzende yürütülen romanı birdenbire bir duygu şahlanması ile yolundan çıkarıyor.[1]

Romanın Fransızca çevirisine bir önsöz yazan Paul Drumont'a göre de *Kuyucaklı Yusuf* "iki ayrı yüzü olan bir yapıt olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci plandaki kişilerle karşımızda gerçekçi ve öğretici bir roman buluruz. Romanın kahramanı Yusuf'la ise romantik bir tefrika karşısındayız."[2]

Oysa *Kuyucaklı Yusuf*'taki gerçekçilik ile romantizm, birbirinden, sanıldığı kadar bağımsız değildir, çünkü gerçekçi yönü oluşturan kasaba yaşamına ya da kasaba gerçeğine de romantizmden kaynaklanan bir dünya görüşünün açısından bakılmaktadır. İkincisi, gerçek kasaba yaşamı Yusuf ile Muazzez'in romantik serüvenine bir "fon" teşkil etmez. Romanın bu iki yönü birbirlerinin özelliklerini belirginleştiren karşıt değerlerin alanıdır. Metnin derin yapısına doğru inecek olursak görürüz ki metin, birbirinin anlamını pekiştiren birtakım karşıtlıklarla örülmüştür: Şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk. Yusuf ile çevresi arasındaki uyumsuzluğu bu karşıtlıkların ışığında incelersek romanın gerçekçi ve romantik yönlerinin bir bütün oluşturduklarını görürüz.

Yazar romanını üç kısma, her kısmı da kendi içinde alt bölümlere ayırmış; ama biz metni, kendimize göre iki ana kısımdan oluşuyormuş gibi inceleyebiliriz. Benim birinci kısım dediğim, çok daha kısa, asıl olayların başlamasından önce, Edremit'i ve kişileri tanıtmaya ayrılmış olan ve Yusuf'un çocukluk yıllarını kapsayan kısımdır (kitaptaki ilk on bölüm). İkinci ana kısım Yusuf'un delikanlılık çağına geldiğinde Şakir

ile çatışması sonucu başlayan olaylar zincirini ve Yusuf ile Muazzez'in aşk öyküsünü içeren büyük kısımdır.

Birinci kısımda Edremit'teki yaşam canlandırılırken, şehir/doğa ve yozlaşma/masumiyet karşıtlıklarının gündeme geldiğini görürüz.

Daha romanın başlarında yazar, küçük Yusuf'a, evlat edinmiş olan Salâhattin Bey'in bir kaymakam olarak geldiği Edremit'i okura tanıtırken, kasabanın bir tepeden görünüşüyle başlar betimlemesine. Bir ara, damların kiremitlerini örten dut, erik ve incir ağaçlarından, bembeyaz minarelerden söz ettikten sonra şöyle sürdürür betimlemesini:

> Bu ağaç, minare ve kiremit kümesinin etrafını ayva ve diğer meyva ağaçlarından ve ova tarafında bağlardan ibaret açık yeşil bir çember sarıyor; onun etrafında da siyah yapraklı zeytinlerin daima kıpırdayan halısı göz alabildiğine uzanıyordu. (s.37)

Ağaçların ve bağların meydana getirdiği *çember*'in içi kasaba, dışı da (yani tepeler, kırlar) doğadır ve göreceğimiz gibi çemberin içi kokuşmuşluğun, dışı ise masumiyetin, bozulmamışlığın simgesidir. Daha da ileri giderek diyebiliriz ki kasaba ölümü, doğa yaşamı simgeler. Roman boyunca kasabanın dışına çıkış ya da kaçış motifi tekrarlanır, çünkü bu çemberin dışına çıkış bir tür kurtuluş anlamına gelir. Salâhattin Bey'in sıkıntılı bir gününde kasabanın dışına yaptığı bir yürüyüşü anlatan satırlar buna güzel bir örnek ve kasaba/doğa karşıtlığını ortaya en açık şekilde koyan parçadır. Salâhattin Bey kasabadan çıkmış yamaçlarda yürümektedir. Kasabadan

uzaklaşıp doğa ile baş başa kalınca yeniden hayat bulduğunu hisseder.

> Salâhattin Bey vücudunun her tarafından kalbine doğru bir mayiin, genişletici, kuvvet verici bir şeyin koştuğunu hissetti. Ciğerlerinin en son köşesini şişirecek kadar geniş bir nefes aldı ve *tabiatla beraber kendisinin de canlandığını zannetti.* Etrafında her şey hayata yeniden doğuyordu. (...) bu sırada elleri (...) böğürtlen dikenleriyle, yer yer çizilip kanadı. O, kumral tüylü ve mor damarlı elinde ince bir çizgi halinde beliren ve derhal kuruyan kanlarla birlikte, *vücudunu senelerden beri kemiren bir zehirin de dışarı çıkıp uçtuğunu sandı.* Her taraf yıkanmış gibi parlak ve aydınlıktı (...) Salâhattin Bey başının dönmeye başladığını fark etti. Bu kadar geniş ve güzel bir tabiatın ortasında kendini şaşırmış gibiydi. Fakat gözlerini tekrar etrafta dolaştırırken, aşağıda mor bir duman tabakasıyla örtülmeye başlayan kasabayı gördü ve irkildi. Oraya, *o küçük ve çukur yere gidip gömülmek* mecburiyeti ona pek acı geldi (s.141-142) (Altını ben çizdim).

Açıkça görüldüğü gibi yazar, insana hayat veren temiz ve aydınlık doğa ile, vücudu bir zehir gibi kemiren kasaba yaşamı ve bir mezara benzettiği kasaba arasındaki karşıtlığı getiriyor önümüze. Kasaba, üstü mor bir duman tabakasıyla örtülmüş karanlık ve küçük bir çukur, bir mezar olduğuna göre ölümle çağrışımı açık. O halde doğa/kasaba karşıtlığı aynı zamanda yaşam/ölüm karşıtlığını da içeriyor diyebiliriz. Nitekim Salâhattin Bey kasabaya döndükten sonra bir kalp krizi geçirir ve bir süre sonra kalpten ölür.

Kasabadan doğaya kaçış motifinin diğer örneklerini şimdilik bir yana bırakarak “çember” içine bakmak istiyorum. Biri çocukların ötekisi eşrafın dünyası olmak üzere iki yüzü tanıtılıyor Edremit’in. İlk bölümlerde, Yusuf’un çocukluk dönemi dolayısıyla yazarın üzerinde uzun uzun durduğu konu kasabanın çocukları, onların oluşturdukları gruplar ve

oynadıkları oyunlardır. Yüzük oyunu, ördek dövüştürme, derede balık avlama bu oyunlardan bazıları. “Ramazanda sahura kalkmak ayrı bir zevk, öğleye kadar uyumak ve gündüzün biraz da yapma olan mahmurlukla dolaşmak” ayrı bir zevktir. Büyükler teraviye gidince kahvelerde bir iki el yüzük oynanır, zikir olduğu geceler Kâdirî tekkesinin penceresinden dervişler seyredilir ve ramazandan sonra gelen bayram “bir coşkunluk ve neşe devri” olur.

Çocuklarla ilgili bölümler, metinde, güya Yusuf’un Edremit’teki çocukluk dönemiyle ilgili olarak yer alırlar, ama bu eğlenceli, neşeli ve mutlu yaşam, ne yaparsa yapsın kasabalı arkadaşlarına alışamayan, “kendisini mütemadiyen yabancı ve ayrı hisseden” mutsuz Yusuf’un yaşamı değildir. Olsa olsa yazarın kendi yaşamıdır diyebiliriz, çünkü bu parçalarda anı türünün havası vardır ve tonunda, eski çocukluk günlerine karşı duyulan bir sevgi ve özlem hissedilir. Yusuf bir bahane. Sabahattin Ali’nin Edremit’te büyüdüğünü de biliyoruz. O halde çocukların yaşamını anlatan bölümlerin romanda bir işlevi yok mu? Bunların değeri metne kattıkları pitoresk havadan mı ibaret? Yapacağım, (biri çocukların öteki eşrafın dünyasını anlatan) iki alıntıyı karşılaştıracak olursak çocuklar konusunun işlevini daha açık görebiliriz sanırım. Anlatıcı, perşembe gününden helva yaptırılarak, fırına kâğıt kebabı ya da güveç verilerek gidilen cuma gezintilerinin güzelliğini anlatırken kırdaki görüntüyü şöyle betimler:

> Bu Cuma gezintilerine, çok kere her evde bulunan kuzular da beraber götürülür, onlar bol otlu bir yerde yayılırlar ken, çocukların bir kısmı yemek hazırlamak, ateş yakmak, bir kısmı da arkta yıkanmakla meşgul olurlardı.

> Alelacele ve karmakarışık yenen yemekten sonra birbirini tutmayan türküler söylenmeye çabalanır, söğüt dalından yapılan veya beraber getirilen düdükler öttürülür yahut da yakındaki bahçelerden ham erik ve çağla çalınırdı. Ağırbaşlılar bir ağaç dibine oturarak kuzulara bakarlar, birbirlerine eşkiya ve kabadayılık hikâyeleri anlatırlardı. Bu kafileyi akşam üzeri yorgun argın, kuzuların ipine sarılı bir demet ot omuzlarda, uzun ve taze kesilmiş değnekler elde kasabaya girerken görmek ömür olurdu. (s.44)

İşte kasabanın dışına yapılan başka bir gezinti. Kırlarda otlatılan kuzular, bir yanda akan dere, türkü söyleyen, öyküler anlatan çocuklar - tam pastoral bir tablo. Dolayısıyla pastoral türün şehir/kır karşıtlığı bir kez daha karşımızda. Dünya edebiyatında pastoral nitelikte yüzlerce metinde işlenmiş bu karşıtlığın yaptığı çağrışım nedir? Şehir demek para hırsı, gösteriş merakı, ikiyüzlülük, ahlaksızlık demektir; kır, köy ve orman, yani doğa ise masumiyet, saflık ve mutluluk. Bu pastoral tablonun çağrıştırdığı "şehir" kavramını, *Kuyucaklı Yusuf*'ta, egemen sınıf olan kasaba eşrafı temsil eder ve yapacağım ikinci alıntı, Edremit'in bu ikinci yüzünü tanıtan 10. bölümden.

> Şakir'in kendisine benzeyenlerden ibaret bir partisi vardı. Ne candarma, ne hükümet bunlara karışmazdı. Çünkü, parayı bolca oynatıyorlardı.
>
> Bu grubun ekseriyetini yaşlıca hovardalar teşkil ederdi. Bunlar paralarını şurada burada yiyip bitirdikten sonra, şimdi, bu hususta şöhret ve tecrübelerinden ve aralarına katılan ve daha ellerinde yiyecek paraları bulunan delikanlıların sahavetlerinden istifade edip geçiniyorlardı.
>
> (...) Şehrin iyi aileleri arasında bile bunların istedikleri zaman alamayacakları kız yoktu. Adeta bütün eşraf aileleri arasında ezelden beri mevcut, değişmez bir mukavele vardı ve buna, harici şeklin değişmesine, vaziyetin tamamen başka olmasına rağmen, daima riayet ediliyordu. Bunun için bunların herhangi bir talebini reddetmek akla gelmez ve 15-16 yaşındaki temiz, güzel kızcağızlar bu saçı kırarmaya başlamış, *manen ve maddeten çürümüş,* on parasız sefillerin kucağına atılırdı. Ekserisi *pis bir takım hastalıklarla malûl* olan bu heriflerin

> evleri bundan sonra dışarıdan pek belli olmayan ve şiddetle saklanan faciaların yuvası olurdu. Şehir kızlarını bu felâketten biraz olsun koruyan, bu adamların, orospular arasında yaşayarak, evlenme arzusunu pek seyrek duymaları ve daha bu hayattan yorulup kız istemeye vakit kalmadan ya bir tabanca kurşunu ile, yahut da bir hastalık neticesinde ölmeleriydi (s.55-56) (Altını ben çizdim).

Bu bölümde kasabaya bakış değişik; tatlı çocukluk anıları değil, yozlaşmış eşrafın yaşamı ve çürük değerleridir okura sunulan. Söylemin tonunda, sevgi ve özlemin yerini nefret ve öfke almış. Çocukların çirkin gerçeklerden uzak masum ve temiz dünyasından hemen sonra eşrafın kokuşmuş, hastalıklı, ölümlü dünyasının sergilenmesi de gösteriyor ki burda da vurgulanmak istenen bir karşıtlık söz konusu. Eşraf dünyası/ çocuk dünyası karşıtlığı, yukarıda sözünü ettiğimiz kasaba/doğa ve yozlaşmışlık/masumiyet karşıtlıklarının başka bir yönünü getirir meydana.

Edremit'in iki yüzünün sergilenmesinden sonra, on altı yaşına gelmiş olan Yusuf'un Şakir'e attığı yumrukla romanın ikinci ana kısmı başlar. Burada olay örgüsü Yusuf ile Muazzez'in arasındaki durumun tekrar tekrar düğümlenip çözülme ilkesine göre düzenlenmiştir. Bu ikisinin öyküsü, ilk bakışta, romans kalıplarını tekrarlayan bir aşk öyküsünden başka bir şey değil. Fakir delikanlının zengin, kötü adama karşı savaşımı ve canavarın mağarasından kızı kurtaran bir kahraman gibi Muazzez'i alıp kaçması, evlenmesi vb., bunlar hep, tutkulu bir sevdanın bilinen kalıplara uygun sürükleyici serüveni. Ama gerek Yusuf'un kendi, gerekse Muazzez ile olan aşkı, aynı zamanda, ilk bölümlerde sunulan masumiyet tema'sını ikinci kısımda da sürdürmek işlevini görürler. Bunun

yanı sıra, Yusuf'un savaşım vermek zorunda kaldığı çevrede yine ilk kısımda betimlenen eşraf sınıfındaki kokuşmuşluk tema'sını sürdürür. Yazarın yalnızca romantik bir aşk öyküsü yazmak istemediği, amacının, aynı zamanda, Anadolu'nun diğer kasabalarından farkı olmayan Edremit'teki haksız düzeni belirtmek olduğu açık. Bundan ötürü, örf ve âdetleri, gelenekleri, bayramları, düğünleri ve içki alemleriyle kasaba yaşamı canlandırılmaya çalışılırken egemen sınıfın gücü konur ortaya.

Birinci kısımda anlatıcı, eşraf sınıfını tanıtırken, "Ne candarma, ne hükümet bunlara karışmazdı. Çünkü, parayı bolca oynatıyorlardı," cümleleriyle başlamıştı işe. İkinci kısımda yer alan birtakım olayların da görevi, "memleketi asıl idareleri altında bulunduran" eşrafın, bu, paraya dayanan gücünü belirtmektir. Örneğin, Şakir, babasının yardımıyla, evlerinde çalışan Kübra'nın zorla ırzına geçer, ama ne kız ne anası bir şey yapamaz. Kadın, onlardan hesap sormaya kimsenin gücü yetmeyeceğini kaymakama söylediği zaman Salâhattin Bey "Benim kudretim yeter" diyecek gibi olur, ama bunu laf olsun diye söylemek bile elinden gelmez. İhsan'ın düğününde herkesin gözü önünde Ali'yi vuran Şakir, jandarmaya yedirilen rüşvet ve tanıklara yapılan baskı sonucu mahkemede beraat eder. Mahkemenin böyle sonuç lanması da kimseyi şaşırtmaz, çünkü Hilmi Bey'in oğlunun gerçekten hapsedilebileceğine inanmaz kimse.

Eşrafın bu gücü, ayrıca, zaman zaman, çeşitli kişiler tarafından da dile getirilir. Hulûsi Bey eşraf takımı için "paraları var, efendim, paraya karşı kimin gücü yeter ki!"

diyerek uyarır Yusuf'u. Şahinde "insanı kaçırmak marifet doyurmak marifet" sözüyle para konusuna parmak basar. Kısacası, bu düzende geçerli olan yalnızca paradır. Kübra'nın anasının dediği gibi, "parası olanın ırzı da tamam, namusu da!"

Bununla birlikte, yazarın toplumdaki sınıf ayrımına yaklaşımı Marksist bir bakışın sonucu değildir. Düzendeki bozukluk ve eşitsizlik ekonomik sömürü açısından ele alınmaz. Hilmi Bey gibi bir fabrikatörün iş hayatı, servet edinişi ya da fakir halkın sömürülüşü söz konusu edilmez. Hilmi Bey ailesinin acımazlığı, ahlaksızlığı ve zenginliğinin yarattığı ayrıcalığıdır önemli sayılan. Sabahattin Ali'nin toplumsal soruna bu yaklaşımının nasıl bir dünya görüşünden kaynaklandığını anlamak için, metni, söz konusu ettiğimiz karşıtlıkların bağlamı içinde incelemek ve bu düzenle uzlaşamayan Yusuf'un kişiliğini ve işlevini saptamak gerekir.

Neyi temsil eder Yusuf? Neden içinde yaşadığı topluma yabancı hisseder kendini? Yalnızlığı neden böylesine vurgulanır roman boyunca? Bunlar cevaplanması gereken önemli sorulardır. Onun için bizlere düşen bir iş de Yusuf'un yabancılığının ve yalnızlığının gerçek nedenlerini ve anlamını çözmektir.

Eleştirmenlere göre Yusuf şehre gelmiş temiz ahlaklı saf bir köylüdür ve bu yüzden kendine uzak bulduğu şehirlilerle bir türlü kaynaşamaz. Bir yere kadar doğru bir gözlem, ama Yusuf'u anlatmak için yeterli değil bence. Gerçekte Yusuf köylüden öte bir kavramı temsil eder ve bunun ne olduğunu saptamazsak metnin ancak yüzey anlamıyla yetinmiş oluruz.

Buraya kadar *çember*'in içinde kalan kasaba ve eşraf üzerinde durduk, ama Yusuf'un kişiliği sorunu bizi kasabanın karşıtı olan doğa öğesine götürecektir. Çünkü Yusuf'ta köylülükten öte olan şey onun doğa ile bağıntısında yatar ve romanda romantizmin oynadığı rolü aydınlatan bu bağıntı, metnin çözümü bakımından önemlidir çok.[3]

Romantizm gerçi karmaşık bir kavram, ama kolaylık olsun diye romantik akımın ana kaynağı J. J. Rousseau'nun felsefesinden yola çıkarsak, bu felsefenin ışığında *Kuyucaklı Yusuf*'un ve kahramanının nasıl açıklık kazandığını gözlemleyebiliriz. İlk önce Rousseau'nun yeniden canlandırdığı "soylu vahşi" ya da "soylu ilkel" kavramını alalım ele. Bu kavram Batı'da Rönesans döneminde çıkar ortaya. Magellan'ın ünlü keşif seyahatinde aynı gemide bulunanlardan A. Pigafetta, *Navigation et descouvrement de la Indie supériure faicte par moi Anthoyne Pigafetta* (1524?) adlı kitabında bu yolculuğu anlatırken, gördükleri ilkel vahşi adamları övmüş, bu sade insanlarda, uygarlardaki kötülüklerin, ahlaksızlıkların hiç görülmediğini söylemişti. Böylece Batı dünyasına "le sovage noble" (soylu vahşi) kavramını sokmuş oldu. Montaigne "Yamyamlar" adlı denemesinde, IX. Charles'ın sarayına gelmiş üç vahşinin davranışlarındaki soyluluğun, altın çağı öykülerinde anlatılanları bile aştığını söyler. Onyedinci yüzyılda da uzak ülkelere yaptıkları yolculukları anlatan tüccarlar ve misyonerler, Batı uygarlığından habersiz bu ülkelerde gördükleri bozulmamış doğal adamın erdemlerinden söz ettiler hep. Onsekizinci yüzyıl boyunca da Fransız ve İngiliz edebiyatında ve felsefi yazılarında bu doğal adamı, uygarlık

tarafından bozulmuş yapay adamla karşılaştırmak ve övmek geleneği sürdü.[4]

Bu eğilimin tersi de vardı kuşkusuz. Çünkü vahşi ya da doğal adama bakış, aslında insanın doğa ve toplum anlayışına bağlıydı. Doğayı, gücü gücü yetene kuralının geçerli olduğu ve insanların birbirine davranışını düzenleyecek ne doğal ne hukuksal hiçbir yasanın mevcut olmadığı vahşi ve kanlı bir dünya olarak görenlerce vahşi insan da hayvansı bir yaratıktı. Böyle olunca düzenli topluma geçiş vahşetten kurtuluşu ifade ediyordu.

Buna karşılık, doğayı, pastoral özelliklerle donanmış, masumiyetin, doğal iyiliğin ve sevginin dünyası olarak görenlerce, doğal, vahşi insan da bozulmamış insan demekti. Düzenli topluma geçiş bu doğal yetkinlikten bir düşüş anlamına gelirdi.

Machiavelli, Hobbes ve Vico gibi düşünürler bu görüşlerden birincisini, Locke, Montesqieu ve Rousseau ikincisini savunmuşlardı.[5]

Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi* (1762) adlı yapıtında açıkladığı politik felsefesini ve bugün hâlâ tartışılan inceliklerini bir yana bırakarak, daha önceki yapıtlarında dile getirdiği görüşlerine bir göz atmak bizim amacımız bakımından yeterli. "Doğaya dönelim" sözü Rousseau'nun felsefesinin özeti sayılır ve Rousseau deyince, yozlaşmış uygarlığa karşı doğayı, sade yaşamı savunma gelir herkesin aklına. İlk önce Rousseau'nun canlandırdığı "soylu ilkel" ya da "doğal insan" kavramını alalım ele.

Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'iné galité parmi les hommes* (İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı ve temelleri üzerine deneme) adlı yapıtında, insanların toplum düzenine geçmeden önce yaşadıklarını varsaydığı "doğal durum"u betimler. "Doğal durum"da yaşayan "doğal insan" özgürdü, tek başınaydı, iyilik ve kötülük kavramlarından habersiz, masum ve mutluydu. Eşitlik vardı aralarında. Ama zamanla işbölümü ve mülkiyet çıktı ortaya ve doğal durum bozuldu. İnsanlar zengin ve fakir olarak bölündüler. Zenginler güçlüydüler ve egemenliği zorbalıkla ellerine geçirdiler, "efendi" oldular ve eşitlik kalktı. Bu keşmekeşten ve denetimsiz yaşamdan kurtulmak için bir sözleşmeyle düzenli topluma geçtiler, ama gerçekte hiçbir şey düzelmedi. Tersine, zenginlerin gücü yasalarla pekiştirildi ve meşruiyet kazandı. Paranın gücü üzerine kurulmuş, insanların kendi çıkarları için başkalarını ezdikleri, yalan, dolan, hile ve ikiyüzlülük sayesinde başarıya ulaştıkları bu düzende artık, masum "doğal insan" (l'homme naturel) ortadan silinmiş, onun yerini, ahlaken çürümüş "yapay insan" (l'homme artificiel) almıştı.

İnsan doğal olarak iyidir, ama toplumun kurumları yozlaştırır onu. Rousseau felsefesinin bu temel ilkesini şu önermeyle ortaya koymuştu: "Tanrı elinden çıkan her şey iyidir, insan elinde her şey yozlaşır." Bundan ötürü bugün milletler halinde görülen toplumların ve tüm uygarlığın karşısındadır Rousseau. Ona göre bilim ile erdem bağdaşmaz. Sanat ve kültür gibi eğitim de zararlı olduğuna inandığı için *Emile* adlı kitabında çocukların doğaya uygun bir biçimde nasıl eğitileceğini, daha doğrusu nasıl kendi kendilerini

yetiştireceklerini göstermeye çalışır. Öyleyse bugünkü düzeni ortadan kaldırmak şarttır. Ne var ki, yapılacak iş “doğal durum”a dönmek ya da tekrar ilkel insan olmak değil, “doğal insan”ın özüne uygun, onun masumluğunu boz mayacak, mutluluğunu engellemeyecek, erdemli kalmasını sağlayacak adaletli yeni bir toplum biçimi bulmaktır. Rousseau *Toplum Sözleşmesi*’nde bu sorunu çözmeye çalışır.

Romantizm Fransa’dan başka ülkelerde de, az çok aynı yıllarda kendini göstermiş bir akımdı, ama bu akımın üzerinde Rousseau’nun etkisi büyük olmuştu. Romantiklerin ortak bir yönü doğanın yüceltilmesi, yapay toplumun ve uygarlığın aşağılanmasıydı. Onun için romantik edebiyatın gözde tipi, toplumda yerleşmiş kurallar ve inançlarla uyum sağlayamayan, asi tabiatlı, antisosyal adam olmuştur.

J. J. Rousseau üzerinde uzunca durdum çünkü *Kuyucaklı Yusuf*’u bu kültür bağlamı içinde incelemeyi denersek, dediğim gibi, hem metnin yapısı açıklık kazanır hem de Yusuf daha anlaşılır bir karakter olur. Çünkü bu romanın temelinde doğal/yapay karşıtlığı yatar.

Örneğin Yusuf’un eğitim görmek istememesinin nedeni ve anlamı nedir? Yusuf, eğitim görmüş insanlara bakarak okulun işe yarar bir şey olmadığı kanısına varır ve okuyup yazmayı sökünce terk eder okulu. Diğer çocuklar, arkadaşları, düzenin gereği eğitim kurumlarından geçerek yetişirlerken ”küçük Yusuf, bir sur harabesi üzerinde çıkan bir yabani incir ağacı gibi” yetişir ve büyür. Yusuf’un, kendisine babalık eden

kaymakam ve öğretmeni gibi okumuş adamları küçük görerek okumamaya karar vermesini bir köylü çocuğu olmasıyla açıklayamayız herhalde. Kaldı ki Türkiye'deki kültür düzgüsünde bilerek cahil kalmayı seçmek saygın bir davranış sayılmaz. Öyleyse yazar, dürüst ve iyi kahramanına niye böyle olumsuz bir hareket yaptırıyor? Belli ki Yusuf'u toplum kurumlarından, okulların vereceği eğitimden uzak tutmak ve doğallığını korumak için. Nitekim yaşıtları okula giderken o, vaktinin çoğunu kasabanın (çemberin) dışında, yazın kırlarda ve bağda ağaçların altında yatarak, kışın da, Salâhattin Bey'in aldığı küçük zeytinlikte geçirir. Doğayla arasında öylesine yakın bir bağ vardır ki bir keresinde kendini gecenin bir parçası hissedecek kadar geceyle bütünleşir ve bir başka gün çınar ağacıyla özdeşleşir adeta. Kasaba ile Yusuf arasında kurulamayan uyum Yusuf ile doğa arasında kendiliğinden vardır. Şehirlilerle farklı bir dil konuştuğunu düşünen bu yabani çocuk ağaçların dilinden anlar, kasabanın dışındaki "bütün tarlaları, bahçeleri, hatta zeytin ağaçlarını teker teker" tanır.[6] Ona sorarsanız zeytin ağaçlarının kokusu "vakur"dur; cevizin kokusu "koyu, acayip, biraz da attarların sattığı itriyata benzeyen (...) tatlı, latif" bir kokudur. İncirin kokusu ise yapışkan ve ağır, hayıtlarınki ekşi, çamlarınki ise sarhoş edicidir. Kasabaya gelince; oradaki evlerin de kendine özgü bir kokusu vardır, ama bu, akla çürümüşlüğü getiren ve zeytinyağı küplerinden, çürümüş tahta basamaklarda, "çivitli duvarlardan, üst üste yığılmış birkaç şilteden ve bahçe kapısının yanındaki tulumbadan" fışkıran küf kokusudur.[7]

Doğa/kasaba karşıtlığını böyle ayrıntılarda da izlemek olanağı vardır.

Bir şeye canı sıkıldığı zaman, Yusuf kasabadan kaçar ve doğaya sığınır. Kasabadan kaçış motifi birçok kez tekrarlanır romanda ve bunların hepsinde (Salâhattin Bey'inkinde olduğu gibi) kasabanın temsil ettiklerinden kurtuluş isteği hissedilir. Ama kuşku yok ki kurtuluş için Edremit'ten iki kaçış girişimi bu motifin en önemli örnekleridir. Birincisi Yusuf'un Muazzez'i alıp kasabadan kaçması ve bir köyde evlenmeleridir; ikincisi de romanın bitiminde, evdeki çarpışmadan sonra yine Muazzez'i alıp atla kaçmasıdır. Bir ba kışım (simetri) oluşturan bu iki kaçıştan birincisinde evlenip birleşirler ve ıssız doğada geçirdikleri romantik gece ikisinin de en mutlu gecesi olur. İkinci kaçışta Muazzez kasabada yaralandıktan sonra yine ıssız doğada geçirdikleri gecede ölüm ayırır onları.

Şehir dışına bu ve diğer çıkışlar nedeniyle, dönüşümlü olarak kâh kasaba içi mekânda buluruz kendimizi, kâh kasaba dışı mekânda ve ışık, renk, koku öğelerinin zengin ayrıntılarıyla yapılmış doğa betimlemeleri *Kuyucaklı Yusuf*'un bir özelliği sayılabilecek kadar yer tutar metinde. Bilmem bu yapıttaki kadar ağaç çeşidinden de söz eden kaç Türk romanı vardır? Söylemeye gerek yok ki metinde doğanın böyle öne çıkması ne olayların geçtiği yerler hakkında bilgi vermek gereğinden ötürüdür ne de şairane betimlemeler yapmak isteğinden. Doğa, kasabanın karşıtı olduğu için önemlidir ve Yusuf'un temsil ettiği kavramla sıkı sıkıya bağlı olduğu için. Çünkü yabani incir ağacı gibi büyüyen, şehirli insanların değil ağaçların dilinden anlayan, toplumla değil de doğa ile uyum sağlayabilen Yusuf saf

bir köylüden öte, “yapay insan”ın karşıtı olan, “doğal insan” örneğidir. Onun için kanımca Yusuf’u, yaptığımız gibi romantik edebiyatın bozulmamış doğal insan kavramına bağlayarak ve toplumla uzlaşamayan asi kahramanlar geleneğine oturtarak yorumlamak gerekir.

Yusuf’un karakterinde bir ara meydana gelen değişiklik de bu yorumu kesinler. Şehirlilere benzemeyen Yusuf kendine özgü bir kişiliğe sahiptir. Nasıl görünüyorsa öyledir; yalan dolan bilmez; ne para hırsı vardır ne mevki hırsı; dürüst, sözünü esirgemeyen, dik başlı, asi tavırlı bir delikanlıdır. Kendine güveni sonsuzdur, onun için kimseden korkmaz ve kimseye boyun eğmez. İnsanı yozlaştıran toplumun dışında kalabildiği sürece bu özelliklerini korur Yusuf, ama sonuna kadar baba ekmeği yiyemeyeceğini, hele Muazzez ile evlenmek için iş güç sahibi olmak gerektiğini anlar. Düşünür ki “alışamadığı bu insanlar arasında onun da sağlam bir yeri” olmalıdır. Ve başlar Yusuf değişmeye. “O kendine güvenen ve dünyaya meydan okuyan tavırdan Yusuf’ta eser kalmamış denebilirdi (...) yavaş yavaş yabancılık kayboluyor ve etrafına katışmak temayülleri beliriyordu” (s.150). Ama Yusuf’taki bu büyük değişiklik doğrusu inandırıcı bir şekilde sergilenmiyor. Kısaca, bir iki paragrafta Yusuf’un eski kişiliğini yitirdiğini ve artık “boynu bükük, müteredditt, mahçup bir delikanlı” olduğunu öğreniyoruz. “Başına kalpak yerine kırmızı fes, ayaklarına tulumbacı pabucu yerine yanları lastikli bir potin”, hâki kilotunun yerine lacivert bir pantolon giyerek efendiler arasına katılan, kâtip olarak güya çalıştığı kaymakamlıkta yeni gelen kaymakamın karşısında tir tir titreyen bu delikanlı

topluma katılmış olan yeni Yusuf'tur. Onun bu yeni kişiliği sürüp gider, ta ki romanın sonunda birden isyan ederek etrafına ölüm saçana ve Edremit'i terk edip, yalnız, yine doğaya dönene kadar. Anlıyoruz ki doğallık ve masumiyet şehir toplumunda barınamaz.

Yazımın başında kimi eleştirmenlerin *Kuyucaklı Yusuf*'taki romantizmle gerçekçilik arasında bir bağdaşmazlık gördüklerini söylemiştim. Oysa romandaki aşk öyküsüyle kasaba gerçekliği birbirinden bağımsız değil, tersine, karşıtlıklar yoluyla birbirinin anlamını daha da netleştiren iki dünyadır. Onun içindir ki yapıtta kasaba ile doğa ve yapay insan ile doğal insan karşı karşıya getirilerek özelliklerinin daha çarpıcı bir biçimde belirmesi sağlanır. Bu arada masum iki insanın temiz aşkı da, şehirdeki yozlaşmış cinsel sevginin (Şakir'in ırza geçmesi, annesinin seviciliği, eşrafın orospularla düşüp kalkması, rakı âlemlerinde Muazzez'e sulanmaları vb.) altını çizmeye yarar.

Kısacası diyebiliriz ki *Kuyucaklı Yusuf* romantizmin doğal/yapay karşıtlığına indirgenebilecek bir değerler sistemi üzerine temellendirilmiştir. Bundan ötürü metinde beliren kasaba/doğa, yozlaşmışlık/masumiyet, ölüm/yaşam ve yapay insan/doğal insan gibi ikili karşıtlıklar, bütünlüğü olan felsefi bir anlam üretirler. Roman, sözünü ettiğim kültür bağlamı içerisinde okunursa, Sabahattin Ali'nin haksız düzene, Marksist açıdan değil de, hain ve kötü zenginlerle iyi ve yoksul halk arasındaki ayrımı vurgulayan romantik bir tavırla yaklaşmasının nedeni de açıklanmış olur. Rousseau da soylu-vahşi kavramını, Fransa'da ayrıcalıklı sınıfın gücünü, sistemin

bu sınıfa verdiği politik baskı olanaklarını yıkmak için kullanmamış mıydı? Bunları söylerken, Sabahattin Ali, J. J. Rousseau'nun kitaplarını okuduktan sonra onun felsefesini *Kuyucaklı Yusuf*'a uyguladı demek istemiyorum elbette. Ancak, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl romantikleri için ortak sayılabilecek fikirlerin ve bunların oluşturduğu genel bir dünya görüşünün *Kuyucaklı Yusuf*'taki kişileri belirlediğini, dile getirilen düşüncelere ve değerlendirmelere bir temel teşkil ettiğini söylemek istiyorum. Hem biliyoruz ki Sabahattin Ali, Alman romantiklerine ve özellikle F. Schiller'e hayran bir yazardı. Schiller gibi romantiklerin de Rousseau'dan ne denli etkilendikleri bilinen bir şey. Ama bizim için Sabahattin Ali'nin Rousseau'yu hangi yoldan tanıdığı önemli değil, önemli olan *Kuyucaklı Yusuf*'un yapısı, karakterleri ve anlamıyla romantiklerin felsefesi arasında görülen bağ.

Buraya kadar söylediklerim ile *Kuyucaklı Yusuf*'ta anlam üreten karşıtlıklara, bunların meydana çıkardığı dünya görüşüne ve oluşturdukları yapıya değindim, ama romanın sanatsal yönden eleştirisine girişmedim. Belki bu konuda üzerinde durulması gereken bir nokta romanın gerçekçi yüzüyle romantik yüzünün çizilişindeki başarı farkıdır. Anlatıcı Edremit'in günlük sıradan yaşamı üzerinde fazla durmaz. Salâhattin Bey'in evinden başka hiçbir evin ya da ailenin içine girmeyiz. Ne de başka insanların günlük, sıradan yaşamına tanık oluruz. Edremit hakkında söylenenler, işaret ettiğimiz karşıtlıkların gerektirdiğinden fazla değildir.

Yazar, Edremit'te "memleketi asıl idareleri altında bulunduran" eşrafın gücünü ve zorbalığını ortaya koymak üzere Hilmi Bey ile Salâhattin Bey'in ailelerini aynı öykü altında toplar. Hilmi Bey, oğlu Şakir ve karanlık işlerinde onların sağ kolu olan Hacı Ethem, su katılmamış kötülükleri ve tek yanlı çizilişleriyle romandan çok romans türüne yakışan abartılmış karakterlerdir. Bununla birlikte, kendi sınıflarının bazı genel niteliklerini taşıdıkları için sosyal bir tip olarak belli bir gerçeklikleri de vardır. Salâhattin Bey ile Şahinde de birer sınıfın insanları olarak toplumsal gerçekliğe oturtulmuş kişilerdir. Şahinde romanda birey olarak da yaşar, ama yazarın başarılı olduğu asıl karakter, Salâhattin Bey'dir.

Gerçi iç dünyasına pek girmeyiz, ama onu çeşitli hüviyetleri altında izleriz. Dırdırcı Şahinde'nin kocası olarak, Yusuf'un babalığı olarak, eşrafın satın alamadığı bir kaymakam olarak ve belki en önemlisi bir hayat filozofu olarak. Hayat felsefesini özetini, Yusuf'a öğüt verirken söylediklerinden öğreniriz:

> Hayattan fazla şey bekleme. Dünyada her felâketin içinden en az zararla sıyrılmanın yolu hayata uymak, muhite uymak, hiç sivrilmemektir (...) Hayatı olduğu gibi kabul etmeli ve ona ne bir şey ilave etmeli, ne de ondan bir şey eksiltmeli... Bazı şeyler vardır, canımızı sıkar; "Bu neden böyle! Böyle şeyleri dünyadan kaldırmalı!" deriz. Bazı şeyler de mevcut değildir. İçimizden bunların olmasını ister, hatta bu uğurda çalışırız. İkisi de saçma ve faydasızdır. İnsan dediğin mahlûk hiçbir şeyi değiştiremez. Bunun için, gönlünün rahat olmasını istersen, gördüğün fenalıkların bile bir hikmeti olduğunu düşün ve yeryüzünde olmayan iyilikleri oraya getirmek sevdasına kapılma. (s.203-204)

Bu konuşma okur için üç işlevi yerine getiriyor gibi. Birincisi Salâhattin Bey'in kişiliğini açıklamak; ikincisi, önerdiği uzlaşmacı tutumla, Yusuf'unkine zıt ama genel bir davranış

biçimini tanıtmak; üçüncüsü de toplumun, gerçekte dürüst ve iyi niyetli bir adamı, nasıl işe yaramaz, pasif bir seyirci rolüne ittiğini göstermek.

Salâhattin Bey'in Şahinde ile evliliği, akşamcılığı, memuriyet anlayışı, yaşam felsefesi hep toplumsal koşulların ürünüdür. Biliriz ki, aynı koşullar başka yerlerde benzer sonuçlar vermektedir. Bu bakımdan, Salâhattin Bey taşıdığı bu genellik nedeniyle ömrünü Anadolu'da tüketmiş diğer memurlara benzer, ama aynı zamanda kendisine özgü bir kişiliği olduğu için bireyliğini korur romanda. Bu nedenle *Kuyucaklı Yusuf*'ta gerçekçilik her şeyden önce, belli bir toplumsal yapıyı ve bu yapının ürünü olan kişileri ortaya koyan bir gerçekçiliktir. Uzun yıllarını Edremit'te geçirmiş olan Sabahattin Ali'nin bunları yansıtırken ayakları yere sağlam basıyor, çünkü bu işi yaparken gözleme dayandığı belli ve iyi bir gözlemcidir Sabahattin Ali.

Ne ki Yusuf'u ve onun aşk öyküsünü anlatırken kaygan bir yüzeyde yürüyor gibidir, çünkü Yusuf ne tipik bir köylü karakteridir ne de kişiliği toplumsal koşulların ürünüdür. Yazar kimselere benzemeyen kahramanını çizerken gözlemden yararlanamayacağına göre onu yoktan yaratmak zorun da. Sabahattin Ali'nin bu işi başarıyla yaptığı söylenemez. Herhalde bunun başlıca nedeni Yusuf'un psikolojisi üzerine gerektiği kadar özenle eğilmemiş olması ve duygularını anlatırken de sık sık işin kolayına giderek yüzeyde kalmasıdır.

Asıl aradığı şey nedir? Ne yapmak için gelmiştir dünyaya Yusuf? Bu soruların romanda cevabı yok. Yusuf kimliğini arayan roman kahramanlarından, ama kimliğini bulamadan

roman bitiyor. Biliyoruz ki Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*'u üç ciltlik bir roman olarak tasarlamıştı ve büyük bir olasılıkla bu bitmemiş durumlar ve Yusuf'un kişiliği öteki ciltlerde tamamlanacaktı.

Bundan başka yazar, Yusuf'un içinde bulunduğu ruh halini anlatırken duygularının derinliğini ya da yoğunluğunu dile getirmek için inandırıcı olmayan kolay abartmalara başvuruyor. Bir iki örnek vereyim. Yusuf, Muazzez'in kendisini sevdiğini anladığı akşam sedire oturmuş pencereden bulutlara bakmaktadır: "Yusuf gözlerini bunlara dikti ve sabaha kadar öyle bekledi" (s.113). Başka bir gün Muazzez'i kendine çekerek sımsıkı sarılmıştır: "Göğsünde hıçkıran baş ve kollarında titreyen vücut onu tutuşturuyordu. Dudaklarını ıslatarak odanın karanlık duvarlarından birine gözünü dikti ve saatlerce böyle kaldı" (s.195). Son bir örnek: Yusuf yaralı Muazzez'i sabah ölü bulmuştur: "Yusuf gözlerini bu yaraya dikti ve belki yarım saat hiç kımıldamadan öyle kaldı" (s.283). Yusuf'u sabaha kadar bulutlara baktırmakla; kollarında sevgilisi, gözlerini saatlerce duvara diktirmekle ya da karısının yarasını yarım saat kımıldamadan seyrettirmekle, onun derin heyecan ve duygularını okura aktarmak olanaksızdır. Üstelik bunlar inandırıcı davranışlar da değildir.

Yukarıda, olay örgüsünün Yusuf ile Muazzez arasındaki durumun tekrar tekrar düğümlenip çözülmesiyle ilerlediğini söylemiştim. Yusuf'un bir çıkmazda olduğu ve çaresizlik içinde çırpındığı anlarda, yazar, Yusuf'un duygularını ve kafasından geçenleri aktarmak için iş dünyasına eğilir. Ne var ki metnin bu önemli yerlerinde Yusuf'un tepkisini, ruhsal durumunu

açıklarken klişeleşen bir ruh hali betimlemesiyle ve klişeleşmiş cümlelerle yetinir. Yusuf hep ne yapmalı diye sorar kendi kendine, bir şey yapmak zorunda olduğunu düşünür, ama yapacak bir şey gelmez aklına.

> Günlerce, aylarca düşünüyor, aklına işe yarar bir şey gelmiyordu. Bu hal kaç sene sürebilirdi? (...) Başka bir yol, başka bir çare lazımdı. (s.149)
>
> Yusuf ne yapacağını bilmiyordu. Bugün her şeyin başka bir çehre alacağını, bir şeyler olması lazım geldiğini seziyor, fakat sarih ve katı hiçbir şey düşünemiyordu. (s.165)
>
> Fakat bu ne kadar böyle devam edecekti? Hayatlarında değişmesi icap eden bir şey olduğu muhakkaktı. (...) Ne yapmalı? (s.198-199)
>
> Fakat bir şey yapmak icap ettiği muhakkaktı. Bu böyle devam edemezdi.
> (...)
> Fakat bu ne zamana kadar devam edebilirdi? (s.263)

Görüldüğü gibi, yazar, Yusuf'un ruhsal bunalımlarını okura aktarabilmek için ne hayal gücünü zorluyor ne de ciddi bir çaba gösteriyor. Her defasında hemen hemen aynı cümleler kaleminden kendi kendine dökülüyorlar sanki. Yusuf'un çizilişinde, Salâhattin Bey ve Şahinde gibi karakterlerin çizilişlerinde rastlamadığımız bazı aksaklıklar olduğuna kuşku yok. Kısacası, *Kuyucaklı Yusuf*'ta, daha çok gözleme dayanan kasaba ortamının sergilenişi, tamamen kurmaca olan aşk öyküsünün ve kişilerinin sunuluşundan daha başarılı.

Son olarak romanın bildirisine ilişkin bir soruna takılacağım.

Sorun, halk karşısındaki tutumlarında anlatıcı ile Yusuf arasında gözlemlenen farklılıktan doğuyor. Anlatıcı, bu düzende eşrafın zorbalığı altında ezilen halktan yana olduğunu saklamıyor ve kullandığı anlatıcı stratejisiyle okurda acıma,

sevgi, nefret ve isyan duyguları uyandırarak onun da aynı görüşleri ve tutumu paylaşmasını amaçlıyor. Başka bir deyişle, anlatıcı ile okur arasında bir özdeşleşme söz konusu. Beri yandan anlatıcı, romanın bildirisini somutlaştıran bir de olumlu kahraman sunuyor okura: Haksızlığa ve zulme isyan eden, yoksul, dürüst bir genç. Doğal olarak okur, bu savaşımda anlatıcıyla birlikte Yusuf'tan yana ve anlatıcıyla özdeşleştiği gibi Yusuf ile de özdeşleşiyor. Ne var ki anlatıcı ile Yusuf'un halk karşısındaki tutumları aynı değil. Çünkü Yusuf'un gözünde önemli ayrım, ezen eşraf ile ezilen halk arasında değil, kendi ile tüm kasaba insanı arasındadır. O aynı kalıptan çıkmış gibi gördüğü bu insanların tümüne yabancı hisseder kendini. Gerçi rençperlere, yoksullara acır, onları koruduğu da olur, ama adam yerine koymaz, sevmez onları. İtiraf edelim ki Yusuf'un, kendisinden bir parça saydığı Muazzez'den başka kimseye sevgisi yok. Ne yoksul halka ne de hatta yakınlarına. Aşağıdaki satırlar kişiliğinin bu sevimsiz yönünü belirtmeye yeter sanırım.

> Zaten Yusuf, senelerden beri hiç kimeseye karşı kalbinde muhabbet beslemiyor ve bir insanı sevebilmesi için ona hayran olması lazım geldiğini anlıyordu. Hürmet ve taktir hisleri beslemediği, hatta tepeden baktığı ve küçük gördüğü insanları nasıl sevebilirdi? Salâhattin Bey'i bir parça seviyorsa, buna sebep; Yusuf'u çok kızdıran aczinin yanında, bu adamın harikülâde denecek kadar iyi bir kalbe malik olmasıydı. (s.117)

Evet, kendini evlat edinip büyüten iyi yürekli Salâhattin Bey'i bile ancak bir parça sevebiliyor Yusuf.

Kanımca yazar Yusuf'un doğallığını ve yalnızlığını vurgulamak için onu toplumdan ayırayım, pisliğe

bulaştırmayım derken, halktan da koparmış ve insancıl sıcaklıktan yoksun, yer yer sevgisiz ve bencil bir genç yapmış. Okurun özdeşleşeceği kahramanın bu kendini beğenmişliği ve ezilen yoksul tabaka dahil herkesi küçük görmesi, anlatıcının okura telkin etmek istediği değerlere ve tutuma ters düştüğü için romanın temel bildirisiyle çelişkili bir durum yaratıyor.

Yusuf, yukarıda işaret ettiğimiz aksaklıklara karşın yine de, kuşkusuz, Türk romanı için yeni ve ilginç bir karakter. Onu ilginç kılan, yalnızca, ilk köylü roman kahramanı olması değil, belli bir toplumsal yapının yarattığı değerleri ve görüşleri (nedenlerinin bilincinde olmasa da) aşmak istemesi. Bu bakımdan, 1950'lerden sonraki Türk romanında, düzenle uzlaşamayan kahramanların da ilk örneği sayılabilir. Böylece, *Kuyucaklı Yusuf* Türk romanında yeni bir sorunsalı başlatmakla kalmaz, bu sorunsala bağlı olarak yeni bir roman kahramanı tipi de getirir.

Pertev Naili Boratav ile Cevdet Kudret'in bize aktardığı bilgilerden, *Kuyucaklı Yusuf*'un bir üçlemenin ilk cildi olarak yazıldığını ve Yusuf'un bir eşkiya olarak işleneceği ikinci cildin Çineli Kübra adını taşıyacağını öğrenmiş bulunuyoruz.[8] *Kuyucaklı Yusuf*'taki bazı sözler bu tasarıyı doğrular niteliktedir.

Söz gelimi, yazar, Yusuf'un sıradan bir adam olmadığını ve sıradan olmayan bir şeyler yapacağını okura sezdirir. Yusuf da "kendisinin dünyaya bir iş için geldiğini müphem bir şekilde" hisseder, "fakat bu işin ne olduğunu" bilmez. Biz de

öğrenemeyiz bir türlü (s.199). Kübra konusu da öyle. Yusuf, Ali'ye bu kızdan söz ederken, "onda bir şeyler var. O kız böyle kalmaz, muhakkak bir şeyler yapacak" diyerek Kübra ile ilgili bir beklenti uyandırır. Kız, anasıyla birlikte ortadan kaybolduktan sonra da bir gün onu tekrar göreceğine ve yarım kalmış bir işi birlikte tamamlayacaklarına dair inancı kesindir. Demek Kübra muhakkak bir şeyler yapacak, ama ne olduğunu bilmiyoruz. Yusuf da bir şey yapmak için gelmiş dünyaya, ama ne olduğu belli değil ve bu iki kişinin tekrar buluşup yarım kalmış bir işi tamamlayacakları söyleniyor. Ne var ki Kübra romanda bir daha görünmez bile.

İkinci ve üçüncü ciltlerde yazılmış olsaydı *Kuyucaklı Yusuf*'a eşkiya romanı olarak da yaklaşılabilir ve bu açıdan bakınca romanın, *Köroğlu, Yalnız Efe, Çakırcalı Efe* ve *İnce Memed* gibi eşkiya romanlarının dörtlü kalıplarına göre kurulduğunu belirtmek yerinde olurdu. Bu konuya *İnce Memed*'i incelerken, Türk eşkiya romanlarının yapısıyla ilgili olarak tekrar döneceğiz.

1 *Değirmen-Dağlar ve Rüzgâr*, Önsöz, Varlık Yayınları, 1965.

2 *Kuyucaklı Yusuf*, baskıya hazırlayan Atilla Özkırımlı, Cem Yayınevi, 1982, s.300. Kitapta metin olarak bu baskı kullanılmıştır.

3 Leyla Alkayeva, Yusuf'un doğa ile olan yakınlığına işaret eder, ama bu konuyu geliştirmek gereğini duymamıştır. Bkz. "Sabahattin Ali'nin Romanlarından Hümanizm", *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, çevirenler: Tatyana Moran ve Yurdanur Salman, Cem Yayınevi, 1980, s.85.

4 Bkz. Basil Willey, *The Eighteenth Century Background*, Chatto and Windus, s.14 ve 240.

5 Bkz. Hayden White, "The Forms of Wildness", *Tropics of Discourse*, John Hopkins Univ. Press, 1978, s.173.

6 *Kuyucaklı Yusuf*, s.157-158.

7 *A.g.y.*, s.161.

8 Bkz. Pertev Naili Boratav, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinin Hikâyesinden Çizgiler", Filiz Ali Laslo, Atilla Özkırımlı, *Sabahattin Ali*, Cem Yayınevi, 1979, s.285.

İKİNCİ BÖLÜM

Bereketli Topraklar Üzerinde Köylü Şehirli Çatışması

Orhan Kemal'in en iyi romanı sayılan *Bereketli Topraklar Üzerinde* eleştirmenler tarafından haklı olarak övülmüştür. Ne var ki, romanı inceleyen yazılara baktığımız zaman, bunların hemen hepsinde başarı nedeni olarak günün toplumsal gerçekliğinin doğru yansıtılmış olmasına ağırlık verildiğini görürüz. Çukurova'daki sömürü düzeni, tarımda kapitalizme geçiş, kapalı köy ekonomisinin yetersizleşmesi nedeniyle köyden kente göç ve gurbetçilerin kentteki kötü yaşam koşulları, üzerinde durulan başlıca noktalardır. Oysa bir kurmaca metinde anlatılan bir öykü varsa bir de bu öykünün dile getirilişi vardır. Eleştirmenler *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi överken bu yönü hakkında, kuruluşunun tutarlı, biçiminin iyi, üslubunun güçlü olması gibi bir iki özelliğe genel olarak değinmekle yetinmişler. Sanırım bu konuda söylenenler üç beş cümleyi geçmez. Kimi eleştirmenlerse romanı, saptadığı toplumsal gerçeklikten ötürü överken biçim yönünü kusurlu bulmuşlar. Örneğin İrfan Yalçın'a göre;

> Biçimsel bir yeniliği, Türk romanına katkısı olabilecek estetik bir bütünlüğü yok (...) Konu çok dağınık (...) planı çok dağınık (...) Saptaması güçlü, tekniği güçsüz bir roman.[1]

Mehmet Ergün de “Biçim yönünden tam bir yetkinlikte olduğu ileri sürülemez” diyerek İrfan Yalçın’a katıldığını belirtiyor; ancak yazarı değil, onu acele yazmak zorunda bırakan toplumu suçlamaktan yana.[2]

Orhan Kemal gerçekçi bir yazar, ama yaptığı, Çukurova’daki gerçek yaşama, toplumsal gerçekliğe bir ayna tutmak değil. Şekilsiz bir Çukurova yaşamının, ne denli doğrulukla yansıtılırsa yansıtılsın, sanatla ilgisi olmazdı. Onun için Orhan Kemal de elindeki malzemeyi düzenlemek ve yeniden kurmak zorundaydı. Nasıl roman yazdığını açıklarken, ilk önce konu üzerinde düşündüğünü, daha sonra da “Nasıl söyleyeyim” sorusuna cevap aradığını söylüyor.[3] Ben de bu bölümde *Bereketli Topraklar Üzerinde*’yi incelerken ihmal edilmiş ya da yanlış değerlendirilmiş olan, “nasıl söylendiği” yönü, yani söylemi üzerinde özellikle durmak istiyorum. Eğer roman iyi bir sanat yapıtı ise hele Fethi Naci’nin dediği gibi en iyi on Türk romanı arasında yer alıyorsa metne daha yakından bakmanın zamanı gelmiştir.

Bir anlatı metninin iki yönü vardır; birincisi “öykü”, ikincisi “söylem”dir. “Öykü” bir olay serisinden, kişilerden, çevreden oluşur ve ne anlatıldığı sorusuyla ilgilidir. “Söylem” ise, “öykü”nün nasıl anlatıldığı sorusuyla. Öyküyü bize ileten söylemdir; yalnız ve yalnız söylem yoluyla öğrenebiliriz kişileri ve olayları. Onun için bir anlatı metninde okuduğumuz öykü, söylemden geçmiş bir öyküdür. Başka bir deyişle, belli bir şekilde düzenlenmiş ve belli bir yöntemle sunulmuş öyküdür. Yazar öyküsünü dile getirirken söylemle ilgili bir sürü sorunla karşı karşıyadır. Öyküye nereden başlamalı? Başından mı,

ortasından bir yerden mi? Hangi olayları seçip anlatmalı? (Örneğin, Yusuf'un yola çıkarken, karısıyla vedalaşmasını anlatmalı mı?) Neye ne kadar yer ayırmalı? Hangi olayları sahnelemeli, hangilerini özetlemeli? Öyküyü kime anlattırmalı? Öykünün kişilerinden birine mi, yoksa öykü dışı bir anlatıcıya mı? Bu anlatıcı kişilerin içini dışını bilen bir anlatıcı mı olmalı, yoksa bilme konusunda ayrıcalıklı olmayan, gerçek yaşamdakine benzer bir insan mı olmalı? vb. vb. Yazar bilinçli olarak bu noktaların her birini düşünmese de, yazdığı metinde bu sorunların şu ya da bu şekilde çözümlendiğini görürüz. Bizim yapmak istediğimiz de Orhan Kemal'in bu tür sorunları nasıl çözümlediği, öyküsünü nasıl düzenlediği ve nasıl bir anlatı yöntemiyle sunduğu. İşe öyküdeki olayların düzenlenişiyle başlamak istiyorum. Daha doğrusu olay örgüsünün yapısıyla. Sonra ana tema'nın gelişimiyle bu yapı arasındaki bağıntıya ve anlatım tekniğine geleceğim.

Bereketli Topraklar Üzerinde'nin olay örgüsü dünya anlatı edebiyatında çok kullanılmış olan bir tür yolculuk üzerine kurulmuştur. Mitoslardan kaynaklanan, destanlara, romanslara ve arama arketipini izleyen masallara geçmiş olan bu kurgu, ayrılış -savaşım- dönüş kalıplarından oluşur ve kökeni büyük bir olasılıkla Yakın Doğu'nun çok eski bereket ayinleridir. Türk yazınında yolculuk üzerine kurulmuş anlatılara daha çok halk edebiyatında rastlarız. Örneğin masallarda, Battal Gazi türünden halk hikâyelerinde. Kökenini eski mitoslarda bulduğumuz bu tür anlatılarda, kahra man bir nesneyi ya da bir defineyi ya da kaçırılan bir kızı vb. bulmak için çıkar yola;

türlü güçlüklerle karşılaşır, sınavlardan geçer, yer altına ya da denizin derinliklerine iner, orada karanlık güçleri, yani ölümü, kısırlığı, kıtlığı temsil eden bir varlıkla (örneğin bir canavarla) savaşır, onu yener ve elde ettiği nesneyle geri döner. Geri getirdiği ganimet mitos dilinde berekettir, doğurganlıktır, yaşamdır.

Bu kitapta inceleyeceğimiz başka romanlarda da bu mitos kalıplarının sürdürüldüğünü göreceğiz.

Bereketli Topraklar Üzerinde'nin olay örgüsü de, temelde, aynı yapıyı gösterir. Üç arkadaş yoksulluk (kıtlık) yüzünden köyden ayrılır, yola çıkarlar. İstedikleri nesnenin (paranın) bulunduğu kente varırlar. Kentte türlü güçlüklerle karşılaşırlar ve cinslerle özdeşleştirdikleri şehirlilere karşı verdikleri savaşım sonucu üç arkadaştan ikisi ölür, yalnız biri savaşımı kazanır, amaçladıklarını elde ederek köyüne döner ve ailesine bolluk getirir.

Bu öykünün de ayrılış-savaşım-dönüş kalıplarından oluştuğu açık. Başka masal özelliklerini de içerdiğine aşağıda sırası geldikçe işaret edeceğim.

Bereketli Topraklar Üzerinde bir masal değil elbette. Orhan Kemal toplumsal ve ideolojik bir sorunu yani ezen-ezilen karşıtlığını sergiliyor romanında. Ama Çukurova'da gözlemlediği gerçekliği olduğu gibi yansıtarak değil, ona bir form vererek, onu yapılaştırarak. İşte bu yapı, ilk bakışta fark edilmese de, bir masal yapısıdır. Şunu da söylemek gerekir ki, Orhan Kemal kurgu konusunda son derece titiz davranmış, yapıyı matematiksel dengelerle ifade edilebilecek şekilde kurmuştur.

Roman 30 bölümden oluşur ve bunlar, yolculuğun başı, ortası ve sonu olmak üzere üç kısma ayrılmışlardır. İlk iki bölüm Ç. köyünden Adana'ya (Çukurova'ya) gidişe; orta daki yirmi altı bölüm Çukurova faslına ve son iki bölüm de Adana'dan Ç. köyüne dönüşe ayrılmıştır. Yani 2+26+2. Ne var ki, Orhan Kemal yolculuğun asıl Çukurova faslı üzerinde durduğu için olay örgüsünün yapısı dikkatten kaçabilir ve kaçmıştır da. Bu yolculuk kendi başına, düzenli bir yapı oluşturduğu için önemli değil yalnızca; göreceğimiz gibi ana tema'nın gelişim aşamalarıyla da örtüşerek romana bir bütünlük sağlar. Başka şekilde söylersek, yolculuğun başı, ortası ve sonu (ya da ayrılış, savaşım ve dönüş) ana tema'nın ortaya konması, örneklerle işlenmesi ve sonuçlanması aşamalarıyla örtüşür. Şimdi ne demek istediğini metne daha yakından bakarak açıklamaya çalışayım. Ama hemen söyleyeyim ki, metnin işaret edeceğim biçimsel özelliklerinin tümünü Orhan Kemal düşünmüş, hesaplanmıştır demek istemiyorum. Büyük bir olasılıkla pek çoğunu, başka yazarlar gibi, sanatçı içgüdüsüne borçludur.

Roman İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin, Ç. köyünden, yola çıkışlarıyla başlar. İstasyonda ve sonra trendeki konuşmalarından yolculuğun amacını öğreniriz. Şehirde iş bulup üç beş kuruşla köye dönmektir bu. Köse Hasan ayrıca kızına saç tokasıyla üstü işli tarak da almayı düşlemektedir. Yusuf ise köydekilerin adını bile duymadıkları bir gazocağı ile dönmek gibi hayaller de kurmaktadır. Bu gazocağı romanının sonlarına doğru önem kazanacak ve simgeleşecektir. Yine bu konuşmalardan, çıkılan yolculuğun tehlikeli olduğunu da anlarız, çünkü gittikleri yer şehirdir ve orada şehirliler vardır.

Hasan ve Ali köyden ilk kez ayrılmaktadırlar; Yusuf'un ise daha önce Sivas'ta iki ay hamallık etmiş olmaktan gelen bir deneyimi vardır ve tehlikeye karşı uyarır arkadaşlarını:

> Lakin biz biz olalım şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden derseniz, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber![4]

Yusuf'un konuşmalar arasına sıkıştırılmış bu sözleri gerçekte romanın ana tema'sını ortaya koyar. Bu tema, ezilen/ezen karşıtlığının daha somut bir görünüm kazandığı köylü/şehirli karşıtlığıdır ve romandaki çatışma bu karşıtlıktan doğar. Ancak "şehirli" ya da "şehir uşağı", yalnız şehirde doğmuş olanlar değil, şehirde yerleşmiş, pişmiş ve böylece şehirlileşmiş olanları da kapsayan bir sözcüktür. Arama arketipine giren masallarda kahraman çıktığı yolculukta devanalarına, canavarlara ya da cinlere, perilere karşı savaşım vererek aradığına kavuşur ve döner ya; benzetmeyi sürdürürsek, diyebiliriz ki Orhan Kemal'in üç köylüsü de bilmedikleri acayip bir diyara gitmektedirler ve verecekleri savaşım da "cin" dedikleri şehirliye karşı verilecektir. Birinci bölümün sonuna doğru bu düşman ve beklenen çatışma bir kez daha konuşmanın konusu olur ve Yusuf, "Şehirli bir cin. Şehirliyi biliyor musun sen?" diyerek tehlikeyi vurgular.

İlk iki bölümde ana tema ile köylünün şehirliye bakışı ve şehir hakkındaki bilgisizlikleri yeterince belirtildikten sonra, Adana'ya varışla romanın asıl akılda kalan Çukurova faslı başlar. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'ki en çarpıcı sahneler ve olaylar, korkunç çalışma koşulları, bilinçsiz ırgatların, işçilerin

emeğini acımasızca sömürten düzen bu kısımda verildiği için eleştirmenlerin de üzerinde durdukları konu, gözler önüne serilen bu toplumsal gerçeklik olmuştur. Oysa bu kısma (ortadaki 26 bölüm) köylü/şehirli karşıtlığı tema'sının işlendiği ve somut örneklerle sergilendiği bölümler olarak bakmak, romanın başı, ortası ve sonu arasında kurulan bağın hakkını vermek bakımından daha doğru olur. Unutmayalım ki, Çukurova'daki iğrenç düzen, sömürü ve yozlaşmış yaşam, birkaç kuruş kazanmak için yola çıkan üç köylünün gurbette şehirliyle savaşımı dolayısıyla verilmektedir. Göreceğimiz gibi, köylü/şehirli karşıtlığı Çukurova faslı kapandıktan sonra dönüşe ayrılan son iki bölümle sürdürülecek ve romanın anlamını ilgilendiren bir çözüme bağlanacaktır.

Yolculuğun bu orta bölümünde yazar, Çukurova'ya gelen üç arkadaşın fabrikada, inşaatta ya da bir çiftlikte çalışırken karşılaştıkları para dolaplarını, haksızlıkları ve şehirlilerin bunlara oynadıkları oyunları, köylü/şehirli çatışmasının örnekleri olarak sıralarken aynı zamanda Çukurova'daki yaşamı da sergilemiş olur. Orhan Kemal'in anlattığı dünya, bu bereketli topraklar üzerinde çalışan ve sefalet içinde yaşayan yoksul insanların çirkin dünyasıdır. Yalanın, hilenin, ikiyüzlülüğün, hırsızlığın kol gezdiği bir çıkar dünyası. Bu kokuşmuş Çukurova dünyasının kadını ve erkeği iki şeyin peşindedirler: Para ve cinsel aşk. Para için kadınlar kendilerini satarlar, fakir ırgatlar arkadaşını gammazlar, bir diğeri adam boğar. Yusuf ile Ali "kardeşten ileri" arkadaşları hasta Hasan'ı ölüme terk ederler. Bu bölümlerin çarpıcı ve etkili olmasının

bir nedeni, yazarın, kişilerini, karın doyurmak ve cinsellik gibi iki temel içgüdüye indirgeyerek, onları en ilkel ve çıplak, hayvana en yakın yönleriyle sergilemesidir. Yalnız manen değil, maddeten de bir hayvan yaşamıdır bu. Pis ahırlarda yatıp kalkar, fışkı üzerinde, hendeklerde çiftleşir, bitlerini kırar, kurtlu ekmek yerler.

Cinsel ilişkilerin kısa bir dökümünü yapmak bu bakımdan ne tür bir hayat yaşandığını göstermeye yeter sanırım. Kadın karakterlerden, şoförün karısı Hayriye katibin odasında kâtiple; kendi odasında, sızmış kocasının yanı başında taşeron Rıza ile sevişir. Aynı zamanda Fatma'yı kandırması için para teklif eden Rıza ile Fatma'nın arasını bulur. Fatma ise aynı gece hem Rıza ile hem Pehlivan Ali ile yatar. Sonra da nikâhsız yaşadığı Ömer ile. Bir gün Ömer'i bırakıp Pehlivan Ali ile kaçar (Ömer de ileride şoförün karısı Hayriye ile kaçacaktır). Gittikleri çiftlikte ağanın oğlu ile uydurur işini. Sonra Ali'yi atlatıp kâtip Bilal ile ilişki kurar. Fatma'yı son gördüğümüzde, sıtmalı, perişan durumda, bir hendeğin içinde kendisine kinin yutturan bir köylünün kucağındadır. Genelevden çıktığı söylenen Aptal Kızı, Pehlivan Ali'yi hendekte baştan çıkarır. Köyde sözlüsü bekleyen Ali'nin şehirdeki kısa yaşamına Fatma, Aptal Kızı ve genelevdeki Selvi karışır. Bu ilişkilerin hiçbirinde gerçek bir sevgi ya da dostluk yoktur. Ya çıkar vardır ya da cinsel doyum. Yalnız Ali ile genelevdeki Selvi arasında daha insanca bir ilişki başlayacak gibi olursa da Ali'nin ölümü buna da meydan vermez.

Yola çıkarken söz konusu edilen tehlikeler üç arkadaş için Çukurova'da gerçekleşmeye başlamıştır. Köse Hasan çırçır

fabrikasının sulu koza bölümünde iliklerine kadar sırılsıklam, soğukta çalıştırıldığı için hastalanır ve ölür. Öteki ikisi ırgat başıya haraç vermekten usanır, patrona şikayet etmek isterken ırgatbaşıdan pay alan odacı engel olur ve fabrikadan kovulurlar. Bir inşaatta iş bulurlar, ama yine haraç vermek zorunda kalırlar.

Orhan Kemal bu konuyu roman boyunca işlerken, onu zenginleştiren güzel bir buluşundan ustaca yararlanır. Yusuf'un emmisinin ögütlerini kastediyorum. Yusuf'un bu ölmüş emmisi şehirde uzun zaman kalmış, şehirliyi tanımış, deneyim sahibi bir köylü. Yusuf hep onun öğütlerini, uyarılarını tekrarlayarak arkadaşlarına akıl hocalığı yapar. Emminin sözleri köylü/şehirli karşıtlığı tema'sını vurgulamakla kalmaz, köylünün şehirliye bakışını, onun hakkındaki düşüncelerini ve inançlarını da aktarır. Orhan Kemal bunu Hasan, Yusuf ya da Ali'ye yaptıramazdı, çünkü onlar şehri ve şehirliyi tanımıyorlardı. Anlatıcı olarak kendi verseydi soruna köylünün bakışını dolambaçlı bir yoldan bize duyurmuş ve doğallığını yitirmiş olurdu. Örneğin, Adana'da ilk günü fabrikanın yolunu sordukları adam bunları tersleyip gidince Yusuf şöyle söylenir: "Şehirli değil mi? Fıkara emmim şehirliler beleş beleşine yararlı parmağa işemezler derdi" (s.38). Az sonra fabrikayı bulduklarında Yusuf, hemşerileri olan müdürü görebilmek için kapıcının eline iki paket köylü cıgarası sıkıştırmayı önerir ve nedenini açıklar: "Şehir adamı yeyime alışkın olur. Eminim derdi ki, siz siz olun şehirliye yeyimi eksik etmeyin" (s.42). Yazar, şehirlinin karşılıksız bir iş yapmayacağına dair inancını, araya anlatıcıyı sokarak

belirleseydi bu kadar doğal bir şekilde yerine oturtabilir miydi? Ama iş bununla bitmiyor. Emminin ağzından verilen öğütlerin daha önemli bir işlevi var romanda. Yusuf'un dilinden düşürmediği ve masal kahramanına yardımcı olanların öğütlerini anımsatan bu emmi öğütleri, köylünün şehirde verdiği savaşımda alınacak önlemleri, savunma yollarını, şehirlinin zayıf yanlarını saptayan bir strateji oluşturur. Bunlara bir göz atarak emminin köylüye nasıl bir tutum önerdiğini ortaya koymak gerek, çünkü bunlar soruna ahlaksal bir boyut da getirirler. İşte birkaç örnek:

> Emmim derdi ki siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin.
> Sizi vallaha yek ekmeğe mühtaç ederler derdi. (s.57)
>
> Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin derdi. (s.40)
>
> Emmim derdi ki, geminizi yürütmeye bakın derdi. Adam köprüyü geçene kadar gâvura bile dayı der. (s.44)
>
> El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı. Eminim derdi ki... (s.56)
>
> Gurbette insan derdi emmim, sudan çıkmış balığa döner. Tevekkül olun, aman tevekkül. Tevekkülün koyununu kurt yemezmiş! (s.45)
>
> Koltuğuna koltuğuna ver, essah beller, şişer ha şişer. Emmim derdi ki, şişsinler bırak derdi, enayiler şiştiler mi işiniz düze çıkar derdi. (s.381)
>
> Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirlinin sakalına göre tarak vurun derdi. (s.381)

Nasıl bir tutum çıkıyor kurnaz emminin öğütlerinden? Şehirlinin suyuna gideceksin, ak dediğine kara demeyeceksin, rüşvetle besleyeceksin, yüzüne gülüp pohpohlaşacaksın, hep tevekkül göstereceksin ve boynun eğri olacak. Başka bir deyişle aşağılanmaya razı olup, onurundan ödün vermeyi hiçe sayan bir tutum. Böyle davranırsan ayakta kalabilirsin, yoksa şehir seni ezer geçer. Nitekim bu öğütlere uyan İflahsızın Yusuf gemisini yürütecek, uymayan Pehlivan Ali canından olacaktır.

Ali kadınlara düşkündür Yusuf'un emmisinin, "şehir yerinde siz siz olun avrat kısmına kulak asmayın (...) Kulak astınız mı yandınız" sözüne boş verir, Yusuf'un yalvarmala rına da kulak tıkayıp, Fatma ile işi pişirmek umuduyla Yusuf'tan ayrılır ve felaketine doğru yürür. Ali'nin kadın serüvenleri de köylü/şehirli tema'sının bir parçasıdır. Kaçırdığı Fatma ile birlikte bir çiftlikte çalışırken, Fatma'ya göz koyan kâtip Bilal bir dolap çevirir ve Ali'yi oradan uzaklaştırmak için tarla işinden aldırıp uzaktaki harman işine, patoza yollatır. Mutsuzdur Ali, aklı fikri Fatma'dadır ve kendisine oynanan oyunu öğrendiği zaman "cin çarpar gibi çarptılar" diye şikâyet eder Hidayetinoğlu'na. Gerçi Fatma'yı kandıran ve Ali'yi oradan uzaklaştıran kâtip ile ırgatbaşıdır, ama Ali yalnız onlara değil tüm şehre lanet yağdırır. "Vah şehir (...) gözün çıksın şehir, kırdın kanadımı kolumu, vay şehir, vay kahpe şehir" (s.258). Besbelli Ali'nin gözünde kâtip ile ırgatbaşı demek şehir demek ve şehirli demek cin demek. Köylü/şehirli çatışmasını açıkça belirten bu sözler romanın birinci baskısında yoktur. İkinci baskıda yazar bu tema'yı iyice vurgulamak için böyle eklemeler yapmıştır.

Cin gibi şehir adamının Pehlivan Ali'yi son çarpışı, Ali'nin saflığından yararlanan ırgatbaşının onu tehlikeli bir işte kullanarak ölümüne neden olmasıyla gerçekleşir. Pehlivan Ali'nin serüvenlerini izlerken romanın doruk noktasını oluşturan bu ölüm sahnesine doğru ilerleriz. Yazar, acıların, öfkelerin, korkuların en uç noktaya vardığı bu sahneye doğru adım adım tırmanan olayları geliştirirken gerilimi ve etkiyi artıracak öğeleri ihmal etmez. Ali'nin ölümünün bir zirve

oluşturması için ondan önce aynı şiddette benzeri bir olaya yer vermek istemez. Ama Ali'ninkinden önce Köse Hasan'ın ölümü var. Hasan'ın ölümü, üç arkadaşın şehirde sömürülüşünün bir örneği olacak, ama bir zirve oluşturmayacak. Hastalığını, terk edilmişliğini yakından izlediğimiz Hasan'ın ölüm haberini, geçmiş bir olay olarak Yusuf'a aktaran Hidayetinoğlu'ndan dinleriz. Ölüşüne tanık olmayız ki, doruk noktasından önce, rakip sayılacak önemde, etkili başka bir ölüm olayı yaşanmış olmasın.

Patozdaki kaza olayının hazırlığı çok gerilere gider. Hatta, göreceğimiz gibi, romanın daha başında, ikinci patoz olayının habercisi sayılabilecek bir patoz öyküsü dinleriz. Yazar, Ali'nin kazaya uğrayışını gözümüzde iyi canlandırabilmemiz için çiftlikteki çalışmalardan söz ederken (bölüm 18) patoz hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Öğreniriz ki kırk beş kişi gerektiren bir harman çalışmasıdır bu. Irgatlar buğday demetlerini patoza taşır, patozun üstündeki iki koltukçu bunları makinenin ağzından sokarlar ve makine buğdayı sapından samanından ayırır. Patoz korkunç büyüklükte bir ağustos böceğine benzer. Büyük bir ağzı ve "doymak bilmeyen karnı" vardır. Ağzından atılan demetleri parçalar ve buğday tanelerini "böğürlerine takılı çuvallara" akıtır. En ufak bir dikkatsizlik "korkunç kazalara yol açar" ve bu hayvan, demet yerine insanı yutabilir. Yazar bu kocaman harman makinesini anlatırken sanki bir masal ejderhasını betimlemektedir. Yüz küsur sayfa sonra Ali'nin, düşük ücretle çalıştırılabileceği için, acemi olmasına bakılmayarak, ustalık isteyen tehlikeli koltukçuluk işine verildiğini okuduğumuz an bir felaketin

yaklaştığını hissederiz. Patoz ustasının bir kaza halinde sorumluluk kabul etmeyeceğini ağaya ve ırgatbaşıya söylemesi ile bu felaket beklentisini kuvvetlendirir. Derken ırgatbaşı Ali de Hidayetinoğlu'na patozun üstünde işi öğretirken patozun karanlık ağzından bakıldığında su gibi dönen bıçakları "sertçe işleyen bir takım pırıltılı aletleri" gösterir. Artık kaza sahnesi için gereken gerilim yaratılmış, Ali yaklaşan korkunç kazanın eşiğine kadar getirilmiştir. Ali ve Hidayetinoğlu'nun koltukçuluk işine başladıklarının üçüncü günü beklenen felaket meydana gelir.

Orhan Kemal romanının on yıl sonra yapılan ikinci baskı sında bu ölüm sahnesini daha dikkatle ele almış ve kanımca, diğer romanlarında pek görmediğimiz bir sanatçı titizliğiyle yeniden işlemiş. Onun için iki baskıyı karşılaştırarak bu sahneyi incelemek yararlı olacaktır, çünkü bu suretle hem bu sahnenin nasıl özenle düzenlendiğini, hem de ikinci baskı için metinde yapılan değişikliklere bakarak Orhan Kemal'in romancılığındaki ilerlemeyi gözlemleyebiliriz. Romanın ilk baskısında (Remzi Kitabevi, 1954) metin şöyle:

> Ağa memnun, ırgatlara baktı. Birden coştu:
>
> - Ha babam kardaşlarım ha!
>
> Diye bağırdı.
>
> Irgatlar yekindi. Koca koca demetler daha büyük bir hızla patoza uçurulmaya başladı. Öyle müthiş bir çalışmaydı ki... Küçük ağa bu tempoya kendini kaptırdı, patoza az daha sokuldu.
>
> - Ha babayiğitler ha, ha arslanlar ha! Bu hafta bitirin bu işi, ben de insansam...
>
> - Devir, devir, devir!!!
>
> Diye bağırdı.

- Ha babam kardaşlarım ha!

- Devir ha, devir ha, devir!!!

İş baş döndürücü bir hal aldı.

- Devirin ha, devirin ha, devirin!!!

Beden kalınlığında demetler, patozun doymak bilmeyen ağzından içeriye devriliyor. Irgatlar kinle, öfkeyle, hınçla çalışıyorlardı. İnsan gücünün üstünde bir çalışmaydı. Damarlardan kan değil, milyonluk kilovatlar akıyordu sanki.

Arada tersten esen sıcak, kavurucu hava, sarı pırıltılarıyla ortalığa savrulan saman tozunu Ali'yle Hidayetinoğlu'na çeviriyor, toz gözlüklerine rağmen, gözlerine girip yakıyordu. Bir ara gözlerini açamaz hale geldiler. Fakat işin müthiş temposuna öyle kapılmışlardı ki...

- Devir ha, devir ha, devir!!!

Devriliyordu. Pehlivan Ali'nin gözleri yumulmuştu iyice, açamıyordu. Açsa cayır cayır yanıyordu. Mank (sersem) olmuştu. Terden su gibi paçavralar boynundan kaymıştı. Saman tozundan her tarafı biber sürülmüş gibi kavruluyordu.

- Devir babam, devir babam, devir!!!

Paydos çoktan geçmişti. Hâlâ:

- Devir ha, devir ha, devir!!!

Ali birden sendeledi, doğrulurken koca bir demet muvazenesini bozdu. Hiç kimse farkına varmadı. Hidayetinoğlu bile.

Küçük ağa boyuna:

- Ha babam kardaşlarım ha, diyordu, ha babam kardaşlarım ha!!!

Demetler demetlerin peşisıra. Bir an Pehlivan Ali demetlerin gerisinde kaybolmuştu ki, müthiş bir çığlık ve patozu sarsan kuvvetli bir çıtırtı oldu. Desteciler durdular. Hidayetinoğlu elleriyle yüzünü kapayıp, patozdan atladı. (s.266-267)

On yıl sonra yapılan ikinci baskısında ise metin şu şekli almış:

Küçük Ağa koşar adım yapılan işe memnunlukla baktı, coştu birden.

- Ha babam kardaşlarım ha!

Irgatlar yekindi. Koca koca demetler daha büyük bir hızla patoza *koşturulmağa* başladı. Öyle hızlı, öylesine müthiş bir çalışma başını almış

gidiyordu. Küçük Ağa bile bu *hıza kendini kaptırmıştı.* Patoza az daha sokuldu. Ne saman tozu ne sıcak.

- Ha babam kardaşlarım ha, ha babayiğitler ha, ha aslanlar ha!!! Bu işi bu hafta bitirin, ben de insansam kalmam altında!

Irgatbaşı da *çalışmanın hızına kendini kaptırmıştı.* Tempoyu daha da *hızlandırmak,* ağanın gözüne büsbütün girmek için:

- Devir, devir, devir!!! diye bağırdı. Ha babam kardaşlarım ha, ha babayiğitler ha, ha aslanlar ha!!!

- Devir ha, devir ha, devir!

- Ha, ha, ha, ha!!!

İş *hızlandıkça hızlandı,* baş döndürücü bir hal aldı.

- Devirin ha, devirin ha, devirin!

- Ha, ha, ha, ha, ha, haaaa!!!

Beden kalınlığında demetler, patozun doymak bilmeyen ağzından içeri devriliyordu. Irgatlar, kinle öfkeyle, hınçla çalışıyorlardı. İnsan gücünün üstünde bir çalışmaydı. Damarlardan kan değil, milyonluk kilovatlar akıyordu sanki.

- Ha babayiğitler ha, ha aslanlar ha!!!

Arada tersten esen sıcak, kavurucu hava, sarı pırıltılarıyla duman gibi ortalığa savrulan saman tozunu Ali'yle Hidayetinoğlu'na çeviriyor, toz gözlüklerine rağmen gözlerine girip yakıyordu. Bir ara Ali, tozdan, terden göz açamaz hale geldi ama *işin baş döndürücü temposunun* sihrine öyle kapılmıştı ki...

- Devir ha, devir ha, devir!!!

İyice yumulmuştu gözleri, açamıyordu. Açsa cayır cayır yanıyordu. "Mank" denilen cinsten koyu bir sersemlik içindeydi. Terden sırılsıklam paçavralar da boynundan kaymıştı. Saman tozu alabildiğine üşüşüp yakıyordu da yakıyordu. Kavruluyordu boynu boğazı, göğsü, gözleri. Sanki acı kırmızı biber ekelenmişti.

- Devir ha, devir ha, devir!!!

Ali birden kendini kaybederek sendeledi. Doğrulmağa çalışacakken kocaman bir demet geldi çarptı, dengesini bozdu. Hiç kimse farkında olmadı. Yanı başındaki Hidayetinoğlu bile.

Küçük Ağa habire:

- Ha kardaşlarım ha, diyordu, ha babam kardaşlarım ha!

Demetler demetlerin ardından. Bir an oldu ki Pehlivan Ali'nin koca bedeni, yığılan demetlerin arasında yitip gitti. Sonra, bir çığlık, patozu sarsan müthiş

> bir çatırdı. İş durdu. Hidayetinoğlu toz gözlüğünü alnına kaldırıp Ali'ye baktı, sonra iki eliyle yüzünü kapatarak çömeldi (s.367-368) (Altını ben çizdim).

Romanın bu sahnesine gelene kadar anlatıcı, işçileri bize işbaşında yakından göstermez, ama patozdaki çalışmayı yakından izleriz. Anlatıcı bir sinema kamerası gibi yaklaşıyor harman yerine. İlk önce patozda çalışan ırgatların tümünü koşar adım koltukçulara demet yerleştirirken görüntülüyor. Sonra Küçük Ağa ile ırgatbaşı da haykırmalarıyla katılıyorlar işe. Derken kamera patozun üstünde koltukçuluk yapan Pehlivan Ali ile Hidayetinoğlu'na dönüyor. Şimdi dikkatimiz bu ikisi üzerinde toplanmıştır, yalnız onları görüyoruz ve Küçük Ağa'nın sesi geliyor kulaklara. Sonra kamera Hidayetinoğlu'nu da bırakarak yakın planda yalnız Pehlivan Ali'yi izliyor. Başka bir deyişle sahneye bakış açısı gittikçe daralıyor ve sonunda Pehlivan Ali üzerinde yoğunlaşıyor. Birinci baskıda bu yoğunlaşma sağlanmış değildi, çünkü son dakikaya kadar Pehlivan Ali ile Hidayetinoğlu görüntüde birlikteydiler.

Beri yandan, patozdaki çalışmayı betimlerken anlatıcının başlıca amacı kazaya neden olan "hız"ı okurun gözünde canlandırmak. Metinde kullanılan sıfatlar, betimlenen hare ketler ve ikinci baskıda yapılan değişikliklerin çoğu bu amaca yönelik. Örneğin, hızın artışını vurgulayan, altını çizmiş olduğum sözcükler ilk baskıda yok. Tempo yavaş yavaş artıyor: Demetleri "koşar adım" taşıyan ırgatlar, ağa geldikten sonra "daha büyük bir hızla" patoza koşturuyorlar; hızlandıkça hızlanan iş "baş döndürücü bir hal" alıyor. Anlatıcı vurguladığı bu hız artışının orada bulunanlar ve çalışanlar üzerindeki etkisini de dikkatle belirtmek zorunda, çünkü kazanın nedeni

hızın yarattığı bu etki. Genel olarak bu etkiyi, çılgın temponun insanları büyülemesi olarak tanımlayabiliriz. İş insanların denetiminden çıkıyor. Nitekim “çalışma başını almış gidiyor” diyor anlatıcı. Başka bir deyişle insanlar işe değil işin hızı insanlara egemen olmaya başlıyor. Bakıyoruz “Küçük Ağa bile bu hıza kendisini kaptırmış” patoza sokuluyor. Saman tozunu ve sıcağı fark etmiyor bile. Irgatbaşı da aynı etki altında. Pehlivan Ali’ye gelince, öğreniyoruz ki, o da “işin baş döndürücü temposunun sihrine kapılmış” ve çalışmanın artan hızına koşut olarak üzerindeki etkinin de gittikçe arttığını gözlüyoruz. Ali’deki etkisi baş dönmesi ve koyu bir sersemlik aşamalarından geçerek kendini kaybetme derecesine kadar varıyor.

Görüldüğü gibi sahnenin düzenlenişinde birbirine koşut birtakım derecelemeler gözetilmiş. Görüntüde önce çok kişi var, sonra iki kişi, daha sonra yalnız bir kişi. Hız ise, tersine, azdan başlayıp çoğalıyor ve buna koşut olarak Pehlivan Ali’deki etkisi baygınlıkla sonuçlanacak şekilde derece derece artıyor. Diyeceğim, patoz olayı kendi başına bir öykü gibi titizlikle düzenlenmiş. Kendine göre bir gelişimi, vardığı bir doruk noktası ve ölümle noktalanışı var. Şunu da eklemek gerek ki, düzenlenişte gözetilen dereceleme ilk baskıda yok. Orhan Kemal metni ikinci baskı için düzeltirken bu sahneyi yeniden özenle işlemiş, olaya bir gelişim ve yapı kazandırmış, ayrıca okurun gözünde daha iyi canlanabilmesi için yerinde bazı eklemelerle kişileri ve hareketlerini daha netleştirmeyi başarmıştır. Ama ikinci baskıda yapılan değişiklikler üzerinde

daha fazla durmaya gerek olmadığı için Orhan Kemal'in bu sahnede yaptığı ustaca bir işe değinmek istiyorum.

Çalışmanın gittikçe artan hızını okura hissettirmek için, araya, Küçük Ağa'nın işçileri gayrete getirecek haykırışlarının aralıklı olarak yerleştirilmesi güzel bir buluş. Küçük Ağa tempoyu hızlandırmak için durmadan haykırır: "Devir, devir, devir!" "Ha, ha, ha, ha!!!" Demetler birbiri ardına koşturulurken ses bir tokmak gibi vurmaktadır: "Devir ha, devir ha, devir!!!" Gemilerde forsaların kürek çekişinin temposunu belirleyen tokmağın işlevini görüyor bu "devir, devir"ler. Böylece anlatıcının görüntülediği işin artan hızını hem gözlerimizle hem de tokmağın vuruşları sayesinde sanki kulaklarımızla izlemiş oluyoruz.

Ve son nokta: Patoza atılan demetlerden söz ederken "Beden kalınlığında demetler, patozun doymak bilmeyen ağzından içeri devriliyordu" diyor anlatıcı. Demetleri betimlerken, az önce yaptığı gibi "koca koca demetler" sözündeki türden sıfatlar kullanabilirdi, ama bu kez yerinde bir değişiklikle insan bedenine benzetiyor demetleri ve makineyi de sanki insanla beslenen ve doymak bilmeyen bir canavara. Nitekim az sonra Ali'nin bedeni devrilecektir o "doymak bilmeyen ağzından içeri". Bu durumda patoz denilen bu harman makinesinin metindeki anlamı üzerinde de durmak gerekiyor.

Metni dikkatle okumuşsak daha ikinci bölümde, üç arkadaşın trende Veli ve Yunus usta ile sohbetleri sırasında, patoz olayının ölümle sonuçlanan bir benzerini Yunus ustadan dinlediğimizi anımsarız. İki olay arasında bir koşutluk var. Yine bunaltıcı sıcak bir günde kırk beş kişilik bir patoz da otuz beş

kişi çalıştıran bir ırgatbaşı adamların canına okumuştur. Onlar da gece makineye sabotaj hazırlar, ıslatıp kütük gibi sertleştirdikleri sapları buğday demetlerinin arasına sokarlar. Ertesi günkü olayı Yunus usta şöyle anlatır:

> İş başladı. Millet tozu dumana kattı ki Allah Allah!!!
> Güneş bir yandan, incecik buğday tozu bir yandan.
> Soluk almak istersin alamazsın... Anca bir çatırdı koptu makinede... (s.31)

Pehlivan Ali, "Niye sakatladınız hayvanı yazık değil mi?" diye sorar. Bilmez ki bir gün de kendi bacakları "patozu sarsan müthiş bir çatırtı" ile makineyi durduracaktır. Metnin başında durup dururken anlatılan bu patoz öyküsünün işlevi nedir sorusunun akla takılması doğal. Bir kere anlıyoruz ki birinci olay ikincisinin bir tür habercisi ve Ali ile ilgili olarak bir *irony* var durumda. Ama patoz motifi birkaç kez tekrarlanıyor. Pehlivan Ali'nin ölüm olayına gelmeden önce, onsekizinci bölümde, yine patoza buğday demetleri yetiştirmek için "durup oturmadan didinen toprak yüzlü (...), zırıl zırıl terlemekten kupkuru kalmış (...), çatlak dudakları irin bağlamış" ırgatların ve tozdan, kaşıntıdan bunalan, ama saniye sektirmeden çalışmak zorunda olan koltukçuların durumu anlatılıyor. Pehlivan Ali'nin ölümüyle sonuçlanan sahne de bunlara eklenince patozun, metinde, yalnızca bir tarım makinesi anlamına gelmediğini fark ediyoruz. İşçileri insanlıktan çıkarırken, patron için "çuvallara *altın sarısı*" buğday akıtan (s.221, altını ben çizdim) patozun bir simge niteliği kazandığını söylemek yanlış olmaz sanırım. Diyebiliriz ki, "doymak bilmeyen" bu canavar, işçilere soluk aldırmazken, patronun

cebine altın akıtan bir sistemin simgesidir metinde. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin yazıldığı yıllarda doğup geliştiğine tanık olduğumuz kapitalizmin simgesi.

Pehlivan Ali saf ve bilinçsiz bir işçidir, dönen dolapları görmez ve bu anlamda kördür. Kapitalizmin simgesi olan patoz üstünde ve tozdan gözlerini açamadığı için düşer makinenin içine. Hem mecazi hem düz anlamda körlük ölüme götürür onu.

Görüldüğü gibi Pehlivan Ali'nin patozdaki ölüm sahnesi, artistik düzenlenişi, hesaplı imgeleri ve anlamlı simgeleriyle ustalık ürünü bir roman sahnesidir. Bu doruk noktası, ırgatların Küçük Ağa'yı öldürmek isteyecek kadar öfkelenmeleri, çılgınlık derecesinde korkan ağanın silaha sarılması ve harmanın Zeynel tarafından ateşe verilmesi gibi duygu fırtınaları ve şiddet olayları ile tamamlanır. Kapanan Çukurova faslından sonra yolculuğun dönüş kısmı başlar ve son iki bölümde, üç arkadaştan sağ kalan Yusuf'un köyüne dönüşü anlatılır.

Son iki bölümün Yusuf'un dönüşüne ayrılması boşuna değil elbette. Bir kere, Yusuf'un köyüne dönüşü, yolculuğun kapanması, yani öykünün biçim bakımından tamamlanması demektir ve estetik bütünlüğü sağlar. İkinci olarak, dönen Yusuf ile yola çıkan Yusuf arasındaki fark, köylü/şehirli karşıtlığı tema'sının bir sonuca bağlanması demektir ve romanın bildirisini tamamlar. Onun için bu son iki bölüm hakkında söylenecek şeyler var.

İlk iki bölüm ile son iki bölüm arasında, bir mimarideki kadar belirgin bir bakışım (simetri) kurulmuş olduğu ortada. Geliş gibi dönüş de bir istasyonda bekleme sahnesiyle başlar ve bu sahnelerde ele alınan tema ve motifler aynıdır. Metinde biçimsel ve anlamsal öğeler birbirine sıkıca örülmüştür, çünkü *Bereketli Topraklar Üzerinde*'ye bir öykü yapısını veren yalnızca çıkılan yere dönülerek tamamlanan yolculuk değil, Yusuf'ta meydana gelen değişikliktir. Metne Todorov'un çözümleme yöntemiyle bakarsak bunu daha açık bir şekilde gözlemleyebiliriz. Todorov bir öyküyü birtakım önermelerin anlatı türüne özgü bir biçimde art arda dizilişi olarak betimler. Ve, dediği gibi bu temel kurmaca dizilişinin sıfat, eylem, sıfat biçiminden olduğunu kabul edersek, kurmaca metinlerde şu olguyu saptarız: Özneyi betimleyen son önerme (öykünün baş kişisinin son durumu), aynı özneyi betimleyen ilk önermenin değişime uğramış şeklidir. Öyleyse kurmaca metnin öyküsünü, niteliklerin başarılı ya da başarısız dönüşümünü dile getirir. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de özne olan Yusuf'u betimleyen nitelikler nasıl bir dönüşüme uğruyor?

Anlatıcı, köyüne dönen Yusuf için "Çukurova'ya geldiğinden çok değişikti" derken biliriz ki kastedilen yalnızca üstündeki gıcır gıcır giysiler değildir. İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali gibi kadınlara dolanmamış, inşaatta çalışırken gözünü dört açmış, duvar örmeyi öğrenmiş ve aranan bir duvar ustası olmuştur. Az buçuk para da kazanmış, tahta bavulunda evdekilere alınmış hediyeler ve değerli gazocağı ile dönmektedir köyüne. Ama asıl önemlisi şehirliye bakışının değişmesi, onu yeni bir açıdan görmesi ve değerlendirmesidir. Yola çıkarken şehir adamından

bir cin olarak söz eden bu köylü, dönüşte tren beklerken ahbaplık ettiği tren memuruna “Diyeceğim, bu şehirli kısmı pek enayi oluyor sözüm meclisten dışarı. (...) Şehirli mehirli vızıltı gelir gayri” (s.381) diyecek kadar kendine güvenmekte ve şehirliyi küçümsemektedir. Yusuf mutludur şimdi; okumayı da az buçuk sökmüştür. Çoluk çocuğu alıp şehre yerleşmeyi bile düşünebilir. Bu noktada, Yusuf ile dalga geçmek için çay içip konuşan şehirli tren memuru Yusuf’un böbürlenmesine içerlemiştir.

> - Bana bak bana, dedi. Deminden beri dinlettin. Anlattıklarını yedim belleme. Hem sana bir şey deyim mi? Köyünden de çıkmaya kulak asma!
>
> Yusuf küçük memurun gerçek yüzüyle karşılaşınca şaşırmıştı:
>
> - Niye?
>
> - Şehri pislettiğiniz yeter!
>
> - Biz mi pisletiyoruz?
>
> - Fazla konuşma, gözü açıklığa da lüzum yok. Yallah, marş!
>
> Yusuf bozulmuştu. Oradan uzaklaştı. (s.385)

Yukarıdaki konuşma metinde köylü/şehirli çatışmasına örnek son olaydır ve 2. baskıda eklenmiştir.

Bunu izleyen sayfalarda gazocağı motifi ön plana geçer. Yola çıkarken Yusuf’tan gazocağının ne müthiş bir şey olduğunu, yılan ıslığı sedası verdiğini ve ateş püskürterek aniden yemek pişirdiğini öğrenen arkadaşları da birer tane almak için heveslenmişlerdi. Sonradan bu motif roman boyunca zaman zaman karşımıza çıkar. Üç arkadaş görüştükleri çeşitli kişilere gazocağı alacaklarını söyleyerek övünürler: Trende Yunus ustaya ve Veli’ye; Adana’da yol sordukları yaşlı adama; Pehlivan Ali Hidayetinoğlu’na ve genelevde Selvi’ye; Yusuf,

Hidayetinoğlu'na. Bitiş sahnesi de bu motifle kapanan romanın son iki bölümünde gazocağının tuttuğu yer anlamlıdır. Tren memurunun azarladığı Yusuf, bavulundaki gazocağını anımsayınca mutluluğu yeniden bulur:

> Birden tahta bavuldaki gazocağını hatırladı. Pırıl pırıl sarı bir ışık geçti kafasından. Güneş yanığı, kupkuru yüzü yumuşadı. Hatta bu kavruk, çirkin yüz çocuksu bir hal aldı, sevimlileşti. (s.385)

Yusuf gider ocağı sevinçle bavuldan çıkarır, denemek için yakar ve köyde yapacağı etkiyi gururla hayal etmeye koyulur. Şimdi artık gazocağı bir mutluluk simgesine dönüşmüştür, Yusuf da elde ettiği tılsımlı nesneyle evine dönen mutlu bir masal kahramanına. Todorov'un terimleriyle konuşursak, öykü, Yusuf ile ilgili niteliklerin başarılı bir dönüşümünü dile getirir. Yusuf başta işsiz, yoksul ve bundan ötürü mutsuzdur; sonra ise aranan bir ustadır, para kazanmıştır ve mutludur. Orhan Kemal de roman için "mutluluk arayışı konusu etrafından cereyan etmektedir" dememiş miydi?

Yolculuğu tamamlayabilen ve köyüne elinde gazocağı ile bir masal kahramanı gibi dönen Yusuf'u ve başarısını nasıl yorumlamamız ve değerlendirmemiz gerek? İflahsızın Yusuf arkadaşları gibi şehirde ezilmemiş, tersine, usta mertebesine ulaşmayı başarmış, okumayı da sökmüş bir köylü. Gelgelelim nasıl ne pahasına elde etmiş bu başarıyı? Yusuf Çukurova'ya geldiği günden beri terslenmiş, aşağılanmış, hatta tokatlanmış, ama amacına ulaşmak için "el öpmekle ağız kirlenmez" diyerek şehirlinin yüzüne gülmüş, yaltaklanmış, ayıya dayı demiş ve

sonunda duvar örmesini öğrenmiş. Başka bir deyişle, bireysel çıkarı için daima alttan almayı ve “sakala göre tarak vurma”yı öğütleyen emmisinin sözünden çıkmamış. Bunun bilincindedir kendisi de.

> Emmisini hatırladı “Nur içinde yat” diye geçirdi. Bütün insanların sakala göre tarak vurmasını belletecek emmileri yoktu ki! Daha iyi. Herkes sakala göre tarak vursa bize iş kalmaz! (s.386)

Yazar, Yusuf karakteriyle ne anlatmak istiyor? Romandaki işlevi nedir bu adamın? Çalışkan bir köylünün de şehirdeki zor koşulların üstesinden gelerek amacına ulaşabileceğini kanıtlayan olumlu bir karakter mi? Yoksa bireysel çıkarı için aşağılaşan bilinçsiz işçiye örnek olarak sunulan olumsuz bir karakter mi? Yoksa insanları böyle alçalmaya zorlayan düzeni suçlamaya mı yarıyor?

Bereketli Topraklar Üzerinde’de hayat karşısında birbirine zıt iki ahlaksal tavır var. Biri, Yusuf’un emmisinin öğütlerinden çıkan ve Yusuf tarafından benimsenen tavır; öteki, Yusuf’a duvarcılığı öğreten, onu yetiştiren ve Yusuf’un dalkavukça tavırlarını görünce, “Olma kula kul, öpme el ayak, kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için ya da etme kalabalık dünyamıza” (s.165) diyen Kılıç Ustası’nın tavrı. Acaba Orhan Kemal’in istediği, okurun, Yusuf’u ustası ile karşılaştırıp yargılaması ve mahkûm etmesi mi? Eğer öyle ise bu sonucu aldığı pek söylenemez, çünkü okurun tepkisi tümden olumsuz bir tepki değildir.

Okurun Yusuf karşısındaki tepkisi karışık bir tepki. Bir yandan, acımasız bir sömürü düzeni içinde verdiği ekmek

kavgasından başarıyla çıkan ve paçasını kurtaran bu yoksul köylüye takdirle bakması doğal. Ama beri yandan, amacına ulaşmak için benimsediği aşağılık tutumdan ötürü onu hor görmemesi de olanaksız. Okur Yusuf'un başarısına mı sevinsin, yoksa kişiliğindeki yozluğa mı acınsın? Cevabı okurdan okura değişebilecek bir soru bu. Nitekim Fethi Naci'ye göre;

> Yusuf, kendiliğinden bir gelişmenin tek olumlu simgesidir. Kavgasız, uzlaşmacı, ama bireysel gücüyle "duvarcı ustası" olan, okumayı söktüren bir köylü; bireysel gücüyle bireysel kurtuluş çabasını gösteren bir köylü.[5]

Yusuf'a hoşgörüyle bakıyor Fethi Naci ve uzlaşmacı olduğunu işaret ettikten sonra daha çok başarısını vurguluyor. Taylan Altuğ'a göre ise;

> Bu zorlu çatışmadan, öldürücü ekmek kavgasından yenilmeden çıkan tek kişi ise, kendiliğinden taviz veren, dalkavukluk eden, insani yozluğa ve bireyciliğe bulaşan İflahsızın Yusuf olur. Bir anlamda, o da yenik düşmüştür.[6]

Taylan Altuğ, Yusuf'un başarısından çok kişiliğindeki yozluğu vurguluyor. Metin bu yorumların ikisine de açık, çünkü Yusuf karakterinde bir belirsizlik var. Yazarın ezilen/ezen çatışmasını köylü/şehirli karşıtlığı biçiminde işlediği romanında, anahtar karakterlerden biri olan Yusuf hakkında net bir sonuca varamamış ya da düşündüğünü dile getirememiş diyeceğim.

Yusuf konusundaki bulanıklık biraz da anlatım yönteminden kaynaklanıyor galiba. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin anlatıcısı, kişilerin iç dünyasına girmeyen, yaptıklarını yorumlamayan, yargılamayan, gözlemci rolünde kalmakla

yetinen bir anlatıcı.[7] Orhan Kemal anlatıcıyı aradan çekerek metni birbirini izleyen konuşma sahneleri ile yürütmeyi yeğliyor. Hemingway gibi modern romancıların kullandığı bu tekniği Türkiye'de bir yöntem olarak seçen ilk yazar odur. Gerçi Memet Rauf'un, ölümünden sonra basılan *Yara* adlı yapıtının boşluk sayfasında "Konuşma Yolu ile Aşk Romanı" betimlemesi vardır, ama bu yapıta roman denemez, çünkü roman bir anlatı türüdür ve bir anlatıcısı vardır. *Yara* ise, perde ve sahnelere bölünmemiş bir tiyatro oyunudur düpedüz.

Anlatıcının aradan çekilmesi, ister Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda yaptığı gibi kişilerden birini yansıtıcı merkez olarak seçmekle gerçekleştirilmiş olsun, ister tiyatro tekniğine yaklaşarak sağlansın, öyküyü "anlatma" yerine "gösterme" yolu yeğlenmiş demektir. Orhan Kemal, tiyatro tekniğine kaydığından, okurun roman kişilerini sürekli bir biçimde aracısız olarak seyretmesi, daha doğrusu anlatıcıyı değil de, onları dinlemesi öykünün sunuluşundaki canlılığı ayakta tutmaya yarar. Ama bu yöntem, belirsizliklere de neden olabilir, çünkü okur kişilerin karakterini davranışlarından ve söylediklerinden çıkarmak zorundadır. Orhan Kemal kendi yöntemi hakkında diyor ki: "Yazar olarak kendimi aradan çekip, okuyucumu anlattığım şeylerle baş başa bırakıyorum. Görüyorum ki okuyucum zekidir. Baş başa kaldığı şeylerden, anlaşılması gereken şeyleri -benim şerhü izahım olmaksızın da- anlayabilmektedir."[8] Ne ki Yusuf'tan yana olmakla olmamak arasında bocalayan okurun bu ikircilikli tavrı biraz da yazarın yarattığı belirsizlikten ileri gelmiyor mi?

Bereketli Topraklar Üzerinde'nin konusu, ölüme terk edilmiş hastaları, sıtmalı, kimsesiz kadın işçileri, köle gibi çalışan yarı aç yoksul ırgatlarıyla duygusal bir anlatıma çok elverişli. Nitekim Köse Hasan'ın ölmek üzereyken arkadaşlarıyla kızına tarak ve toka yolladığı sahneyi yazarken ağladığını söyler Orhan Kemal. Onu anlatıcı olarak aşırı duygusallıktan koruyan, kısmen, kullandığı anlatım yöntemidir. Konuşulanları yalnızca kaydeden, yapılanları yorumsuz nakleden anlatıcı, kendisiyle öyküsü arasına bir mesafe koymuş demektir. Tonu, gerçeği saptamak isteyen gözlemcinin tonu gibi, duygu renkleri taşımayan, kuru denilebilecek bir tondur. Bu durumda, okurun edindiği izlenim çıplak gerçekliğin abartmalarla çarpıtılmadan, duygu sömürüsü yapılmadan olduğu gibi sergilendiğidir. Anlatım tekniği bir yana, Orhan Kemal bu konuda zaten kişilerini idealize etmemeye özen gösterir; ezilen ve sömürülen köylüleri erdemli ve dürüst insanlar olarak yüceltip de gerçekliği çarpıtmaz. Onun insanları iyi ve kötü yanlarıyla yaşarlar romanda: Saflıkları, kurnazlıkları, bencillikleri, iyilikleri ve kıskançlıklarıyla.

Başta da söylediğim gibi, üç arkadaşın yoksun oldukları bir şeyi elde etmek için yola çıkmaları, bu uğurda verdikleri savaşım, bu savaşımda onları destekleyici ve engelleyici kişilerin olması, sonunda verilen öğütlere uyan yalnız birinin başarıyla ve mutluluk simgesi bir nesneyle dönmesi eposlardan, masallardan gelen bir yapıdır.

Bereketli Topraklar Üzerinde ile masal arasındaki ortak yönlere işaret etmemin nedeni, Orhan Kemal'in romanını yazarken, masal ya da epos özelliklerinden bilerek

yararlanmak istediğine inandığım için değil. Büyük bir olasılıkla aklından geçmemiştir bile. Roman yazarlarının mitos, romans ya da masal kalıplarını kendi gerçekçi romanlarında farkında olmadan kullandıklarına dair çok örnek var. Hatta Roland Barthes, Julia Kristeva ve M. Riffaterre gibi bazı göstergebilimcilere göre sanatçı metnini gerçekliğe bakarak düzenlemez, bilerek ya da bilmeyerek, kendinden önce gelmiş sanatçıların gerçekliği bir yazınsal metne dönüştürme yollarını tekrarlayarak düzenler. Bir bakıma önceki metin(ler) sonraki metnin içinde vardır ve anlam belirleyici bir rol de oynar.[9] Orhan Kemal'in de, öyküsünü düzenler ken bilerek ya da bilmeyerek geleneksel bazı metinlerin düzenlenişini taklit ettiğini söyleyebiliriz.

Çukurova gerçekliğini yansıtmak için üç köylünün çektiklerini, içinde yaşadıkları koşulları anlatan bu öykü sadece "hayattan bir dilim" vermeye çabalasaydı dağınık ve şekilsiz olabilirdi. Orhan Kemal öyküyü gidiş-dönüş üzerine oturtmak ve matematiksel dengeler kurmakla bunu engellemiş ve öyküye matematik diyebileceğimiz bir form vermiştir. Bundan ötürü *Bereketli Topraklar Üzerinde* çarpıcılığını, yalnızca sadakatle yansıttığı Çukurova gerçekliğine değil, bu gerçekliği, mitoslardan gelen geleneksel bir yapı içinde, ama canlılığı ayakta tutan modern bir "gösterme" yöntemiyle sunmasına borçludur. Bu nedenle romanı incelerken, yazarın öyküyü nasıl dile getirdiğini belirtmeye çalıştım, çünkü inanıyorum ki, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi, yazarın en iyi romanı yapan da, diğer yapıtlarında gerçekleştiremediği bu söylem yetkinliğidir.

1 “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Gelecek*, 1.10.1971. Alıntılayan Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, ikinci basım, 1984, s.144.

2 “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Yeni Ortam*, 22.7.1973, s.7.

3 Bkz. “Nasıl Yazıyorum?” Alıntılayan Asım Bezirci, *a.g.y.*, s.43.

4 *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Cem Yayınevi, 1972. Kitabımızda metin olarak bu baskı kullanılmıştır.

5 *On Türk Romanı*, 1971, s.61.

6 “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Türkiye Defteri*, Ağustos 1974, s.39.

7 Ancak 14. bölümde, yazar, “gösterme” yöntemini bir yana bırakarak “anlatma”ya geçer ve tabii, belirgin olarak ortaya çıkar. Çukurova’da patronların açgözlülüğünü ve işçilerin acıklı durumunu betimleyen bu bölüm, romandan ayrı, deneme türünde bir parçadır. Burada anlatıcı *Bereketli Topraklar Üzerinde*’nin gözlemci rolündeki anlatıcısından çok başkadır; açıkça yorumlar ve yargılar.

8 Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, s.116.

9 Bkz. Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, Yale Univ. Press, 1982, s.145.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESKİCİ VE OĞULLARI

Tahir Alangu, Orhan Kemal'in romanlarını üç kısıma ayırmıştı. 1- Otobiyografik romanlar; 2- Adana ve Çukurova'da fabrika ve tarımda çalışan emekçilerin dünyasını anlatan romanlar; 3- İstanbul'da küçük adamların yaşamını sergileyen romanlar.[1] *Eskici ve Oğulları* (ikinci baskısından sonra *Eskici Dükkanı*) ikinci grubun en başarılı yapıtlarındandır T. Alangu'ya göre. Daha sonra yazan eleştirmenler de sürdürmüşlerdir bu görüşü. *Türkiye Defteri*'nin Orhan Kemal özel sayısındaki imzasız bir yazı şöyle başlıyor: "*Eskici ve Oğulları*'nın Orhan Kemal romanı içindeki yeri, Çukurova'nın Türkiye'nin en hızlı değişim alanlarından biri olan Çukurova'nın anlatıldığı dizidir." Ve roman bu dizinin "en ilgi değer halkasıdır".[2] Romanın böyle bir yere oturtulmasının nedeni, dile getirdiği gerçeklik hakkındaki yorumdur kuşkusuz. *Eskici Dükkanı*'nda işlenen konunun Adana bölgesinde değişen ekonomik koşullar altında küçük zanaat erbabının tutunamayarak çöküşü olduğu ve bu çöküşün Eskici'nin ailesinde somut olarak sergilendiği söylenegelmiştir. Başka bir deyişle Eskici ve ailesi toplumsal bir değişikliği anlatmak için gereç olarak kullanılmıştır. Gerçi gittikçe yoksullaşan ve sefalete doğru sürüklenen Eskici'nin ekonomik çöküşü var romanda, ama yazarı bir romancı olarak asıl ilgilendiren, toplumsal bir sorundan çok aile sorunu bence. *Eskici Dükkanı*'na, Adana gerçeğini dile getiren romanlar dizisinden biri olarak bakmak, romanın ana tema'sına

gözümüzü kapamak olur. Çünkü roman her şeyden önce, bireyleri arasındaki çatışmalar yüzünden parçalanmak üzere olan bir ailenin, sevgiyle yeniden kenetlenişinin öyküsüdür. Ve dikkat edilirse ele alınan kişiler ve bunların arasındaki sorunlar bakımından, Orhan Kemal'in kendi ailesini, çocukluk ve gençlik yıllarını anlattığı *Baba Evi* ve *Avare Yıllar* gibi birinci gruptaki otobiyografik romanlarını anımsattığı görülür.

Topal Eskici'nin karakteri için şunları söylemişti Orhan Kemal: "Topal Eskici bir parça babama benzerdi... O da onun gibi tok sözlü... Onun gibi lafı ağzında... Topal Eskici vatanın kurtuluşu için bacağını verenlerdense, babam da kendini feda edenlerden biridir."[3] Ama romanlar arasındaki bağ Orhan Kemal'in babasıyla Topal Eskici arasındaki benzeyişten ibaret değildir.

Baba Evi'ndeki baba da, Topal Eskici de yurtları için savaşırlar ve sonuçta biri evinden, vatanından olur, öteki sol bacağından. Her iki romanda da bunların ailelerinin savaştan sonra yoksulluğa düşüşü ve dağılması olgusu vardır. *Baba Evi*'nde iki kardeş aileyi geçindirmek için babalarının açtığı lokantada, *Eskici Dükkanı*'nda ise babalarının eskici dükkanında çalışırlar. Bu kardeşlerden biri asi tabiatlıdır ve gerek *Baba Evi*'nde gerekse *Eskici Dükkanı*'nda ana çatışma, evdeki hayatı herkese zehir eden otoriter, küfürbaz, sert baba ile bu oğul arasında yer alır. Her iki romanda da asi oğul babasından kurtulmak için terk eder evi. *Baba Evi*'nde babaannesinin yanına gider, *Eskici Dükkanı*'nda ağabeyinin yanına. İki delikanlının da babalarına yönelttikleri suç aynıdır; okumalarına engel olmuştur baba. Buna karşılık yine iki

delikanlı da kendilerine muhtaç bir babayı terk etmekle suçlanırlar. Evden ayrılan oğul, *Avare Yıllar*'da, fabrikada tanıdığı ve ailesinin kendisine hiç yakıştıramadığı bir işçi kızla evlenir. *Eskici Dükkanı*'nda ise, ana babasının hayal ettiği paralı kız yerine, tarlada pamuk toplarken tanıdığı bir işçi kızla. Üstelik bu kızların vurgulanan özellikleri de aynıdır. Kocasına destek olan, çalışkan ve güvenilir kızlardır bunlar. Değinmek istediğim son bir nokta da *Baba Evi*'ndeki oğlun şu ilginç sözleri: "Kaç sefer, ah keşke bir eskicinin çocuğu olsaydım, diye düşünmüştüm."[4] Ve *Eskici Dükkanı*'ndaki oğul gerçekten de bir eskicinin oğlu olarak çıkar karşımıza.

İşaret ettiğim metinler arası koşutluklar *Eskici Dükkanı*'nı nasıl okumamız gerektiği konusunda bizi uyarmak için yeterlidir sanırım. *Eskici Dükkanı* da otobiyografiktir demek istemiyorum elbette, ancak ne tür bir roman olduğuna ve ne gibi sorunlara eğildiğine dikkati çekmek istiyorum. Bundan ötürü, yapıtı daha iyi değerlendirmek için önce yazarın otobiyografik romanlarına göz atmak yerinde olacaktır.

Baba Evi ve *Avare Yıllar* tek karaktere yaslanan romanlardır ve okurun roman kahramanıyla özdeşleşmesi sonucu onun serüvenine duyacağı ilgidir romanı ayakta tutan. *Baba Evi*'nde çocuğun ilk anıları, çalışması için bütün gün kapa tıldığı küçük bir oda ve akşam eve gelen baba tarafından sınava çekilmesiyle ilgili,

> kıllı kalın parmağı, okumamı istediği satırın başındadır. Fakat .... büyük halamın su gibi çalıştırdığı dersten kafamda eser kalmamıştır. Yalnız, kıllı kalın parmak... satırın başında... parmağın kıl diplerindeki deliklere gözlerim dikili...
>
> 'Okusana!'

> Sırtımda bir kaşıntıdır başlar (...) Birdenbire bir tokat, bir tekme... Ekseriya babaannem, beni yerden alır, yukarılara kaçırırken, babam ter ter tepiniyordur: 'Benim gibi, benim gibi bir adamın oğlu ha!' (s.8-9)

Okur daha en baştan, masum küçük çocuğun haksız yere yediği sille ve tokatlardan ötürü ondan yana çıkar ve başına geleceklere ilgi duyar. Bu ve benzeri olaylar (babanın anayı dövmesi gibi), acımasız, korkunç bir baba figürünün, ezilen çocuğun mutluluğuna en büyük engel olarak belirlenmesine neden olur. Oğulun gözleriyle gördüğümüz bu baba-oğul ilişkisi korku üzerine kurulmuştur ve onun için roman boyunca çocuğun en büyük isteği bu babadan kurtulmaktır. Sonunda ailesini Beyrut'ta bırakarak Adana'ya döner ve istediği haylaz, sorumsuz yaşama kavuşur.

Gençlik yıllarının avareliğini anlatan *Avare Yıllar*'da ilk romana süreklilik ve bütünlük kazandıran baba-oğul ilişkisi ortadan kalktığından, okurun, artık delikanlılık çağına gelmiş olan roman kahramanı için ilgi duyması ve onunla özdeşleşmesi için bir neden kalmaz. Gerçi bu romanda da baba figürü, iktidara ters düşmüş bir siyasi olarak delikanlının yaşamında kâh olumlu kâh olumsuz rol oynar ama arka planda kalmak koşuluyla.

Anlatıcı bu romanlarda kendi yaptıklarını, kendi sevinçlerini, kendi sıkıntılarını, kendi aşklarını anlattığı için sefa let içindeki babanın, ananın ve onları terk etmeyen küçük kardeşin dramına eğilmez. Oysa okur seziyor ki baba-oğul ilişkisi göründüğünden daha karmaşıktır; babanın bir sevgisi vardır oğluna karşı, oğulun evi terk etmek istemesi onun için üzücü ve acı bir yaşantıdır.

Delikanlı yalnız çevresindekileri değil kendini anlamak, duygularını çözümlemek için de çaba göstermez. Hep yüzeyde kalarak sürdürür yaşamını. Denilebilir ki o yaştaki bir çocuğun çevresindekileri ve kendini, içinde yaşadıkları olayları çözümlemesi beklenemezdi. Ama sorun, olayları yaşayan kişinin henüz çocuk sayılacak yaşlarda olmasından değil, anlatıcının konusuna yaklaşımından kaynaklanıyor. Orhan Kemal'in otobiyografik romanlarında niçin yüzeyde kaldığını açıklamak için bu nokta üzerinde durmamız gerek.

Birinci kişi ağzından yazılmış romanlarda iki ben vardır: *anlatılan ben* (yani olayları yaşayan ben) ve *anlatıcı ben*.[5] Bunların arasındaki ilişki de çok çeşitli olabilir. Sözgelimi anı defteri biçiminde yazılmış romanlarda (*Son Eseri*, *Yaban* gibi) o andaki olayların anlatımı söz konusu olduğundan iki ben arasında yaş farkı olmadığı gibi olgunluk, anlayış, kişilik bakımından da ayrım yoktur. Ama geçmişi anımsayarak yazılan retrospective romanlarda (otobiyografik olsun ya da olmasın) anlatıcı kendi çocukluğundan başlayarak yaşamını anlattığı için uzun bir zaman süresi iki ben'i birbirinden ayırır. Bunlar kuşkusuz aynı kişilerdir; ne ki anlatıcı ben'in, geçmişine baktığı zaman gördüğü ben, elbette ki yıllar sonraki ben'den (anlatıcı ben'den) farklıdır. Anlatılan ben, romanda geçen zaman süresince büyür, yetişir ve anlatıcı ben'e doğru yol alır.

Orhan Kemal'in otobiyografik romanlarında bizi ilgilen diren de bu iki ben arasındaki ilişkidir. İki olanak düşünülebilir en azından. Birincisi şu; anlatılan ben ile anlatıcı ben ayrı düzeydedirler; yani anlatılan ben bilgisiz, bilinçsiz, olayların yüzeyinde kalmış bir ben iken, anlatıcı ben olgun, anlayışlı,

bilgilidir ve geçmişteki ben'i vardığı bu üstün düzeyden çözümleyerek, yorumlayarak, yargılayarak, değerlendirerek anlatır. İkinci olanak ise, anlatılan ben ile anlatıcı ben'in arasında, sözünü ettiğimiz çeşitten bir ayrımın olmaması halidir. İki ben az çok aynı düzeydedirler.

Birincisinin dünya edebiyatında en güzel örneği herhalde Marcel Proust'un *A la Recherche du Temps Perdu* (Geçmiş Zaman Peşinde) adlı yapıtıdır. Proust'un romanında anlatıcı anılarına döner, anlatılan ben'in ruh çözümlemelerini yaparak, bilincini yorumlayarak, değerlendirerek geçmişini yeniden yaratır. Onun anlamını keşfeder. Proust'u bir yana bırakıp Türk edebiyatındaki otobiyografik romanlardan bir örnekle Orhan Kemal'inkileri bu açıdan karşılaştırmak gerekirse Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*[6] akla gelebilir. Birinci kişi ağzından yazılmış *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda on beş yaşındaki hasta bir çocuğun yaşamından bir kesiti, büyüdüğü zaman yazdığı bir romandan öğreniyoruz. Aradan kaç yıl geçtiği açıklanmamış, ama anlatıcı ben'in anlatılan ben'den daha olgun ve bilgili olduğunu, anlatılan ben'in o yaşlarda anlayamadıklarını anlayıp, gerçek duygularını keşfettiğini gözlemliyoruz. Anlatıcı ben geçmişteki ben'den şöyle söz ediyor örneğin:

> "Kırkını geçmiş insanların tecrübelerine sahip olduğuma inanıyordum, fakat hala Nüzhet'e aşık olduğumu kendime itiraf edemeyecek kadar çocuktum. (Bunu hep sonraları, aylardan ve nice yıllardan sonra bugün anlıyorum.) (...) Kendimde kaybettiğim şeyleri onda buluyordum. Fakat bütün bunları arkadaş hisleri sanıyordum."

Bu tür romanlarda anlatıcı ben, geçmişteki ben'i ve çevresindekileri, vardığı farklı bir bilinç düzeyinden ele alırken çocukluk ya da gençlik yıllarında çözemediği, anlamadığı birtakım insan ilişkilerini, davranış nedenlerini ya da duygularını aydınlatmaya çabalar.

Baba Evi ve *Avare Yıllar* ise bu tür otobiyografik romanlardan değil, çünkü bunlarda anlatılan ben ile anlatıcı ben az çok aynı düzeyde. Sanki *Avare Yıllar*'ın bittiği nokta bıraktığımız anlatılan ben hemen eline kalemi alarak anlatıcı ben, yani yazar olmuş. Orhan Kemal bu romanları yazdığı zaman kişi olarak bu düzeyde miydi, onu bilemem ve önemli de değil, çünkü bizi ilgilendiren gerçek yaşamdaki Orhan Kemal'in bilinç düzeyi değil kullandığı anlatıcının bilinç düzeyi. Bu düzey, anlatıcı ben'in olaylara ve romanın diğer kişilerine anlayışlı ve çözümleyici bir bakışla yaklaşmasına engel olduğu için öyküde işlenebilecek, derinleştirebilecek kişilikler, ilişkiler, sorunlar ve yaşanan aile dramı bir yana bırakılmış, tek karaktere yaslanan bir anılar dizisiyle yetinilmiştir. Unutmayalım ki Orhan Kemal bu ilk yapıtlarını yazdığı yıllarda (kendi bilgi ve bilinç düzeyi ne olursa olsun) romancı olarak henüz çıraklık dönemindeydi. Anlaşılıyor ki bu otobiyografik romanlarında değerlendiremediği olanakları, yıllarca sonra, ustalaştığı zaman *Eskici ve Oğulları*'nda (1962) değerlendirmeye çalışmış ve bunun için de malzemesini nesnelleştirmiş, kişisel bir öykü düzeyinden çıkarıp yarattığı kurmaca bir dünyadaki kişilerin öyküsü olarak bir aile dramı boyutlarında yeniden işlemiştir.

Diyeceğim, *Eskici Dükkanı*'nda Orhan Kemal diğer hiçbir yapıtında yapmadığı bir şeyleri denemekte, bir ailenin bi reyleri arasındaki çapraşık ilişkilerin, inişli çıkışlı gelişimini incelemekte ve sergilemektedir. Gerçi bu aile Adana'da esnaf tabakasından bir ailedir ve benzerleri gibi yoksullaşmış, sonunda ırgatlaşmış ve proleterleşmiştir, ama aynı zamanda bu aile kendine özgü sorunları olan, roman boyunca bunlarla cebelleşen ve sonunda bunların üstesinden gelen bir ailedir. Bundan ötürü romanın özelliğini, değişen ekonomik koşullar nedeniyle orta hallilikten ırgatlığa doğru yuvarlanan bir kısım Çukurova insanının somut bir örnekle sergilenmesinde değil, sevgi, nefret, öfke duyguları arasında bocalayan bir ailenin serüveninde aramak gerekir.

Ama ilk önce ailenin toplumsal koşullardan ne derece etkilendiğini bir gözden geçirelim. Topal Eskici zengin bir çiftçi ailenin çocuğu olduğu halde niçin genç yaşta ayakkabıcılık (eskicilik) zanaatına başlamıştır? Çiftlik battığı için mi? Değil. Babası çiftlikteki miras hakkını istemediği için. Bu işte ekonomik koşulların rolü yok. Sonra bir rastlantı sonucu demirciliği öğrenir ve savaş bitince de demircilikte iyi iş yapar ama 1945'ten sonra traktörün gelmesi ve tarımda makineleşme nedeniyle işleri bozulur. İşte burada değişen üretim araçlarının etkisi açık. Tekrar başladığı eskicilikte para kazanamayarak yoksul düşmesinde ise suç biraz da kendisinin. Göçmen eskicinin karşı kaldırımdaki dükkanı çok daha fazla iş yapıyor ve Topal Eskici'nin müşterileri ona kaçıyor. Nedeni, örnek bir olaydan çıkarıyoruz ki ihtiyarın aksiliği ve müşterilerine ters muamelesidir (s.66-68). Demek ki müşterinin azalmasını hazır

ayakkabı ithali olayıyla açıklamak yeterli değil. Durum biraz da Topal'ın karakteri ile ilgili. Eskicilikten ırgatlığa düşmesine gelince, bu da ekonomik koşulların onu zorladığı bir seçimdir denemez, çünkü ekonomik çaresizlikten değil, yalnız kalmaktan korktuğu için oğullarıyla birlikte ırgatlık yapmaya karar ve rir. Gerçi gerekçesi birlikte ısmaratçılık (toptancıya ayakkabı üretmek) yapmak için gerekli sermayeyi sağlamaktır, ama sermaye bulmak için ırgatlık yapmasına gerek yoktur ki. Dükkanının yalnız bir kısmını kiralasa "avuç dolusu para" alabileceğini biliyoruz. (s.5-6)

Büyük oğulun durumu da garip, çünkü "Bizim yaptığımız kösele taban fiyatına herifçioğlu ayakkabı veriyor," diyerek ayakkabı ithali yüzünden eskicilikte ekmek kalmadığını söylediği halde, biraz para biriktirip, eskiciliğe başlamak için karısıyla birlikte ırgatlığa soyunur. Küçük oğulun ırgatlığı göze alması da babasından kurtulmak ve ağabeysiyle birlikte çalışmak isteğinden. Topal Eskici ve ailesinin ırgatlığa doğru inişinin dış koşullara sanıldığı kadar bağlı ve kaçınılmaz olmadığı meydandadır. Eğer yazarın amacı değişen ekonomik koşullar altında Topal Eskici ve ailesinin nasıl yoksullaştığını ve ırgatlığa sürüklendiğini anlatmak olsaydı, neden ve sonuç ilişkisini daha dikkatle gözetemez miydi? Onun için romanı incelerken söz konusu ailenin niçin ve nasıl yoksullaştığına değil de, ekonomik öğelerin oluşturduğu toplumsal bir bağlam içinde gelişen, dağılıp birleşme serüvenine eğilmek daha doğru olacak.

İlk önce aile konumunu saptayalım. Romanın olayları 1948 belki de 1949 yılından geçer. Eskicinin ailesi, büyük oğlu Memed'in yıllar önce evlenip ayrı eve çıkmasıyla iki birime ayrılmıştır: bir yanda Topal Eskici, karısı, küçük oğlu ve kızı Zeliha; öte yanda büyük oğul, karısı ve üç çocuğu. Usta olarak çalıştığı fabrika kapandıktan sonra işsiz kalan büyük oğul şimdi kardeşleriyle birlikte babasının eskici dükkanında çalışmaktadır. Karşıt kişiliklere sahip bu iki aile reisinin evlerindeki ilişkilerin niteliği de birbirinin tersidir.

Huysuz, kavgacı ve aksi bir ihtiyar olan Topal Eskici evindeki yaşamı cehenneme çevirmiştir. Karısına, oğluna, kızına bağırır, çağırır söver. Küçük oğul nefret eder babasından. Onu öldürmek bile aklından geçer zaman zaman: "Şeytan bazen öyle hükmediyor ki, kap çekici, koca kafasına bir bir daha" (s.34). Zeliha'ya gelince onun kimseye sevgi duyduğu söylenemez, hele küçük ağabeysine. Kısacası Topal Eskici'nin evinde bağlar kopmuş, iletişim yitirilmiş, huzur yok olmuştur.

Büyük oğul bir bakıma babasının karşıtıdır. Babanın deliliğine, kavgacılığına karşılık, büyük oğulun özelliği anlayışlı ve akıllı olmasıdır. Gerçi babasının parasızlığı nedeniyle okulu bırakmak zorunda kalmıştır, ama ne cahil sayılır ne de bilinçsiz. Köyden kente ırgat akımının işsizliğe yol açtığını, ithal edilen ucuz ayakkabı yüzünden eskiciliğin artık çok az para getirebileceğini bilir sözgelimi. Baba, oğul, ikisinin de belirgin bir özelliği dilsel alandadır. Babanın korkunç sövme yeteneğine karşılık oğulun inandırma gücü vardır ve çevresindekiler onun bu yeteneğini "dilinde büyü var" diyerek açıklayabilirler ancak. Çok daha yoksul olmasına karşın akıllı, sağduyu sahibi ve

hoşgörülü bu büyük oğlun evinde, karı, koca ve çocuklar arasında sevgi, saygı, birlik ve ahenk vardır. Ne ki Topal Eskici'nin evindeki öfkeler, kıskançlıklar, sevgisizlikler bu aileye kadar uzanır. Baba ve ana, gelini hiç sevmezler; baba büyük oğlu horlar ve çoğu kez ondan alır öfkesini. Ağabeysini de, yengesini de seven yalnız küçük oğul Ali'dir.

Roman başladığı zaman, okur, sözünü ettiğimiz bozuk ilişkilerin ve bunların yarattığı çatışmanın ortasında bulur kendini. Bu gergin durum artacak, doruk noktasına varacak, sonra sağlıklı yeni bir ilişkiler düzeni kurulacaktır. Öyleyse olay örgüsünün de, bir ailenin ilk önce çözülüp dağıl ması sonra toplanıp kenetlenmesi şeklinde geliştiğini söyleyebiliriz. Temelde, metnin anlamını üreten de göreceğimiz gibi bu yapıdır.

Yazar Topal'ın geçmişini özetledikten sonra baba ile küçük oğul arasında yavaş yavaş tırmanacak olan gerginliğin nedenini açıklayan ve olaylar silsilesini başlatan bir tartışma sahnesiyle girer romanına.

Tartışmanın konusu bir babanın oğluna olan göreviyle ilgili ahlaksal bir sorundur.

Eskici dükkanı, dokuz nüfuslu bir aileyi geçindirecek kadar para getirmediği için, baba, büyük oğlunun dükkandan ayrılıp başının çaresine bakmasını istemektedir. Bir kenardaki üç beş kuruşu da eriyip gitmiştir zaten. Topal Eskici'ye göre ihtiyar ve fakir bir baba, çoluk çocuk sahibi olmuş kazık kadar oğluna rızk sağlamak zorunda değildir.[7] Küçük oğul açısından ise bir babanın işsiz kalmış öz oğluna ve torunlarına yardım elini uzatmaması vicdansızlıktır ve bundan ötürü suçlar babasını:

“Herif, insan değil canavar. İnsan olan bir insan, yediği lokmayı bölüşür gene de.” Ağabeysi Memed ise hak verir babasına. Esasta fena adam değildir ama işler kesat gidiyor. “Hasta düşer bir kenarda yatar kalırsam hanginiz bana bakabilirsiniz diyor, doğru” (s.63).

Küçük oğul babayı haksız, büyük oğul ise haklı bulurken ikisi de babanın ileri sürdüğü nedenlerin gerçek nedenler olduğundan kuşku duymuyorlar, ama okur onların bilmediği bir şeyi biliyor, çünkü anlatıcı, babanın kimseye söylemediği başka nedenlerini, onun bilincine göz atarken bize aktarmış oluyor. Durumu daha da karmaşık yapan ve babanın içtenliği konusunda kuşkular uyandıran düşüncelerine bakarsak anlarız ki, oğlunu dükkandan atmasının nedeni, yalnızca hastalık, ihtiyarlık korkusu değildir, keyif için para ayıramaması kızdırmaktadır onu.

> Bir bu kadar daha yaşayacak değildi. (...) Akşam paydoslarında eşle dostla üç beş bardak şarap içmedikten sonra...
>
> Niye! Ne zoru vardı! Otuz koca yıldır avrat, çoluk çocuk boğazı doyurduğu yetmiyor muydu? Gözü bağlı dolap beygiri miydi yani?
>
> Hırsla içini çekti.
>
> Bundan böyle keyfince yaşamak istiyordu. Akşamları şarabını, lokmanın yağlısını gövdeye indirecek, eşiyle dostuyla yarenliği dilediği gibi sardıracaktı. Tahta bacağıyla sabahlardan akşamlara kadar didinerek çıkardığı üç beş kuruşa ortak etmek istemiyordu kimseyi. Hele büyük oğlu. Üç çocuk babası, kazık kadar herif. Dünya baba ocağından ibaret değildi ya, baksındı başının çaresine!” (s.28-29)

Topal Eskici bu düşüncelerini kendine sakladığına göre tartışılan sorun şu oluyor: İhtiyar bir baba muhtaç durumdaki oğluna, kendi az kazancından kısmak pahasına yardım elini

uzatmak zorunda mıdır? Soru romanın sonunda cevaplanacaktır ancak. Şimdilik durum, babanın karakterinin belirlenmesinde işe yarar, çünkü yazar babanın gizli nedenlerini açıklamakla bencilliğine işaret ederken, tartışmanın hemen arkasından, babanın pişmanlığına ve evlat sevgisine tanık olduğumuz meyhane bölümünü yerleştirir metne. Hem içkisine, keyfine, hem de çocuklarına düşkün Topal Eskici bir ikilem içerisindedir.

Orhan Kemal öbür yapıtlarında karmaşık bir karakter çizmek çabasına girişmez, çünkü kişilerin iç dünyalarının fazla araştırılmadan çizilmeleri, onun yazmak istediği tüm romanlar için yeterlidir. Bu ilişkiler belli toplumsal bir du rumun, bir sorunun sergilenmesinde gerekli oldukları için vardırlar romanda; kendi başlarına ilginç kişiliklere sahip oldukları için değil.[8] Ünlü Murtaza'sı da karmaşık bir karakter sayılmaz elbet. Bir tiptir o. Aldanmıyorsam Topal eskici bu kuralın dışında kalan tek roman kişisi. Yazar onun değişik ve çelişik görünen yönlerine işaret etmek için çeşitli kişilerin açısından bakar Topal Eskici'ye. Çaycı Nadir'e göre "memlekette harbici özü sözü doğru üç kişi varsa" biri de Topal Eskici'dir. "Çok içli, namuslu, (...) kursağında haram yatmayan" bir adamdır (s.136). Küçük oğul Ali'ye sorarsanız bir "canavardır", "gavur parasıyla iki mangır etmez". Anaya göre çocuk gibidir, temiz yüreklidir, "Eser gürler sonra fıssadak iner" pişman olur söylediklerine. (s.96)

Topal Eskici'nin karakterini çizmek için kullanılan özellikler birbirini tamamlamıyor, çelişiyor. Bu suretle yazar, çok yönlü, karmaşık bir karakter koymaya çalışıyor önümüze. Bir

bakıyoruz sert bir adam, bir bakıyoruz yumuşak; hem hasis, hem cömert; kimi zaman bencil, kimi zaman özverili; çocuklarına karşı kâh nefretle dolu, kâh sevgiyle. Ama genelde öfkeli ve saldırgan.

Yazar aile içindeki çekişmelerin baş sorumlusu babanın niçin böyle aksi ve huysuz bir adam olduğunu açıklamak için geriye, çocukluğuna ve gençliğine döner. Topal Eskici'nin çocukluğu bolluk içinde geçmiştir. Gençliğinde bir Ermeni arkadaşıyla işlettiği demirci dükkanında iyi para kazanır ve gazinolarda, sazda tiyatroda yaşamının keyfini çıkarırken patlayan Trablus Savaşı'nda yaralanır. Çölde bıraktığı bacağının yerine tahta bir bacakla döndüğü Ada na'da Kurtuluş Savaşı'ndan sonra herkes zengin olmanın yollarını bulurken, yurdu uğruna bacağını yitirmiş olan Topal Eskici bir kenarda kalır. Küskün ve kızgın topal, bacağından başka şeyler de yitirmeye başlar. "Tahta bacak koydukça koydu. Tahta bacak koydukça huyu değişti, huyu değiştikçe çevresindekileri yitirdi" (s.20). Daha sonra müşterilerini de yitirecektir, bu yüzden. Bir zamanların dost canlısı, neşeli demircisi, yokluğa düşünce, şimdinin aksi, huysuz eskicisi olmuştur. Yazar romanın başında özetlediği bu geçmiş yıllarla Topal Eskici'nin psikolojisini açıklamaya çalıştıktan sonra, dediğimiz gibi, aile içindeki çatışmaların gittikçe tırmandığı bir olay örgüsü kurar. Az yukarıda sözünü ettiğimiz, babanın göreviyle ilgili sorundan sonra, bu kez bir oğulun göreviyle ilgili yeni bir sorunda baba-oğul karşı karşıya gelirler.

Büyük oğul haklı bulduğu babasına yük olmamak için dükkandan ayrılıp Çukurova'daki tarlalarda pamuk toplamak

üzere ırgatlık yapmayı göze almıştır. Küçük oğul da onunla gitmeye karar verince babanın izni olmadan evi terk etmeye hakkı olup olmadığı sorunu doğar. Küçük oğluna bağırıp çağıran Topal Eskici'nin kendi gençliğine benzettiği bu çocuğa gerçekte büyük zaafı ve sevgisi vardır ve "benim babam, kardaşım, arkadaşım, sağ kolum" dediği Ali'sinden ayrılmak ölümden farksızdır Topal Eskici için. Sahne dükkanda yer alır.

- Sen de mi gidecen?

- Ben de gidecem.

Beklemiyordu bunu, hiç beklemiyordu. Ne derse der, ne türlü davranırsa davranır ama Ali ondan ayrılmaz sanırdı.

- Gidecen ha?

- Yo duracam. Senin gibi babanın yanında bu kadar bile durmak fazla ama, oldu bir sefer. Sabahın erken saatlerinde gel, akşama kadar it gibi çalış, bir boğaz değil mi? Ben bu kadar çalıştıktan sonra kim olsa senin verdiğin ekmeği verir!

Topal fena şaşırmıştı. Zavallıca:

- Peki, dedi sen de gidersen... Bu topal halimle bana kim yardım eder yavrum?

- Kim ederse etsin!

- Kim ederse etsin ha? Demek beni bırakıp... demek hasta, alil sakat babanı bırakıp gideceksin ha?

Ali başını eğmişti. Acımıyor değildi babasına ama, renk vermemesi de gerekirdi. Babasının yaşaran gözlerini göstermemek için onlara sırtını dönüşüne bakmadı bile. (s.70)

Demek bu kez sorun şu: Bir evladın, kendisine muhtaç ihtiyar bir babayı terk edip gitmesi doğru mudur? Ona yardım etmek görevi değil midir? *Eskici Dükkanı*'nda oğulun kendisini doğurtan ve büyüten babaya olan borcu birkaç kez söz konusu olur. *Avare Yıllar*'ın kahramanını da aynı sorun rahatsız etmişti.

Çünkü o da, kendine muhtaç babayı, anayı ve kardeşlerini Beyrut'ta sefalet içinde bırakıp Adana'ya dönmüş ve kendisinden beş yaş küçük kardeşinin işportacılık yaparak ailenin geçimini sağlamak üzere Beyrut'ta kalmayı seçtiğini işitince "O benim kadar taş kalpli değildi" demekle (s.62) yetinmişti. Evleneceği kız da suçlu bulmuştu, onu: "Ben senin yerinde olsam babamı bırakıp gelmezdim" (s.160). Ne ki *Avare Yıllar*'da bu konu üzerinde daha fazla durulmaz. *Eskici Dükkanı*'nda ise, yazar, küçük oğulun babaya karşı benzer tutumunu savunmaya özen gösterir. Daha doğrusu Ali'ye yaptırır bunu. Ali Çukurova'daki kavgada babasına bir borcu olmadığı yolunda savunur kendini.

> Çalışıp beni bu boya getirdi demek? O mu beni bu boya getirdi yoksa ben mi şu kadardan beri at gibi çalışıp onun rakısını, şarabını kazandım? Allahtan korkun, Allahtan! Okumuyor muydum? Sınıfımı geçmiyor muydum? Beni dörtten çekip alan o değil mi?" (s.319)

Eskici Dükkanı'nda aile ilişkilerindeki bozukluğun bir nedeni yokluksa, öbür ve asıl nedeni de aile bireylerinin yetkileri, hak ve görevleri konusundaki anlaşmazlıktır. Başka bir deyişle, babanın savunduğu şeriata uygun ataerkil aile yapısıyla küçük oğulun ve kızkardeşi Zeliha'nın, savundukları demeyeceğim ama, benimsedikleri, medeni hukukun düzenlediği laik ilkelere dayanan aile yapısının çatışmasıdır.

Topal Eskici, dedesi Resul Ağa'nın çiftliğinde, baba otoritesinin kesin ve tam olduğu ataerkil bir aile içinde büyümüştür. Bu tip bir aileden gelen Topal Eskici için doğal olarak, bireyin aile içindeki statüsünün ve bunun yarattığı hiyerarşinin önemi büyüktür. Çünkü hakları ve görevleri,

bireyin bu hiyerarşideki yeri belirler. Ataerkil bir ailenin başı olarak “benim sağlığımda benim sözüm geçer” diyen Topal Eskici ailede tek otorite olduğuna inanmakta ve diğerlerinin hem kendisine itaat etmelerini hem de ataerkil ailenin örfi hukukuna yani törelerine göre davranmalarını beklemektedir.

Yazar, Topal Eskici’nin yetkileri konusundaki inançlarını ve bunun yol açtığı haksız davranışları bütün çıplaklığıyla ortaya koymak için ilk önce bir aile kavgası düzenler, sonra bu kavgadaki davranışları babanın nasıl değerlendirdiğini gösterir. Kavgadan sonra evi terk eden küçük oğuldan (ağabeysine anlatırken) dinlediğimiz olay, romanda çarpışan görüşler bakımından önemli olduğu için bu parçayı alıntılamakta yarar var.

> “Bacım şöyle oturuyordu, elinde bir iş, kız işi, iş işliyordu. O ne kız diye sordu. İş dedi bacım. Ne işi dedi. Bacım gene iş dedi, kız işi. Lan ne işi diye böğürdü. Bacım da tepsi örtüsü dedi. Vay sen misin? Açtı ağzını yumdu gözünü. Hangi misafirlerine kahve ikram edeceksiniz de tepsi örtüsü işliyorsunuz? Ben misafir istemem. Kazancım ne ki ite köpeğe dağıtıyorsunuz? Ben sakat, alil bir insanım, hepinizin gözü üstümde. Yarın bir köşede kıvrıla kalırsam hanginiz bana el uzatabilirsiniz? Tuu.... Burama geldi, lakin kör şeytan kör gözüne, lanet yüzüne dedim, sabrettim. Aklıma hep sen geldin. Karışsam seni katacak. İstemedim senin katılmanı. Anamdır dayanamadı, yahu dedi, sandığın dibinde yarım arşın aile bezi kalmıştı, bir iki çile de pamukaki, yeni alma değil. Duyan da bir şey beller, şu karşıkilerden utan. İşte avradın dediği diyeceği bu. Ne orospuluğunu kodu, ne hacanalığını. O ona, o ona. Derken moruk avradın üstüne hışımla bir kalktı. Vuracak. Dayanamadım, girdim aralarına. Bu sefer bana döndü, derken seni karıştırdı. Bir rezkillik ki sorma. O bu değil...
>
> Ağanın kulağına eğildi, bir şeyler fısıldadı. Büyük oğlunun gözleri dehşetle büyüdü:
>
> - Nee?
>
> - Vallaha!
>
> - İnsan öz evladına bu lafı söyler mi yahu?

- O zaman nevrim döndü işte, tuttum bileğini, dedim senin Allahını kibriyanı...

Büyük oğul gene az önceki dehşetle:

- Vah, vah, vah... Ne biçim laflar bunlar Ali! Baba oğuluna oğul babasına...

- Bırak, ağzımdan kaçıverdi.

- Kaçıverdi olmaz Ali, çok çirkin!

- Biliyorum ama, insan evladına böyle pis laf söyler mi?

Nevrim döndü işte, ne dediğimi bilmiyorum. (s.85-86)

Topal Eskici'nin evindeki korkunç yaşamdan bir sahne oluşturan bu olaya okurun tepkisi ne olacak? Ne yandan bakarsak bakalım, durup dururken kızına, karısına saldıran, oğluna, "ibne" diye söven Topal haksız ve suçlu. Kimseye minnet etmeyen, sözünü esirgemeyen bu dürüst adam kendi ailesi içinde küfürbaz bir zorba. Ne ki bu olay sadece babanın karakterini aydınlatmakla kalmıyor, inançlarına da ışık tutuyor. Topal Eskici yaptıklarına pişman olmuştur. Ama anlatıcının aktardığı düşüncelerinden anlarız ki törelerin kendisine tanıdığı haklar içinde hareket ettiğine inanmaktadır yine de.

Bir evlat, iyi bir evlat anaya, babaya sırtarmaz, hele asla evini terk etmezdi. Dağ taş toprağın sahibi, attığı attık, tuttuğu tuttuk dedesine karşı babası nasıldı? Bir günden bir güne babasının karşısında lahavle dememiş, küçük oğlunun yaptığı gibi babasına el kaldırmamıştı. Evet anasını korumuştu ama, karşısındaki de babasıydı. Bir baba, bir baba ne demekti? Baba döverdi de söverdi de, sırası gelince severdi de. Babaya el kalkmazdı. İsterse anasını dövmek değil, yatırıp kıtır kıtır boğazlasın." (s.94)

Topal Eskici'ye göre babanın hakları ve yetkileri neredeyse sınırsız. Yalnız evladına değil karısına da istediğini yapabilir. Çünkü başka bir yerde de söylediği gibi "eri avradın küçük

tanrısıdır”. Bir evlat babaya karşı gelmek şöyle dursun ona küsemez bile. Topal Eskici’nin dinsel ilkelere dayanan aile hukukuyla ilgili inançları, başka tür bir aile kurumunun geliştirdiği Cumhuriyet Türkiye’sinde genç kuşakların gözü kapalı kabul edeceği şeyler değildir.

Batı’da daha 19. yüzyılda düşünürlerin saptadıkları bir olgu vardı. Gelişmekte olan toplumlarda medeni hukukun dikkate aldığı birim olarak aile, giderek yerini bireye bırak maktadır. “İnsanlar arasında ne tür bir bağın, kaynağını aileden alan karşılıklı hak ve görev kurallarının yerine geçmekte olduğunu görmek güç değildir. Bu bağ sözleşmedir.”[9]

Bu demektir ki genellikle “statü”den sözleşmeye doğru bir geçiş vardır gelişmekte olan toplumlarda. O halde eski ataerkil aile tipinde bireyin neler yapabileceği, statüsüne, yani aile içinde işgal ettiği yere bağlıyken, çağdaş dünyada birey, yasaların kendine tanıdığı hakları kullanarak yapacağı sözleşmelerle durumunu kendi belirler.

Küçük oğula sorarsanız bir işte babanın sözü yürümez. “Yaşım on sekiz, ne karışır?” (s.64) demesi, ataerkil düzenin örflerine değil, rüştünü ispat etmiş bir gence medeni hukukun tanıdığı haklara inandığını gösterir. Baba, ataerkil sisteminin kodlarına göre davranılmasını beklerken, oğlu törelerden bağımsız bireyci bir tutumu temsil ediyor. Ağabeysiyle konuşurken söylediği şu sözler iki karşıt görüşü dile getirmesi bakımından ilginçtir bizim için.

> El adamının yanında çalışsam, dan dun etti mi dikilirim hiç olmazsa. Bu? Üstelik bir de baba. El adamı kazancımı çıkarır verir. Babamız boğaz tokluğuna çalıştırır, ağzının kokusu da çaba. (s.92)

Açıkça görüldüğü gibi burada, aile içindeki statüye uyarak boğaz tokluğuna çalışmakla, yabancı bir kişiyle sözleşme esasına göre çalışma karşılaştırılıyor. İkincisinde hak ve görevler sözleşmeyle belirlendiği için patron “dan dun etti mi” insanın dikilmeye hakkı vardır, çünkü bir iş sözleşmesi patrona sövüp saymak ya da bağırmak çağırmak hakkını vermez.

Yalnız küçük oğul değil bu tutumu sergileyen. Henüz genç kızlık çağına girmekte olan Zeliha’nın kafasından ge çenlere bakarsak görürüz ki o da ağabeysi gibi babanın haklarını sorgulamaya başlamıştır bile. “Ne hakkı vardı? Bir lokma ekmek değil miydi verdiği? Fabrikaya girip çalışsa onu gene de kazanabilirdi” (s.101). Başka bir deyişle ekonomik bağımsızlık babanın karışma hakkını ortadan kaldırır. Zeliha’nın Çukurova’da Ünal ile gizlice sevişerek kızlığını ona vermesi ve gerekirse anasını babasını bırakıp Ünal ile kaçmayı tasarlaması da baba otoritesine isyandır aslında.

Şimdi eski kuşakla yeni kuşağın başka bir konu üzerindeki farklı tutumlarına değinmek istiyorum. Çünkü bu konu romanın dile getirdiği felsefenin bir parçasıdır. Ailenin yanı sıra toplum içinde statü sorununu da gündeme getiriyor yazar: İnsanın toplumdaki yeri mi (statüsü, mevkii, rütbesi vb.) yoksa gerçekte insan olarak ne olduğu mu önemli?

Topal Eskici ve karısı toplumda saygınlık kazanmanın bir para, sınıf ya da mevki meselesi olduğuna inandıkları için ya geçmişleriyle övünürler ya da tekrar para sahibi oldukları zaman elde edecekleri saygınlığı düşlerler. Topal durmadan herkese dedesi Resul Ağa’nın çiftliğindeki bolluğu, kendi altına çekilen kısrağı, rugan çizmelerini, gece alemlerini,

hovadarlığını anlatır. İlerisi için de düşleyeceği yine parayla gelen itibardır. “Oğullarım (...) cebimi bol bol doldururlar mı, görün siz bendeki çalımı. Ulan maksat düşman çatlatmak değil mi? Kravat bile takacam be.” (s.146-147)

Gerek ananın gerekse babanın çocuklarına eş olacak insanda aradıkları tek özellik mallı mülklü olmadır. Büyük oğulları askerden, “yazının çıplağı” diye aşağıladıkları yoksul bir kızla evlenerek döndüğü için hiçbir zaman bağışlamamışlardır onu. Büyük oğul Memed toplumdaki statüye verilen bu önemin yanlış bir değerlendirme olduğuna ve insanın ancak kendi meziyetleriyle övünebileceğine işaret eder (s.109). Ana babanın sık sık dile getirdikleri mallı mülklü gelin özlemine karşılık, küçük oğul ağabeysini örnek almaya kararlıdır.

> “Evlenirdi ama, anasının istediği mallı mülklü kızla değil. Ağası avrat parasına tamah etmiş miydi? Etmemişti. O da etmeyecekti. Ağasının dediği gibi, avradı kendinde görmeliydi her şeyi. Yengesi gibi. Kocasına yüzdeyüz bağlı, kocasının işleri bozulup da başları sıkışınca erkeğiyle birlikte çalışabilmeliydi.” (s.150)

Ve olaylar yeni kuşağı haklı çıkaracak şekilde gelişir. Ali tarlada pamuk toplarken tanıdığı bir işçi kızla, Zeliha da şoför muavini olarak tanıdığı ama belli bir işi olmayan bir gençle evlenir. Yeni gelin ve damat alt tabakadan, kimsesiz, parasız ama tuttuğunu koparan, ekmeğini taştan çıkaran cinsten çalışkan insanlardır. Oğullar ve torunlar sıtma ve dizanteriden perişan yatarken aileyi ayakta tutan ve malsız mülksüz iki genç olur ve roman bu ikisinin bir fabrikada iş bulduklarını Ünal’ın babaya müjdelemesiyle son bulur.

Yazar, bu olumlu, ama statüsüz kimselere karşılık, statüsü ve itibarı yüksek, ama kendi öz değerleri düşük olan karakterlere de yer verir öyküde. Bunlardan biri ananın babanın övünçle andıkları Resul Ağa'dır. Sahip olduğu Ağa statüsü ve zenginliği sayesinde toplumda saygınlık kazanmış olan Resul Ağa, gençken çalışmak için geldiği çiftliğin azgın geliniyle anlaşıp kocasını zehirlemiş ve adamın yerine geçmiş bir katildir aslında.

İkinci örnek, ananın çok kıskandığı komşu kadının oğludur. Romandaki işlevi okuyamamış Ali ile bir karşıtlık sağlamak olan bu genç üniversitede okumuş, doktor çıkmış, toplumda saygın bir yer edinmiştir. Ne ki anasına babasına bir mektup yazmaya dahi tenezzül etmediği için insan olarak beş para etmez.

Demek toplumda hiçbir statüsü olmayan, emekçi sınıfından basit insanlar gerçek insancıl değerlere sahip olabilirken, okumuş, belli mevkilere gelmiş kimseler bu gerçek değerlerden yoksun olabilirler. Romanda okura telkin edilmek istenen görüşlerden biri de budur sanırım.

Eskici Dükkanı'nda olay örgüsü baba ile küçük oğul arasında ve daha çok babanın karakterinden ve otorite anlayışından kaynaklanan çatışmalarla ilerler. Beri yandan Ali'de birbiriyle çelişir gibi gözüken iki eğilim gözlemleriz. Bunlardan biri otoriteden, yani babadan kurtulmak ve özgürlüğünü kazanmak isteğidir; öteki de tüm ailenin, baba dahil, dağılmadan bir arada yaşaması dileği. Bu noktada metinler arası bir benzerliğe daha

değinmenin yeridir, çünkü Ali'deki bu iki eğilim, *Baba Evi*'ndeki kahramanın yaşadığı çelişik duyguların daha geniş bir biçimde yeniden işlenmiş halidir. *Baba Evi*'nin genç kahramanı da bir yandan otoriter bir babadan kurtulmak istediğini, bir yandan da ailenin dağılmasını engelleyen, onu bir arada tutan babaya güven duygusunu dile getirir.

> "Onun varlığında bana evimin dağılmamasını temin eden bir tılsım var gibi geliyordu. Onu sevmediğim, ondan korktuğum, ondan süratle uzaklaşıp kurtulmak için can attığım halde, onu gene de sırtımı dayadığım bir ağaç (...) kadar kuvvetli buluyordum." (s.82)

Eskici Dükkanı'nın kuruluşunda gözlemlediğimiz dağılma ve kenetlenme hareketi de Ali'nin çelişik iki eğilimiyle çakışır bir bakıma. Babadan kurtulmak isteyen Ali sonunda sırtını ona dayayacaktır.

Ali'nin evi terk edip ağabeysiyle birlikte pamuk toplamak üzere Çukurova'ya gitmesi girişimiyle ailenin çözülmesi teh likesi başgöstermişken, babanın ve ananın onlara katılma kararı tehlikeyi önler ve kazanacaklarını umut ettikleri parayı düşünerek kurdukları tatlı hayallerle mutlu bir döneme girerler. Aile içindeki kırgınlık, öfke ve kötümserliğin yerini sevgi, anlaşma ve iyimserlik alır; hepsi de ileride, parasal durumları düzelince, aynı konakta hep bir arada yaşayacaklarını düşlerler. Ne ki bu durum geçicidir, çünkü Çukurova'nın korkunç çalışma koşulları, sıcak, sıtma, perişanlık aileyi pişmanlığa, mutsuzluğa ve yeniden kavgalara sürükler. Öyle ki Topal Eskici ailesindeki gerginlik Çukurova'da doruk noktasına ulaşarak büyük bir kavga ile son bulur.

Romanın Çukurova bölümünde olay örgüsünü meydana getiren anlatı kalıpları kent bölümündekinin bir çeşitlemesidir. Kentte ayrı evlerde oturan iki aile Çukurova'daki tarlada iki çadıra yerleşirler. Baba ile küçük oğul arasında çıkan münakaşa sonucu küçük oğul yine evi, daha doğrusu çadırı terk eder ve ağabeyi Memed'inkine geçer. Gece dönmemesi, ilk seferde olduğu gibi ana babaya küsmek ve saygıda kusur etmek olarak yorumlanır. Bu kez de yine, eski kuşağın, ailedeki statülerin belirlediği kurallara aykırı saydıkları davranışlar nedeniyle kızışır çatışma. "Ana babanın evlatlarına karşı suçu mu olurmuş?" diyen Topal Eskici ve karısının gözünde oğulları artık "Asi evlat"lardır. Bardağı taşıran damla da, ana, oğul ve gelin arasındaki ilişkileri düzenleyen, kodlara aykırı bir davranış olur. Büyük oğulun, ana tarafındaki haksız yere suçlanan ve hakarete uğrayan karısını korur gibi olması anayı çileden çıkarır ve Memed babasından yediği şiddetli bir yumrukla çöker yere. Bir evlat ne olursa olsun el kızını anasına değişmemeli, anasına karşı avradını korumamalıdır (s.355). Durumu öğrenen küçük oğul da babasının üstüne yürüyüp meydan okurken, yine baba haklarını sorgular bir yandan: "Ne hakkın var da vuruyorsun ağama, ne hakkın var?" Köprüler atılmıştır artık. Ali'nin anasını, babasını reddetmesi, onların da bundan böyle erkek evlatları olmadığını söyleyerek buna karşılık vermeleriyle aile parçalanır, dağılır; ana, baba, kız ve damat adayı Ünal kente döner, oğullar, gelin ve torunlar Çukurova'da kalır. Ne ki bu durum da geçicidir. Roman, dağılan ailenin tekrar birleşmesiyle son bulacaktır.

Eskici Dükkanı'nda birbirini izleyen dağılıp birleşmeler, kavgadan barışa, barıştan kavgaya geçişler aynı zamanda romanın yapısını oluşturur. Olay örgüsü dört ana birimden kurulmuştur. Birinci parçalanma tehlikesini birinci kenetlenme ve daha sonra ikinci parçalanmayı ikinci ve kesin kenetlenme izler. Tekrarlanan bu hareketin içinde daha küçük çapta birleşmeler, ayrılmalar da bu tema'nın çeşitlemeleri gibi bir örüntü yaratır metinde. Baba büyük oğulu kovar, sonra beraber Çukurova'ya gider. Çukurova'da onu ve Ali'yi bırakır, Ünal ile anlaşır. Ali başta Ünal'a karşıdır sonra yumuşar, derken suçlar onu. Ana, babaya karşı hep oğullarını tutarken son büyük kavgada taraf değiştirir ve kocasının yanında yer alır. Ali o zamana kadar koruduğu anasını reddeder vb. vb. Bireyler arasındaki bu yaklaşmalar, uzaklaşmalar, tüm ailenin roman boyunca izlediğimiz dağılıp toplanma tema'sını besleyen motifler olarak genel ritmi destekler.

Romanın bitişine dönelim. Neyi anlatıyor bu bitiş? Yazarın, yeniden kurulan barışa kadar, okurun tepkisini oğullardan yana yönlendirmek için kullandığı strateji çok açık. Bir yanda, çıkardığı kavgalarda hep haksız olan Topal Eskici, bir yanda da onun karşıtı sayılabilecek, herkesin hakkını gözeten iyi huylu Memed var. Ali ikisinin arasında bir yerde. Bir bakıma babası gibi çabuk parlayan, duygularına kapılan, babasına tepkisinde aşırıya kaçan, ama aynı zamanda ağabeysine hayran ve onu kendisine örnek alan bir genç.

Topal Eskici kendisine saygıda kusur göstermeyen, üstelik Ali'yi dizginlemeye ve aile konusunda eski görüşlerle yeni görüşler arasında denge kurmaya çalışan, romanın olumlu tek

kişisi Memed'e haksız yere saldırdığı ve çağdışı müstebit bir kaba karakterini temsil ettiği için, okur gençlerden yana çıkar. Kısacası, olumlu yönleri de olan Topal Eskici'nin kendi çocuklarına yanlış ve haksız davranışlarıdır romanda vurgulanan. Bundan ötürü son ve kesin barışı sağlamak için değişmesi gereken karakter de o olacaktır.

Öyle olur nitekim. Ali'nin bir gün Çukurova'dan hasta olarak gelip dükkanın önünde bayılmasıyla durum birdenbire değişir ve Topal Eskici eve hasta dönmüş oğullarını ve torunlarını ölümden kurtarmak için koşuşur, onlara doktor, ilaç ve yemek parası bulmak için, tek geçim kaynağı dükkanını da hiç duraklamadan satar. Değişmiş, bambaşka bir insan olmuştur sanki. Daha bir ay önce yaşlılığını düşünerek parasız kalmaktan korkan, "sineğin yağını hesap eden", dükkanda kazancı bölündüğü için keyifle şarap içemiyor diye kendi öz oğlunu ve torunlarını başından atmak isteyen adam, şimdi elindeki avucundakini son meteliğine kadar çocukları uğruna seve seve harcayan bir baba olmuştur. Topal Eskici'nin bu davranışı, romanın başında karşılaştığımız, bir babanın evlatlarına karşı göreviyle ilgili soruya bir cevap sayılabilir.

Eskici Dükkanı'nda en kuvvetli duygu kuşkusuz aile duygusu. Ali olsun, ağabeysi olsun, anası babası olsun ileriye dönük tatlı hayallerinde "gümü gümü gümüleyen" bir konakta, oğullar, torunlar hep bir arada yaşarlar. Bu geniş aile özlemini torunlarda bile gözlemleriz. Cavit bir eniştesi olsun ister, ablası Ayşe, Zeyneb'e yenge diyebilmek için onun amcasıyla evlenmesinden yanadır. Bu istekler ve özlemler bir bakıma gerçekleşmiş, toplumbilim terimleriyle iki "çekirdek aile"

sonunda birleşmiş ve Ünal ile Zeyneb'in de katılmalarıyla (zen gin bir konakta değilse de) aynı hanede yaşayan bir "geniş aile" oluşturmuşlardır. Meydana gelen yeni aile eskisine benzemez. Açıkça söylenmese de okur anlıyor ki bu ailede nefretin yerini sevgi, kavganın yerini barış almıştır.

Yapıt Adana'da bir eskici ailesinin öyküsünü anlatmasına rağmen, çok başka bir çevreyi ele alan ve o çevreden bir ailenin yine dağılıp kenetlenmesi öyküsünü anlatan *Aşkı Memnu* ile aynı sınıfa, "dramatik" diyebileceğimiz romanlar sınıfına girer. *Aşkı Memnu* gibi *Eskici Dükkanı*'nda da bir ailenin belli kişiliklere sahip bireyleri arasındaki yoğun duygusal ilişkilerin belli koşullar altında nasıl geliştiğini izleriz. Romanın baş kişileri baba ve küçük oğul sosyal tipler olarak değil, kendi kişisel ve ailevi sorunlarıyla, bireyler olarak yaşarlar romanda. Bundan ötürü romandaki ailenin " 'tipik' olduğu ve benzeri durumlardaki insanların dramını verdiği"[10] söylenemez, çünkü *Eskici Dükkanı* bir tek ailenin kendine özgü dramını ve ekonomik yıkıma rağmen kenetlenişini sergiler.

"Ben çok iyi bildiğimi yazmak isterim... yazmak için görmeliyim, yaşamalıyım (...) Ben tanıdığım insanları yazdım"[11] diyen Orhan Kemal, *Eskici Dükkanı*'nda otobiyografik romanlarında gerektiği şekilde işleyemediği kişileri, sorunları, bu kez, ayrıca toplumsal bir bağlama oturtarak yeniden ele almıştır. Bunun için bir anılar dizisi sınırlarını pek aşmayan otobiyografik romanlarıyla *Eskici Dükkanı* arasındaki fark Orhan Kemal'in bir sanatçı olarak aldığı mesafenin iyi bir ölçüsüdür.

1 *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, cilt II, 1965, s.384.

2 *Türkiye Defteri*, Ağustos, 1974, s.64.

3 Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, s.155.

4 *Baba Evi*, Varlık Yayınları, 4. baskı, s.44.

5 Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel,* 1971, s.61-64-65.

6 *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 7. baskı, İnkılap Kitabevi, 1958, s.40-41.

7 Bkz. *Eskici Dükkanı*, 3. baskı, Cem Yayınevi, 1975, s.28-30. *Baba Evi*'nde baba da oğluna aynı şeyi söyler: "Şunu iyi bilmelisin ki hiçbir baba, on yedisindeki bir evladı beslemeye mecbur değildir", s.73.

8 Belki de bundan ötürü kişiler metinde adlarıyla değil, aile içindeki statüleriyle anılırlar. Yalnız roman kişileri tarafından değil, anlatıcı tarafından da. Ne babanın adını biliriz, ne ananın adını ne de gelinin. Küçük oğulun adı Ali'dir ama ondan genellikle küçük oğul diye söz edilir. Ağabeysi de hep "büyük oğul"dur. Adı olan "Memed" metinde iki üç kereden fazla geçmez.

9 Bkz. Sir Henry Sumner Maine, *Ancient Law.* Bölüm 5, alıntılayan: Tony Tanner, *Adultery in the Novel* (1979), s.4.

10 *Türkiye Defteri*, Ağustos 1974, s.65.

11 Nurer Uğurlu, *a.g.y.*, s.45.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNCE MEMED VE EŞKİYA ÖYKÜLERİNİN YAPISI

Orhan Kemal de, Yaşar Kemal de Güney Anadolu Bölgesi'nde doğmuş ve büyümüş ve romanlarında iyi bildikleri o yörenin insanlarına eğilmiş, sorunlarını dile getirmişlerdir. Orhan Kemal'in, karakterlerini daha çok Adana'daki fabrika işçileri, küçük memurlar, ırgatlar arasından seçmesine karşılık Yaşar Kemal köylülerden, aşiret beylerinden, yörüklerden, eşraftan seçer. Ama iki yazarın romanını birbirinden ayıran ne kent ve köy farkıdır ne de seçtikleri kişilerin ait olduğu toplumsal tabakalar. Asıl ayırım, yarattıkları kurmaca dünya ile gerçeklik arasındaki bağdadır. Orhan Kemal *mimetic* bir yazardır, yani kendisinin tanık olduğu ya da olabileceği bir yaşamı, okurun da rahatça inanabileceği sıradan kişiler ve günlük olaylarla yansıtır. Yaşar Kemal bu anlamda bir gerçekçilikle yetinmez; yaşadıklarını, gözlemlediklerini başka tür bir gerçekliğe dönüştürür. Abartılarak işlendiği için simgeleşen ve arketipleşen kişiler ve olaylarla, göreceğimiz gibi, kurmaca yönü ağır basan destan havalı yapıtlar üretir. Güncel sorunlara karşı ilgisizdir demek istemiyorum, çünkü eşraf ile bürokrasi ittifakı karşısında köy lünün durumunu, değişen üretim araçlarının doğurduğu sonuçları, aşiretlerin yıkılışını irdelemiştir, ama bunların arkasında yatan ve sanayileşme öncesi tüm ülkelerdeki köylü sınıfı için yüzyıllar boyu değişmemiş olan yaşamsal sorunları doyurur bize; toprak ve

doğa ile bütünleşmiş bu insanların mevsimlere ve doğa koşullarına bağımlılığını, kıtlık ve açlık korkusunu, bolluk özlemini.

Bu kitapta Yaşar Kemal'e en çok üç bölüm ayrılabileceğini düşünerek üç büyük tema'sını esas aldım: Başkaldırı; kıtlıktan bolluğa geçiş ve yozlaşma. *İnce Memed* bir başkaldırı öyküsüdür; *Dağın Öte Yüzü* üçlüsünde kıtlıktan bolluğa geçiş ana tema'yı oluşturur; *Akçasazın Ağaları*'nda sanayileşme ile birlikte gelen yozlaşma konusu işlenir. Bu üç yapıtın incelenmesi Yaşar Kemal'in romancılığına kucaklayıcı bir yaklaşım oluşturacaktır düşüncesiyle her birine bir bölüm ayırmayı uygun buldum.

"Giriş"te Anadolu romanının iki özelliğini vurgulamıştım: Toplumsal düzene başkaldırı ve halk edebiyatından, folklordan yararlanma. Bu iki özelliğin en belirgin biçimde görüldüğü yapıtlar, kuşkusuz, başkaldıran insanın romanını yazmak isteyen ve yazarken, çok iyi bildiği folklorumuzdan ve sözlü edebiyatımızdan yararlanan Yaşar Kemal'in yapıtlarıdır. Güney Anadolu Bölgesi'nin türküleri, masalları içinde büyümüş, âşıklarından destanlar dinlemiş, efsaneleriyle büyülenmiş olan yazarı en çok etkileyen hikâyenin Köroğlu hikâyesi olduğu anlaşılıyor. Yaptığı bir söyleşide diyor ki:

> Ben çocukluğumda ve gençliğimde yalnız Çukurova Bölgesi'nde onlarca Köroğlu anlatıcısına rastladım. Bu Köroğ lu destanlarını her usta kendince anlatıyordu, kendisinden bir şeyler katıyordu destana. Ben edebiyata destan anlatıcılarına öykünerek başladım. Gençliğimde hem bir anlatıcı hem bir derleyiciydim. (...) Bir romancı için -eğer o romancı yeni bir doman dili

> yaratmak gücünde ise- sözlü edebiyat erişilmez bir kaynak olabilir. (...) Benim temelimde ne kadar bir Balzac, Dostoyevski, Gogol, Çehov varsa o kadar da Köroğlu olduğunu sanıyorum.[1]

Yaşar Kemal yalnız Köroğlu hikâyesiyle değil, genel olarak, başkaldırı edebiyatının tipik örnekleri arasında yer alan eşkiya hikâyeleriyle yakından ilgilenmiş, bunları incelemiş, araştırmış ve bazılarını yeniden yazmıştır. *Üç Anadolu Efsanesi* kitabındaki yapıtlardan biri Köroğlu hikâyesinin yeni bir anlatısıdır. Ondokuzuncu yüzyıl sonunun ünlü eşkiyası Çakırcalı Efe üzerinde yaptığı araştırmalar sonucu yazdığı yarı biyografi yarı roman bir yapıtı 1956 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmişti. Sonra *Çakırcalı Efe* adıyla kitap halinde çıktı (1972). Yaşar Kemal ilk romanı *İnce Memed*'in konusunu seçerken de tüm dünyada yaygın olan "soylu eşkiya" hikâyesi geleneğinden esinlenmiştir.[2] *Köroğlu, Yalnız Efe*,[3] *Çakıcı Efe*[4] gibi, halkın içinden çıkmış ve zalim beylere, ağalara karşı yoksul halkı koruyan eşkiya figürü yalnız Türkiye'de değil tüm dünya edebiyatında görülür. Bundan ötürü ince Memed yalnız Türk soylu eşkiyalarıyla değil, çeşitli ülkelerin, Robin Ho od, Billy the Kid, Jesse James gibi efsaneleştirilmiş haydutlarıyla akraba sayılır.

Avrupa, Amerika ve Asya ülkelerindeki haydutluk kurumu üzerine bir araştırma yapmış olan İngiliz Tarihçisi E. J. Hobsbawm, *Bandits* adlı kitabında haydutları birkaç kategoriye ayırmış ve bu kategorilerin özelliklerini saptamıştır. Hobsbawm'u ilgilendiren, sıradan kanun kaçakları, katiller, hırsızlar değil, yasalara göre suçlu oldukları halde halkın gözünde suçsuz hatta kahraman sayılan, "toplumsal" dediği

haydutlardır. Hobsbawm bu toplumsal haydutlar arasından ayırdığı ilk kategoriye “soylu eşkiya” adını verir. Bunlar, köylülerin baskı altında ezildiği, sömürüldüğü kırsal kesimde, zalim yöneticilere karşı başkaldırmış ve adalet istemiş haydutlardır. Çeşitli ülkelerin, hikâyelerinde, şiirlerinde, romanlarında görülen bu tip haydutun ortak özelliklerini dokuz maddede toplar Hobsbawm. Bu dokuz maddeyi şöyle özetleyebiliriz:

1. Soylu eşkiya bir suç işlediği için dağa çıkmaz, bir haksızlığa uğradığı için dağa çıkar ve eşkiya olur.

2. Yapılan haksızlıkları düzeltir.

3. Zenginden alıp fakire verir.

4. Ancak kendini savunmak ya da haklı olmak koşuluyla öç almak için adam öldürür.

5. Eğer yaşarsa halkının arasına, toplumun saygın bir üyesi olarak döner.

6. Halk kendisine hayrandır ve onu destekler.

7. Ancak ihanet sonucu ölür, çünkü dürüst hiçbir insan onu ihbar etmez.

8. Hiç değilse teorik olarak görünmezdir ve yenilgiye uğratılamaz.

9. Kralın ya da imparatorun düşmanı değildir, çünkü onlar adaletin kaynağıdır. Soylu eşkiyanın düşmanı, bölgesin deki mütegallibedir (halka zulmeden toprak sahipleri, derebeyleri).[5]

Hobsbawm kitabında verdiği örneklerle gösteriyor ki tarihte yaşamış ve yoksulu, ezileni kollamış birtakım haydutlar gerçekte bu denli erdemli, ülkücü kişiler olmasalar da halk

onları hayalinde yüceltmiş ve haklarında birer efsane yaratmıştır. Bu efsaneler de birbirine benzemektedir, çünkü ezilen halkın, zulüm karşısında susup boyun eğmek yerine başkaldırarak zalimlerden öç alan, adalet dağıtan kahramana gereksinimi vardır. Adalet umudunu ayakta tutacak böyle bir kişi çıkmasa da halk onu kafasında kendi yaratır ve ölümsüzleştirir. Bundan ötürü dünyanın değişik ülkelerinde rastlanan soylu eşkiya tipi aynı özellikleri taşır.

Mehmet Bayrak'ın *Eşkiyalık ve Eşkiya Türküleri* (1985) adlı kitabından da anlaşılacağı üzere, Türk edebiyatında eşkiyalık ve başkaldırı tema'sı hayli yaygındır. 1950 sonrası Anadolu edebiyatında da *İnce Memed* bu konuda tek yapıt değil, ama bunların hepsi soylu eşkiya tema'sını işlemez. Bundan ötürü burada, soylu eşkiya romanının yapısını betimlerken *İnce Memed*'den başka (Mehmet Bayrak'ın adlarını andığı için dikkatimi çeken) bu iki romana da değineceğim: Hasan Kıyafet'in *Gominis İmam*'ı (1969) ve Timur Karabulut'un *Çepel Dünya* adlı romanı (1971).

Bizdeki eşkiya öykülerinden yukarıda sözünü ettiklerimizin, Hobsbawm'un saydığı dokuz özelliğe sahip oldukları yadsınamaz. Dolayısıyla *ince Memed* bütün dünyada yaygın olan soylu eşkiya hikâyeleri geleneğine girer, ama bizdeki örnekleriyle bağı daha açıktır. Başka bir deyişle, *Köroğlu*, *Yalnız Efe*, *Çakıcı Efe*, *İnce Memed*'de bir iç metin olarak vardırlar ve bundan ötürü de kahramanları arasındaki ortak özelliklerden başka, kanımca, ortak bir yapının da varlığını kanıtlayabiliriz.

Bu eşkiya öyküleri dört ana bölümden oluşan bir yapı üzerine kurulmuşlardır.

1) Kahramanın çocukluk yıllarını kapsayan ve başkaldırısına neden olan olaydan önceki durumun anlatıldığı ilk ana bölümde acımasız ağaların ya da beylerin yönetimi altında zulüm gören köylünün durumu sergilenir. *Köroğlu*'nda astığı astık, kestiği kestik Bolu Beyi vardır. *Yalnız Efe*'de Esoğlu adında hain bir ağa köylülerin topraklarını ellerinden almaktadır. *Çakıcı Efe*'de ağaların ve zaptiyenin zulmü ile yürüyen yozlaşmış bir idare hüküm sürmektedir. *İnce Memed*'de Abdi Ağa sahibi olduğu beş köyün emeğini, onları aç bırakacak denli sömürmektedir. *Gominis İmam*'da Hasan Ağa, köylülerine acımasızca davranan zalim bir ağadır. *Çepel Dünya*'da köyün ağası Demiroğlu etrafa dehşet salmış, alçak bir ağadır.

2) İkinci bölümde, kahramanın kendisine ya da anası, babası, karısı gibi sevdiği bir yakınına karşı ağanın (beyin) yaptığı büyük bir kötülük yer alır ve bunun sonucu kahraman dağa çıkar, eşkiya olur. Örneğin Köroğlu'nun babasının gözlerine mil çekilir; Yalnız Efe'nin babası, Eseoğlu tarafından öldürülür; Çakıcı Efe çocukken babasını zaptiye kalleşçe vurur; İnce Memed'in elinden yavuklusu Hatçe zorla alınmak istenir; *Gominis İmam*'da Hasan Ağa, Umur'un kardeşini ve babaannesini evleriyle birlikte yakar; Demiroğlu, Alo'nun anasını döverek öldürtür ve Alo da diğerleri gibi eşkiya olur.

3) Eşkiyalık dönemine ayrılan üçüncü bölümde kahramanın soylu eşkiya olarak yoksul köylüye yaptığı iyilikler, zalimlere verdiği cezalar ve kendi öcünü alması anlatılır. İn ce Memed köylüyü toprağın sahibi yapar. Abdi Ağa'yı öldürür. Gominis

İmam Umur köylülere doktor, ilaç sağlar ve ağalık kurumuna son vermek ister. Hasan Ağa'yı da öldürür. Alo köylerde kooperatif kurarak ağaya pay verme usulünü kaldırır. Demiroğlu'ndan da öcünü alır.

4) Dördüncü bölümde kahramanın sonunu okuruz. Eşkiya kahraman ya halkına döner ve onlar da kahramana sahip çıkarlar ya da ortadan kaybolur. Bir rivayete göre tüfek icad olunca Köroğlu eşkiyalığı bırakmış kaybolmuştur ortadan. Yalnız Efe'nin cesedi ise hiçbir yerde bulunmaz. İnce Memed ise dağlara doğru uzaklaşır, haberi alınmaz bir daha.

Az yukarıda *Kuyucaklı Yusuf* ile *İnce Memed* arasında da ilginç benzerlikler bulunduğunu söylemiştim. İşte bunlardan birkaçı: Kuyucaklı Yusuf da İnce Memed de babasızdırlar; ikisi de evlat edinilirler; ikisinin de sevdiği kızı zengin kötü adam oğluna (yeğenine) almak ister; Yusuf da Memed de sevgililerini kaçırırlar; ikisi de rakipleri olan erkeği silahlı bir çatışmada tabancayla öldürürler; ikisinin de karıları bir silahlı çatışmada ölür. İkisini de romanın sonunda yalnız olarak atını dağlara sürerken bırakırız.

Çeşitli episodlar arasındaki bu benzerlikler kendi başlarına önemli sayılmayabilirlerdi, ama *Kuyucaklı Yusuf*'un yarım kalmış bir eşkiya romanı olduğunu kanıtlarsak bu episodların anlamı değişir ve eşkiya romanlarında saptadığımız dört bölümden ilk ikisini oluşturdukları görülür. Sabahattin Ali'nin iki arkadaşından (Cevdet Kudret ve P. N. Boratav'dan) öğrendiğimize göre *Kuyucaklı Yusuf* bir üçleme olarak tasarlanmıştı ve Çineli Kübra adını alacak olan ikinci ciltte Yusuf'un eşkiyalık serüvenleri anlatılacaktı.[6] Eğer Sabahattin

Ali düşündüklerini gerçekleştirseydi o zaman eli mizdeki *Kuyucaklı Yusuf* soylu eşkiya öyküsünün, sözünü ettiğim dört ana bölümlük yapısının ilk ikisini içeren bir roman olacaktı. Uzun tutulan birinci ana bölümde zengin eşrafın zorbalığının (ırza geçmeler, adam öldürmeler) ve hakkını arayamayan halkın ezilişinin ortaya konduğunu; ikinci ana bölümde ise Yusuf'un dağa çıkmasına neden olacak olayın yer aldığını görürdük. Yani karısının namusuna el atma girişimi üzerine çıkan çatışmada karısının vurulup sonra yolda ölmesi olayının. Dağa çıkan Yusuf'un eşkiya olarak yaptıklarının anlatılacağı üçüncü bölümü romanın ikinci cildinde bulacaktık. Birinci ciltte "soylu ilkel"in erdemlerini temsil eden Yusuf'un dağa çıktıktan sonra "soylu eşkiya"ya dönüşeceğini tahmin etmek güç değil. Ancak Sabahattin Ali'nin dördüncü bölüm için ne düşündüğü kesin olarak bilinmiyor. Kesin olan *Kuyucaklı Yusuf*'un da *Köroğlu, Yalnız Efe, Çakıcı Efe* ve *İnce Memed* ile aynı yapıyı sergilediğidir.[7]

İnce Memed ana kalıplarını olsun diğer birçok özelliklerini olsun soylu eşkiya hikâyelerinin oluşturduğu geleneğe borçludur. Ama Yaşar Kemal günümüzde bu tür bir roman yazarken geleneksel olanı aşmak zorundaydı. Göreceğimiz gibi Yaşar Kemal, İnce Memed'in "soylu eşkiya" imgesine yeni kimlikler ekleyecek, zenginlik katacaktır. Onun için metni incelerken hem geleneksel olanı hem de onu aşan yönlerini belirtmek ve böylece yazarın "soylu eşkiya" konusunu yeniden nasıl işlediğini saptamak gerekir.

Şimdi Yaşar Kemal'in dörtlü yapıyı ve soylu eşkiyayı romanında nasıl kullandığına biraz daha yakından bakalım. Yazar romanın başında, Abdi Ağa'nın dayağından ve zulmünden kurtulmak için köyden kaçan küçük Memed'in sonra yakalanıp geri getirilmesi olayını anlatırken Abdi Ağa'nın kişiliğini ve sahibi olduğu köylerdeki köylünün durumunu açıklama fırsatını bulur. Abdi Ağa Dikenlidüzü'nde kurulmuş beş köyün ağasıdır; tüm topraklar onundur ve bundan ötürü köylülerin ektikleri topraktan kaldırdıkları ürünün üçte ikisini Ağa alır. Onun için köylünün erzakları kışın sonuna kadar yetmez. "Her yıl bu böyle olurdu. Köyün yarıdan çoğu aç kalır dökülürdü kapısına Abdi Ağa'nın"; ona borçlanarak biraz çavdar, buğday ve arpa alabilmek için. Diyebiliriz ki birinci ana bölümde taraflar ve sömürü düzeni belirmektedir. Bir yanda doymak bilmeyen açgözlü toprak ağası Abdi Ağa, bir yanda da onun aç bıraktığı, sömürdüğü köylüler vardır. Köylüler için Abdi Ağa demek kıtlık demek. Bu nokta önemli, çünkü göreceğimiz gibi dörtlü kalıbın son bölümünde İnce Memed de bereketi temsil edecek ve roman, bereketin kıtlığı ortadan kaldırmasıyla sonuçlanacak.

İkinci ana bölüme gelince; Memed büyüdükten sonradır ki ancak, dağa çıkmasına neden olan olay patlak verir. Ve işte burada, yazar, soylu eşkiya öyküsünü ikinci bir gelenek ile besler; âşık hikâyeleri geleneğiyle.[8] Oysa soylu eşkiya hikâyelerinde romantik aşk önemli yer tutmaz, bazen hiç yer almaz. *İnce Memed*'de ise, aşk da romanın kahramanına uy gun biçimde, âşık hikâyelerindeki gibi, yüceltilmiş bir değer olarak alır yerini. Uğrunda ölünebilecek bir değerdir bu. Memed ile

Hatçe birlikte büyümüşler ve sonra birbirlerini öyle sevmişlerdir ki “sevdaları dillere destan” olmuştur. Köylülere sorarsanız, bu kara sevdalıları Allah nişanlamıştır ve ayıran iflah olmaz. Bu ikisi ayrılamazlar zaten. “Ben Hatçe’yi bilirim. Öldürür kendini” der bir köylü. “O öldürürse Memed de yaşamaz” diye ekler diğeri. Kısacası, onları ayırmak, âşık hikâyelerinde olduğu gibi, günah işlemek sayılır. Ne var ki Abdi Ağa, araya girer ve kızı kendi yeğenine nişanlar. Bunun üzerinedir ki Memed ile Hatçe kaçarlar ve yakalanınca Memed, Abdi Ağa’yı yaralar ve silah çeken yeğenini vurur öldürür, tek başına dağa çıkar. Memed, Hatçe’sinden ayrı düşürülmüştür, ama ona kavuşmak için ölümü bile göze alacak ve bir gün, hapsedilmiş sevgilisini jandarmaların elinden çekip alacaktır. Diyeceğim, yazar, soylu eşkiya tema’sının içine âşık hikâyeleri tema’sını örerek öyküyü zenginleştirmiştir.

İnce Memed’in eşkiyalığının anlatıldığı üçüncü bölümün temel olaylarını Abdi Ağa’dan öç alma girişimleri oluşturur. Ağa, dağa çıkan Memed’in anasının kanlısı olmuş. Hatçe’yi yalancı tanıklarla katil diye hapse attırmıştır. Memed’in, Abdi Ağa’nın peşine düşmesi, Ağa’nın Memed’in öldürtmek için uğraşları, takipler, baskınlar, tuzaklar, kuşatmalar, çarpışmalar birbirini kovalar ve okur, heyecanlı bir serüven romanının tadını çıkarır bu kısımda.

Yazar, Memed’i ilk önce Deli Durdu’nun çetesine sokar, çünkü burada eşkiyalığı öğrenecek, yetişecektir, ama Memed’in gaddar Deli Durdu ile soygunlara katılması, gerçekte ikisi arasında bir karşılaştırma yaparak Memed’in dürüstlüğünü, mertliğini belirtmeye yarar. Zaten iki tür eşkiya vardır

romanda; soylu ve soysuz. Soysuz olanlar (Deli Durdu, Kalaycı, Kara İbrahim) köylüleri yıldırmak için Ali Ağa ve Safa Bey tarafından beslenen kanlı katillerdir. Bunlara karşılık soylu eşkiyaya tek örnek İnce Memed değildir. Ondan önce de Gizik Duran, Kürt Reşit, Cötdelek ve Koca Ahmet gibi fakir fukarayı kollayan, ağalara alet olmayan eşkiyalar gelmiştir ve "bunların türküleri, menkıbeleri hâlâ dilden dile dolaşır." Ne var ki İnce Memed bunlardan yine de farklıdır, çünkü yavaş yavaş bir reformcu, hatta devrimci hüviyeti kazanır. Eşkiya olmasına olur, ama yazar ona eşkiyalık yaptırmaz. Kendi üç kişilik çetesini kurduktan sonra hiçbir soygun yaptığını görmeyiz. Bir kez iki kişinin yolunu keserlerse de adamcağızların yıllarca çalışarak biriktirdikleri parayı almaya vicdanları elvermez. Besbelli yazar, eşkiya Memed'in soyguncu, yol kesici yönünü hafifletmek; kişiliğinin, ne de olsa hırsızlık sayılacak böyle bir davranışla kirlenmesini önlemek için özen göstermekte. Yalnız bir yerde, anlatıcı, Memed'in güzel giysilerinden söz ederken, bunları soydukları bir tüccardan almış olduklarını söyler. İnce Memed zenginleri soyup fakirlere para dağıtacağı yerde, köylüler aralarında para toplayıp ona yardım ederler, her ihtiyacını karşılarlar. Gerçi İnce Memed'in ünü bütün çevreye yayılmıştır, ama o bu ünü, büyük soygunlar demek olan klasik anlamdaki eşkiyalık ile değil, ağalar ve onların vurucu gücü olarak iş gören soysuz eşkiyaya karşı köylüleri koruduğu ve tarlalarının ellerinden alınmasına engel olduğu için kazanmıştır. İnce Memed para dağıtmaz, adalet dağıtır. Yaşar Kemal Çukurova'daki açgözlü ağaların köylülerin topraklarını ne gibi yollarla ele geçirdiklerini ve toprak dağılımı

konusundaki haksızlığı belirtmek istediği için İnce Memed'i bu haksızlığa başkaldıran bir devrimciye dönüştürür.

Gerçi İnce Memed soylu eşkiya geleneğine uygun kişisel nedenlerle (Hatçe yüzünden) çıkar dağa, ama zamanla ken di kişisel öç alma amacı, köylünün Abdi Ağa'nın elinden kurtarılması amacıyla birleşir ve bu düşünce Memed'in kafasında gelişe gelişe oradaki köylere toprak mülkiyeti konusunda yeni bir düzen getirme şeklini alır. Abdi Ağa'yı öldürdüğünü sanan İnce Memed bir gün şu sözlerle açılır arkadaşı Cabbar'a:

"Bir de ne düşündüm biliyor musun Cabbar?

(...)

"Varacağım Dikenlidüzü'ne. Beş köyün yaşlılarını toplayacağım başıma.

Diyeceğim ki, Abdi Ağa yok artık. Elinizdeki öküzler sizindir. Ortakçılık mortlakçılık yok. Tarlalar da sizindir. Ekin, ekebildiğiniz kadar. Ben dağda oldukça da böyle sürüp gidecek. Vurulursam başınızın çaresine bakarsınız. Sonra köylüyü başıma toplayıp, Çakırdikenliği yaktıracağım. Çakırdikenliği yakmadan kimse çift koşmayacak."

Cabbar gözleri yaşararak:

"İşte bu iyi" dedi. "Ağasız köy! Herkesin kazandığı, herkesin olacak."

(...)

Bu haberi duyduklarında köylüler sevinçten bayram ederler:

"Herkes ektiği tarlayı, istediği gibi ekecek. Üçte ikisini verme yok gayri."

"Aç kalmak yok gayri kış ortasında."

"İt gibi yalvarmak yok."

"Bizim İnce Memedimiz." (s.314)

İnce Memed'in yaptığı bu toprak reformu birkaç köy için söz konusudur ve bundan ötürü de önemsiz sayılabilir, ama

romanı destan boyutlarına doğru çekmek isteyen yazar, Memed'in girişiminin çok önemli sonuçlar doğurabileceğini hissettirir. Birkaç köyde uygulanan bu yeni düzen yayılma tehlikesi gösterecek bir yeniliktir çünkü. Nitekim Abdi Ağa da tehlikeyi sezmiş ve kavramıştır ki İnce Memed bildiğimiz eşkiyaya benzemez. Uyarır Safa Bey'i:

> "Bugün banaysa yarın sana. Beni bu korkutuyor işte. Dağda eşkiya mı var, istediği kadar olsun. Eşkiya da nedir ki... Ama bu! Bu korkutuyor beni. Toprak meselesi... Bir aklına düşerse köylünün, önüne geçilmez (...) Bana kalırsa, hemen, gün geçirilmeden ölmedi bu oğlan. Bu oğlan eşeğin aklına karpuz kabuğu düşürdü" (s.371).

Yaşar Kemal'in soylu eşkiya konusunda geleneksel ayrıldığı nokta burasıdır. Hobsbawm'un da saptadığı gibi soylu eşkiya hiçbir zaman geleneksel düzeni değiştirmeyi amaçlamaz; hatta bu bakımdan tutucudur. Onun karşı çıktığı, yerleşmiş kuralları bozan zalim efendilerin başvurdukları haksız uygulamalar, tecavüzler, gelenekte yeri olmayan zorbalıklardır.[9] Yaşar Kemal, İnce Memed'i ütopyacı bir devrimciye dönüştürmekle hem romana çağdaş ekonomik bir sorun getirmiş, hem de İnce Memed'in soylu eşkiya ve romantik hak âşığı kimliklerine bir yenisini eklemiş olur. Ne var ki İnce Memed'in kimlikleri bunlarla tükenmez. Romanın sonuna geldiğimiz zaman, kahramanımız, daha başka roller de yüklenecektir.

Bunlardan birincisi, bazı destanlarda, kahramanlık romanslarında, masallarda rastladığımız, toplumun kurtarıcısı rolüdür. Öyküde ya da öykünün bir parçasında, belli bir toplum sıkıntıya, kısırlığa, kıtlığa düşmüştür, çünkü başında bir bela vardır. Öyküde bu bela bir canavar ya da dev gi bi bir yaratık

da olabilir. Kahraman bu düşman gücü ortadan kaldırır ve halkını kurtarır.

Kurtarıcı rolünü üstlenmiş kahramanların öykülerine Batı eposlarında, romanslarında, masallarında çok rastlandığı gibi, Hint, Kırgız destanlarında, Türk kahramanlık romanslarında ve masallarında da rastlanır.

Manas destanında Manas düşmanları tarafından zehirlenerek öldürülür ve mezara konur, ama bir süre sonra dirilir (ayinlerdeki tanrı-krallar gibi). Bu arada Manas'ın babası Yakub Han, anası, kardeşleri ve halkı fakir düşer, kıtlık çekerler. Manas geri dönünce bu kıtlık sona erer. Manas "dağ gibi et" yığdırır, "göl gibi çorba" pişirtir ve açları doyurur.[10]

Oğuz Han destanında, bir ormanda yaşayan ve koyun sürülerini, atları, insanları yiyerek toplumu kemiren, büyük zarar veren korkunç bir gergedan vardır. Oğuz ormana gider ve üçüncü girişiminde bu korkunç yaratığı öldürür:

> Kargıyla gergedanın, başına vurdu Oğuz!
> Öldürüp gergedanı, kurtardı yurdu Oğuz![11]

Battal Gazi hikâyelerinde de aynı tip serüvenlerin yer aldığını görürüz. Battal serüvenlerinden birinde, çocukları, kızları kaçıran bir ifritin peşine düşer, yerin altında, İskender'in yaptırdığı bir sarayda kırk kızı elleri bağlı olarak bulur, ifrit ile dövüşür, öldürür onu; hem kızları hem de kırk oda dolusu hazineyi alarak yeryüzüne çıkar, ülkeye refah ve mutluluk getirir. Başka bir serüvende, Mihraseb Şah'ın kızını esir eden devi bulmak için yola çıkar, yer altına iner, oradaki denizin bir balığın sırtında geçer, bir sarayda esir edilmiş

onsekiz kız bulur, devi öldürür, kızları ve hazineyi alıp geri döner.

Çağdaş bir yapıt olan *İnce Memed*'de durum temelde ay nıdır, ancak canavarın yerini Abdi Ağa almıştır. İnce Memed'in jandarmaların elinden alıp kaçırdığı Hatçe bir çarpışmada öldükten bir süre sonra hükümet af ilan etmiştir. Aftan yararlanarak dağdan inebilecektir İnce Memed de. Ancak kendi köylüleri bunu hiç istemezler, çünkü Abdi Ağa henüz sağdır ve onun köye dönmesi demek köylüler için kıtlık, açlık demektir. İnce Memed köye geldiğinde köylüler toplanmış ona sessizce bakarken Hürrü Ana hışımla ilerler yakasından tutar:

> "Memed! Memed!" diye bağırdı bütün sesiyle, "Hatçe'yi yedirdin onlara da şimdi teslim olmağa mı gidiyorsun! Abdi gelecek gene köyde paşa gibi oturacak. Sen teslim olmağa mı gidiyorsun? Avrat yürekli. Dikenlidüzü bir yıl aç kalmadı. Bir bu yıl, bol bolamalı ekmek yedi. Gene Abdi Ağa'yı başımıza bela mı edeceksin? Nereye avrat yürekli Memed? (...) Bak şu kadar köylü, bak şu kadar insan senin gözünün içine bakıyor." (s.409)

Köylü bir yıl olsun bolluk görmüş yani karnı doyabilmişse, bu, Abdi canavarını uzakta tutan Memed'in sayesinde olmuştur. Ama, Ağa, Memed'in iki öldürme girişiminden de sağ kurtulduğu için kahramanın kurtarıcı görevi tamamlanmış değildir. Köylünün tek umudu Abdi Ağa'nın büsbütün ortadan kaldırılmasıdır. Memed bu görevi üstlenir, kasabaya gidip Abdi Ağa'yı öldürmeyi başarır, köye döner, "Oldu. Hakkınızı helal edin" diyerek atını Alidağı'na doğru sürer ve kaybolur ortadan. Köroğlu gibi, Yalnız Efe gibi ondan da bir daha haber alınmaz.

Romanın başından beri kıtlığın ve açlığın nedeni olarak görülen Abdi Ağa'nın öldürülmesi, İnce Memed'i, canavarı

ortadan kaldırarak halkına bereket, bolluk sağlayan “kurtarıcı” kahramanlar geleneğine yerleştirir. Romanın son say fasında bu figürün kaynağı olan bereket törenlerine doğru bir adım daha atıldığını görürüz. Şu satırlarla biter roman:

> Çift koşma zamanıydı. Dikenlidüzü’nün beş köyü bir araya geldi. Genç kızlar en güzel elbiselerini giydiler. Yaşlı kadınlar sütbeyaz, sakız gibi beyaz başörtü bağladılar. Davullar çalındı... Büyük bir toy düğün oldu.
>
> (...)
>
> O gün bugündür, Dikenlidüzü köylüleri her yıl çift koşmadan önce, çakırdikenliğe büyük bir toy düğünle ateş verirler. Ateş üç gün üç gece düzde, doludizgin yuvarlanır. Çakırdikenliği delicesine yalar. Yanan dikenlikten çığlıklar gelir. Bu ateşle birlikte de Alidağı’nın doruğunda bir top ışık patlar. Dağın başı üç gece ağırır, gündüz gibi olur.

Bir tanrı adına her yıl tekrarlanan bereket ayinleri gibi, İnce Memed’in ardından da, her yıl toprağı sürme zamanı böyle bir tören yapılmasını (yeni kimliğini göz önüne alınca) doğal karşılamamız gerekir. İnce Memed artık, doğa üstü nitelikleri olan bir bereket tanrısına dönüşmüştür demek yanlış olmaz. Böylece İnce Memed son bir kimlik daha kazanır ve soylu eşkiyanın sonunu anlatan dördüncü ana bölüm, onun kaybolarak kutsallaşmasıyla biter.

Bu noktada Yaşar Kemal’in romancı olarak bir özelliğini, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ile karşılaştırma yaparak belirtebiliriz. Orhan Kemal yapıtında, arama tipi masalların olay örgüsü yapısını ve kimi geleneksel kalıpları kullanıyordu. İflahsızın Yusuf köyünden yola çıkmış, cin dediği şehirliye karşı savaşım vermiş, kazanmış ve köyüne birkaç kuruş para ve gazocağı ile dönmüştü. Ama başarısı bireyseldir, yararı yalnızca kendisine ve ailesinedir ve Orhan Kemal’in sorunu sınıfsalı

aşmaz. Köyden çıkıp, Abdi Ağa'yı ortadan kaldırdıktan sonra köye dönen İnce Memed'in başarısı ise çok daha derin bir anlama ulaşır. Olay, yazarın daha sonraki romanlarında da kullandığı bereket motifi ile, birden mitos düzeyine atlar. Denebilir ki Yaşar Kemal'in bir özelliği, yapıtlarında, köylülerin sıkıntılarını, özlemlerini, beklentilerini, doğa ile ilişkilerini böyle mitos düzeyine çekerek anlamı derinleştirmektir.

Geleneksel halk hikâyelerinde, kahramanlık romanslarında, destanlarda "sonra ne olacak?" sorusu hep canlı tutulur ve dolayısıyla okurun merakı da. Önemli olan öyküyü sürükleyen olay örgüsüdür; kişilerse olaylar için araçtır daha çok. Propp, Rus peri masallarını inceleyerek bunlardaki kişilerin, sayısı sınırlı birtakım işlevleri yerine getirmek üzere masalda yer aldıklarını gösterdi. Prupp'un buluşlarını geliştiren kimi yapısalcılar da, karaktere, ruhsal bir öze sahip bir kişilik olarak değil, olay örgüsünde belli bir işlevi yerine getiren, kişiliğinden soyutlanmış bir "eyleyen" olarak bakarlar ve "eyleyen"in işlevlerini de birkaç temel kategoriye indirmek çabasındadırlar. Özne, nesne, destekleyici, engelleyici, salıcı ve alıcı işlevleri, saptadıkları en temel işlevler arasındadır.[12]

Bu yapısalcı yöntemle *İnce Memed*'i çözümlemek ve metindeki eylem alanlarını, işlevlerini saptamak olanaklıdır kuşkusuz, ama bizim amacımız, söz konusu yöntemin *İnce Memed*'e nasıl uygulanabileceğini araştırmak değil, olay örgüsünün gerektirdiği işlevlerin romana katkısını ve metinde, okurun ilgisine seslenen özellikleri saptamaya çalışmak.

Bunların bir kısmı soylu eşkiya geleneğinin kendisinde var, bir kısmı ise Yaşar Kemal'in kendi katkıları.

Soylu eşkiya öyküleri değişmeyen dört ana bölümü tek rarladıklarına göre bunlarda da olay örgüsü ağır basar ve kahraman (özne), her şeyden önce belli bir eylemi (haksızı cezalandırmak ve zalimden öç almak eylemini) gerçekleştirmek için araçtır. Bu işte, örneğin, cinsiyetin önemi yoktur; öç alıcı erkek de olabilir, kız da, yeter ki öç alma işlevini görsün. Bu durumda, geleneksel halk hikâyelerinde, romanslarda olduğu gibi *İnce Memed*'de de öykü iyi ve kötü arasında bir savaşım olarak cereyan eder; kahraman iyi, düşman kötüdür. Ve diyebiliriz ki romanın diğer kişileri de iyiyi destekleyenler ile kötüyü destekleyenler (ya da kahramanı engelleyenler) olmak üzere iki kısma ayrılır. Ancak, örneğin İnce Memed'in, Kerimoğlu'nun, Hürrü Ana'nın kişiliklerinin romanda kendi başlarına bir değer taşımadıklarını ve okuru etkilemediklerini söylemek istemiyorum. İstediğim, olay örgüsündeki işlevlerinin ağır bastığına işaret etmek.

Yaşar Kemal'in eşkiyalığı bir roman konusu olarak işlerken geleneğe bir katkısı da, belli başlı kişilerin dışında kalan köylü halka yaklaşımında görülür. Eşkiya öykülerinde halk silik bir yığındır; işlevleri yalnızca, yardıma muhtaç, ezilen, sömürülen insanları temsil etmek olduğu için, iyi, saf ve edilgendirler. Yaşar Kemal ise bu konuda gerçekçi davranır; köylüyü idealize etmeden, erdemleri ve kusurlarıyla, psikolojik doğruluğa dikkat ederek canlandırır. Köylüler Memed'in iyiliğini gördükleri zaman onu nereye koyacaklarını bilemezken, kendilerine zararı dokunacak işler yaptığına ve Abdi Ağa'nın geri

geleceğine inandıkları zaman döneklik eder, Memed'in aleyhinde atıp tutarlar. Edilgen de değildirler İnce Memed'in köylüleri; onu yargılar, ne yapması gerektiğini söyler ve sonunda Abdi Ağa'yı öldürtmeden onun yakasını bırakmazlar.

İnce Memed'in bir destan olduğu sık sık söylenmiştir. Gerçekten de bu romanın aynı türdeki geleneksel hikâyelerden ayrıldığı bir nokta, yazarın ona vermeye çalıştığı destan boyutudur. Anadolu'nun küçük bir köyündeki genç bir çocuğun sevdiği kız yüzünden eşkiya olması ve ağayı öldürmesi destan türüne uygun olmayan ufak çaplı bir konu. İnce Memed'in arkasında Köroğlu'nunki gibi ordu büyüklüğünde bir çete de yok. İki üç kişilik bir çete onunki. Ama Memed eşkiya olduktan sonra mekân genişler, kişiler çoğalır, karşıt taraflar sayıca büyür. Bir yanda İnce Memed ve Cabbar, Topal Ali gibi yakın yardımcıları; Vayvay köyü, Çiçeklideresi köyü, Kerimoğlu aşireti gibi destekleyicileri vardır. Karşı tarafta da Abdi Ağa, Ali Safa Bey, Kalaycı ve Kara İbrahim çeteleri, kasabadaki tutucu orta sınıf, kaymakam, jandarma. Öyküde genişleme yalnızca kişilerin çoğalmasında ve eylem alanının diğer köylere ve kasabaya yayılmasında görülmez. Asıl önemlisi, buna bağlı olarak Memed'in *amacının* genişlemesidir. Bu tür eşkiya hikâyelerinde yapılan kötülükler, haksızlıklar o bölgenin sınırları içindeki kişileri ya da köyleri ilgilendirir. Oysa, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, Memed, Abdi Ağa ile arasındaki kişisel sorundan toplumsal bir sorunun çözümüne doğru yürür. Toprağın mülkiyeti konusunda Memed'in amaçladığı değişikliğe, başka köylere de sıçrayabilecek bir

ihtilal gözüyle bakılır. “Toprak meselesi... Bir aklına düşerse köylünün, önüne geçilmez.” (s.371)

Soylu eşkiya hikâyelerinde, köylü bir gencin, kendisine, babasına, anasına ya da sevgilisine yapılan bir kötülüğün öcünü almak için kötü ağayı öldürmesi zaten etkili bir formüldü. Ama görülüyor ki İnce Memed ötekiler gibi yoksulu kollayan basit bir “öç alıcı” figürü değildir; eylemi tüm toplumun kaderini etkileyebilecek bir destan kapsamına ulaşırken, o, yeni işlevleri yerine getirecek rollerle, yeni kimliklerle çıkar karşımıza. Bir âşık iken eşkiya, derken bir toplumsal reformcu olur; daha sonra, halkının imdadına yetişen ve kendini feda eden bir kurtarıcıya dönüşür ve nihayet, bereket tanrılarıyla çağrışımlar yaptıran son kimliğine bürünür. Soylu eşkiya/zalim ağa karşıtlığı da yavaş yavaş bolluk/kıtlık karşıtlığına dönüştüğü için roman daha evrensel ve anlamlı bir düzeyde biter.

Kanımca romanın çok tutmasının bir nedeni, öç alma, hapsedilmiş sevgiliyi kaçırma, halkını bir canavardan kurtarma, fakir topluma bolluk getirme gibi, okurların daima ilgisini çekmiş olan geleneksel kalıpların ve bunların gerektirdiği işlevlerin aynı yapıtta ve aynı insanda (isterseniz “eyleyen”de) ustaca toplanmış olmasıdır. Yaşar Kemal bunların tümünü bir potada eritmiş ve yer yer köylünün psikolojisine ve karakterine ışık tutan çok yönlü bir eşkiya romanı yazmayı başarmıştır. Bunu söylerken Yaşar Kemal’in şiirsel dilinin katkısını unutuyorum sanılmasın. Ama yine de inanıyorum ki *İnce Memed*’i bunca okura sevdiren, çeşitli dillere çevirten, bir filme konu yaptıran, sözünü ettiğimiz geleneksel hikâye

kalıplarının ve motiflerinin roman içinde yetkinlikle kullanmasıdır.

Buradan kalkarak *İnce Memed II* ve *İnce Memed III*'ün aynı şiirsel dille yazılmış olmalarına karşın birincisi kadar başarı sağlayamamalarını, bunlarda, soylu eşkiya tema'sının özelliklerinin silinmiş ve kalıplarının dağılmış olmasıyla açıklayamaz mıyız? Bu ikinci ve üçüncü ciltlerde yine ağalarla İnce Memed arasındaki düşmanlık sürer, yine ağalar öldürülür, ama İnce Memed artık ağa öldürmenin bir çözüm olmadığını kavramıştır, çünkü yerine bir başkası gelmekte ve durum eskisinden beter olmaktadır... Bununla birlikte Memed yine ağaları öldürür, çünkü başka çıkar bir yol göremez ve elinden de başka bir şey gelmez. Bu durumda Memed'in yaptıkları, artık anlamını kaybetmiş, bir yarar sağlayamayan, gelişigüzel cezalandırmalardır. Birinci ciltte Me med'in Abdi Ağa'yı öldürerek hem kendi öcünü alması hem de köylülerini kurtarması anlamlı ve etkiliydi, çünkü insanların kendi yaşamlarında bulamadıkları adalet özlemine cevap veriyordu. Köylülerin kurtuluşu ile sağlanan mutlu bitiş, aynı zamanda, iyinin kötüye, bereketin kıtlığa karşı zaferi demekti. *İnce Memed II* ve *İnce Memed III*'de bu umut yitirilmiştir. Gerçi ağaların öldürülmesinin soruna bir çözüm getirmeyeceği doğrudur ve bu bakımdan ikinci ve üçüncü ciltler daha gerçekçidir. Ama unutmamalı ki *İnce Memed I* gücünü gerçekçilikten almaz, tersine, gerçeğin yerini alan eski bir düşü büyülü bir dille ustaca anlattığı için sevilen bir roman olmuştur. Onun için Kemal Tahir'in romana gösterdiği tepki yersizdi. Kemal Tahir eşkiyanın gerçekte korkak, acımasız,

kalleş ve rezil insanlar olduğunu ve beylerin, ağaların köpekliğini yaptıklarını söyleyerek Yaşar Kemal'in onları yanlış tanıttığını ileri sürmüştü. Oysa İnce Memed karakteri genel eşkiya kavramını temsil eden bir tip olarak işlev görmez romanda. O, geleneksel ve yazınsal bir figürdür; ezilen, haksızlıklara uğrayan halk tarafından yaratılan kurtarıcı figürünü yansıtır; bir teselli kaynağıdır.

Ayrıca Yaşar Kemal'in İnce Memed gibi bir tipi seçmesinin kişisel bir nedeni de var. Zeynep Avcı ile yaptığı bir söyleşide, kendini başkaldırmaya mecbur hisseden insan tipinden söz ederken "onsekiz yaşımdan beri 'mecbur' insanlar çok ilgilendirdi beni" diyor.[13] Baba İshak, Kozanoğlu, Sakarya Şeyhi, Çakırcalı Memed, yazarımızın tarihte gördüğü 'mecbur' insan örnekleri. Anlatı edebiyatında soylu eşkiya kategorisine giren İnce Memed de Yaşar Kemal'in 'mecbur' insanlara kendi kattığı kurmaca bir örnek.

1 Alpay Kabacalı, “Yaşar Kemal ile Anlatım Sanatı Üzerine Söyleşi”, *Yazko Edebiyat*, Ocak 1983, s.120.

2 Aşağıda göstermeye çalışacağım gibi *Kuyucaklı Yusuf* da bu geleneğin içindedir ve *İnce Memed* ile arasında ilginç benzerlikler bulunur.

3 Ömer Seyfettin’in bitmemiş, ama özeti bilinen hikâyesi.

4 Zeynel Besim (Sun), *Çakıcı Efe; Çakırcalı Mehmed’in Hayatı ve Maceraları* (İzmir, 1934). Yarı tarihsel biyografi, yarı tarihsel roman sayılabilir.

5 Bkz. E. J. Hobsbawm, *Bandits,* Pelican Books, 1972, s.42-43.

6 Bkz. Filiz Ali Laslo ve Atilla Özkırımlı, *Sabahattin Ali,* Cem Yayınevi, 1979, s.288-289.

7 *İnce Memed* metninin içinde başka bir soylu eşkiyanın yaşamı da özetlenir. Memed’in dağa çıkmadan önce rastladığı Koca Ahmet, artık yaşlanmış eski bir eşkiyadır. Kendisi askerdeyken anasının ırzına geçen Hüseyin Ağa’yı köye dönünce öldürmüş, eşkiya olmuş ve onaltı yıl zenginlerden aldığı parayla, “gezdiği bölgenin hastalarına ilaç, öküzsüzüne öküz, fukarasına unluk” almış. Affa uğrayıp köye indikten sonra da ünü bir destan gibi dillerde dolaşmış. Bkz. *İnce Memed,* Remzi Kitabevi, 5. baskı, s.65-66. Yazımızda metin olarak bu baskı kullanılmıştır.

8 Bu noktaya daha önce William C. Hickman da dikkati çekmişti. Bkz. “Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: İnce Memed”, *Edebiyat. A Journal of Middle Eastern Literatures,* cilt 5, nr. 1 ve 2, 1980, s.60.

9 Bkz. *Bandits*, s.26, 55.

10 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, Ankara, 1971, s.520-521.

11 *A.g.y.*, s.116.

12 Bkz. Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* (Ada Yayınları), s.102-103.

13 Zeynep Avcı, “Yaşar Kemal ile ‘İnce Memed’ler Üzerine Söyleşi”, *Yeni Düşün*, Kasım 1986.

BEŞİNCİ BÖLÜM

DAĞIN ÖTE YÜZÜ ÜÇLÜSÜ

Yaşar Kemal'in romancılığında yeni bir dönemi başlatan *Dağın Öte Yüzü* üçlüsü, *İnce Memed*'den çok farklı bir roman anlayışıyla yazılmıştır. Çağdaş bir *Köroğlu* sayılabilecek *İnce Memed*'de Yaşar Kemal klasik romanın anlatım yöntemine sadık kalmıştı. *Dağın Öte Yüzü*'nde ise modernist roman anlayışının öykünün sunuluşunda yer yer etkili olduğu, kurguda ve anlatımda yeni tekniklerin denendiği görülür.

Orta Direk (1960), *Yer Demir Gök Bakır* (1963) ve *Ölmez Otu* (1968) üçlüsünün her biri ayrı bir yapıt olarak okunabilirse de, yazar, bunları aynı zamanda bir bütün oluşturacak şekilde düşünmüş. *Orta Direk*, Yalak köyünün pamuk toplamak üzere Çukurova'ya gidişini anlatır. Roman köy ile Çukurova arasında, yolda geçer. *Yer Demir Gök Bakır*, Çukurova'dan elleri boş dönen ve borçlarını ödeyemeyen köylülerin kış aylarındaki durumlarını hikâye eder. Bu kez Yalak köyünde geçer olaylar. *Ölmez Otu*, aynı insanların ertesi yaz mevsiminde yine gittikleri Çukurova'da başlarından geçenleri anlatır. Demek ki mekân olarak, köy, yol ve Çukurova seçilmiş.

Üç romanın ana tema'sı köylüler için ölüm kalım meselesi olan pamuk toplayabilme sorunudur. Yazın Çukurova'da pamuktan kazanacakları para ile yağ, bulgur gibi gıda maddeleri alabilirlerse aç kalmaktan kurtulurlar. Bütün çekişmelerin, çatışmaların, düşmanlıkların altında bu sorun yatar. Ne var ki genel tema'nın yanı sıra üçlemenin her bir

cildinde köylülerden birkaçı ikincil bir tema oluşturan kendi serüvenleriyle ön plana geçerler. *Orta Direk*'in baş kişileri Meryemce, oğlu Uzunca Ali, gelini Elif ve iki torunudur. *Yer Demir Gök Bakır*'da, Taşbaşoğlu ile muhtar Sefer ön plandadırlar. *Ölmez Otu*'nda Sefer'e düşman Memidik geçer ön plana.

Üçlünün her bir romanında ayrı kişilerin ön plana geçmesi köyden çeşitli kişilerin çizilmesi demek olduğu ve tüm köy halkı da toplumsal ortamı oluşturduğu için Yalak köyü yavaş yavaş kişilik kazanır ve üçlü, şu ya da bu kişilerin değil tüm köyün romanı olur. Üç romanı birbirine bağlayan ana çatışma da muhtar Sefer ile köylüler arasındadır. Sefer her yıl bir çiftlik sahibinden aldığı komisyon karşılığı, köylüleri, başkalarının yanaşmak istemeyeceği, pamuğu az olan tarlalara sokar ve sömürülmelerine neden olursa da köylüler, Taşbaş'ın ısrarlarına rağmen bir türlü birlik olup da kurnaz Sefer'in sözünden çıkmayı başaramazlar.

Orta Direk

Orta Direk[1] tüm Yalak köyünün Çukurova'ya inişini anlattığı için olay örgüsünün yapısı yolculuk üzerine oturtulmuştur. Yola çıkılınca Uzun Ali, anası Meryemce'nin bindiği yaşlı ve sıska ata, kadının şiddetli itirazlarına karşın, güçlükle yürüyebilen ihtiyar Koca Halil'i de bindirince at yolda ölür. Uzunca Ali, anası, karısı ve çocuklarıyla kafileden kopar ve geride kalır, çünkü Meryemce'yi sırtta taşımak gerekmektedir. Bundan sonra Uzunca Ali ailesinin Çukurova'ya vaktinde yetişmek için,

korkunç koşullar altında yaptıkları eziyetli yolculuğu izleriz. Bu yolculuk serüveninde Meryemce'nin, "Şu yolların da yokuşu olmasa, dağı olmasa, geçilmez suyu olmasa, yağmuru boranı, buzu olmasa" sözleriyle özetlediği doğa koşulları ile insanlar arasında yer alır çatışma ve *Orta Direk*'in büyük bir kısmı yolla yapılan bu boğuşmanın anlatımına ayrılmıştır. Yol, aynı zamanda bir simge; insanoğlunun aşması gereken engellerle dolu yaşamın simgesi.

İnce Memed'de okurun ilgisini canlı tutmak kolaydı, çünkü eşkiyalık serüvenleri, kovalamalar, tuzaklar, çarpışmalar sürükleyici bir olaylar dizisi meydana getiriyordu. *Orta Direk*'te ise böyle heyecanlı serüvenler yok ve bundan ötürü okurun ilgisini çekebilmek için onların yerini tutacak başka şeyler bulması gerek yazarın. Yaşar Kemal de öyle yapmış; merak öğesini büsbütün ihmal etmeden ilgi odağını karakterlere, onların psikolojisine ve kişiliklerine kaydırmış. Doğal olarak, ileri dönük bir merak duygusu da var okurun: Ali, Elif, Meryemce ve çocuklar bu zor koşullar altında Çukurova'ya inebilecekler mi? Pamuğa vaktinde yetişebilecekler mi? Yoksa kışın unsuz, bulgursuz aç mı kalacaklar?

Bununla birlikte Orta Direk'te olay örgüsüne, *İnce Memed*'de olduğu denli ağırlık tanınmamıştır. *İnce Memed*'de kişiler kendi başlarına amaç olmaktan çok araçtırlar ve işlevleri, kalıpları belli bir olay örgüsünü yürütmektir. *Orta Direk*'te ise tersine, olay örgüsü araçlaşır. Başka bir söyleyişle, olay birimleri yani bu insanların yol boyunca karşılaştıkları türlü güçlüklere gösterdikleri tepki, aralarında patlayan çatışmalar, çağrışımların yol açtığı geriye dönüşler kişiliklerinin

belirmesine hizmet eder ve okurun ilgisini bu insanla ra, onların kişiliklerine ve aralarında, inişli çıkışlı bir çizgi izleyen ilişkilere çeker.

Romanın en çarpıcı karakteri, kuşkusuz Meryemce'dir. Ama çok yönlü ve karmaşık bir kişiliği olduğu için değil, az sayıdaki çarpıcı özellikleriyle yalın bir karakter olduğu için. Meryemce'nin gururu, öfkesi, kini ve özellikle inadı hep olağanüstü boyutlardadır. Küstü mü başka insanlar gibi küsmez o; köylülerine küsünce bir daha kimseye ağzını açıp tek lakırdı etmez, ağaçlarla, sularla, toprakla konuşur, insanlarla konuşmaz. Bu öfkesi, olağanüstü direnci ve inadıyla, Meryemce anıtsal ve unutulmaz bir karakter olur. Meryemce, Koca Halil, Sefer, İbrahim kendilerine özgü kişilikleriyle ilginç bireyler olarak canlanırlar romanda ve kendi başlarına değer taşırlar.

Orta Direk'te çarpıcı karakterlerin ve insan ile doğa çatışmasının yanı sıra, kanımca, ilginç olan öğe romanın sarkaç hareketine benzeyen ritmidir. *Orta Direk* romanına özgü bu ritmin, karakterlerin çizilmesinde ve üçlünün bütünlüğünü desteklemede oynadığı önemli role eğilmek istiyorum.

Orta Direk'te bu sarkaç hareketi beş kişilik ailenin yolculuğu süresince hem fiziksel düzeyde görülür hem de ruhsal düzeyde. Bir kere Ali'nin, karısı, anası ve çocuklarıyla Çukurova'ya doğru yürüyüşü hep ileriye doğru değil, bir ileri bir geridir, çünkü at öldükten sonra onun yük taşıma görevi de Ali'ye yüklenmiştir. Ali ağır yükleri de, uzun yolu yürüyecek gücü olmayan anasını da sırtında taşımak zorunda olduğu için ilk önce yükü sırtlar, saatlerce hızlı hızlı yürür, yükü bırakır gerisin geri döner, anasını sırtlar ve yeniden yürür aynı yolu. Durmadan

tekrarlanan ve Çukurova'ya varmalarını geciktiren bu ileri ve geri hareketinde çeşitlemeler yapar yazar. Bazen Ali ile Elif yükler ile önden giderler, Meryemce çocuklarla kalır. Bazen Ali önden tek başına gider, arkasından Elif ve çocuklar da yürürler ve Meryemce Ali'nin dönüşünü yalnız bekler. Bir keresinde yalnız kalan Meryemce korkar ve gerisin geriye köye doğru düşe kalka yürümeye başlar. Ali geri geldiğinde bulamaz onu ve belki başka yoldan arkalarından gelmiş olabileceğini düşünerek tekrar ileriye yürür, Elif'in yanına gelir ama orada da yoktur anası. Bu kez Ali ile Elif birlikte geri dönerler ve sonunda Ali bulur getirir Meryemce'yi. Görüldüğü gibi Ali'nin ileri geri hareketine, az da olsa Meryemce ile Elif de katılmış olurlar.

Uzunca Ali ailesinin köyle Çukurova arasındaki ileri geri hareketinin fiziksel düzeyde yarattığı ritme koşut olarak ruhsal düzeyde de karşıt kutuplar arasında gidiş gelişlerle ilerler anlatı. Ananın oğula ve oğulun anaya duygularında gözlemleriz bu duygu fırtınalarını. Koca Halil'i de bindirip atın ölümüne neden olduğu için Ali'ye fena halde gücenmiş olan ve onunla konuşmayı reddeden Meryemce, oğluna muhtaç duruma düştüğü ve onun sırtına binmek zorunda kaldığı için ona büsbütün düşman kesilmiştir. Öylesine ki, perişan ve bitkin Uzunca Ali'sine beddua eder ikide bir.

> "Allahım" diye yalvardı, "Şu Uzunca Ali'nin halini bundan beter et. Çoluğunu çocuğunu dağda koydun kendini de bu hale soktun, daha da perişan et Allahım." (s.138)

Meryemce'nin sekiz çocuğundan yalnızca Ali yaşamış olduğu için, üstüne titrediği Ali'sine sevgi ve düşkünlüğü sınırsızdır; öyleyken, şimdi anasını günlerce sırtında taşıyan bu oğluna karşı hınçla dolup taşmasına Elif de şaşar kalır. Aslında öfkesi ve hıncı oğluna değil kocamışlığınadır. Onu çaresiz ve oğlunun sırtına binmeye mecbur bırakan kocamışlığına. Nitekim iki gün sonra kendini güçlü ve dinç hissettiğinde yürüyebildiğini görünce sevinir ve Ali'ye kızgınlığı geçiverir:

> "Benim ince yürekli, yufka yürekli yavrum, ciğerim. Anan sana küser mi hiç! Üç gün oldu da ben sana kan kusturdum. Senin o kesip attığın tırnaklara kurban olsun Meryemce." (s.159)

diye söylenerek sevgiyle coşar, taşar. Başka bir gün çaresizliği, yaşlılığı elini ayağını bağlayınca "İnşallah şu Uzunca Ali'nin ölü yüzünü öperim" (s.229) diyecek kadar öfkelenir Ali'ye.

Karşıt duygular arasındaki sarkaç hareketini Ali'nin iç dünyasında da seyrederiz yol boyunca. Çukurova'ya vaktinde yetişmek konusunda bir iyimserdir bir karamsar. Bir bakarsınız umutludur, yüzü güler, sevinir, derken umutsuzluğa düşer kahrolur. Sonra yeniden umut belirir ve derken umutsuzluk. Ali'nin bu karşıt ruh halleri arasında sallanışları anasına karşı tutumuna da yansır: Gerçekte ona karşı yumuşak ve şefkatlidir, ama onun yüzünden Çukurova'ya inmeleri geciktikçe deliye döner ve çocuklarını aç koymak, ocağını batırmakla suçlar anasını. Dua eder gebersin diye. Ama Çukurova'ya vaktinde yetişeceklerine inandığı zamanlar içinden bir sevgi kabarır, anasının gönlünü almak için

yaltaklanır, ellerini öper okşar. “Geberesice” Meryemce böyle anlarda “analaın anası”, “hatunların hatunu”, “hanımların hanımı soylu ana” olur. Ali’nin Tanrı karşısındaki tutumunda da vardır aynı sarkaç ritmi, kimi zaman dua ile Tanrının gözüne girmeye çalışır; umudunu yitirdiği zamanlardaysa bela okur Tanrıya; “evceğizi başına yıkılsın o Allahın. Yıkılsın! Yıkılsın! Gözü olsa beni görür, kulağı olsa sesini duyar. Tövbe demem!” (s.205)

Ali umutla umutsuzluk, sevinçle keder, sevgiyle nefret, imanla imansızlık arasında gidip gelir durmadan. Fizik ve ruhsal düzeylerdeki sarkaç hareketine koşut olarak, zaman da geriye dönüş ve ileriye gidişlerden de söz edebiliriz. Roman kişilerinin eski günleri anımsamalarıyla geçmişe dönüşler ve ileriye dönük hayaller kurmalarıyla geleceğe sıçramalar olur. Meryemce oğluna muhtaç olduğu için öfkelenip çaresizlikten bunaldıkça yarattığı bir düş dünyasında kâh bir ağanın evinde kendine sevgi saygı gösterildiğini, oğlunun gelip yalvardığını; kâh peri padişahının kızıyla evlenen Ahmed’in karısıyla birlikte onu bağırlarına bastıklarını; kâh Çukurova’ya kadar yürüdüğünü ve tüm köylülerin; oğlunun sırtına binmeyip de yürüyerek geldiği için kendisini övdüklerini hayal eder. Ali Çukurova’ya vaktinde yetişip bol pamuk topladığını, iyi para kazandığını düşler arada bir. Koca Halil de buna benzer düşler kurar.

Şurası da bir gerçek ki bu düş kurmaların işlevi çok önemli sayılmaz; ancak sıkıntılı zamanlarında insanların böyle düşlere sığınmaya ihtiyacı olduğunu gösteren psikolojik bir gerçeği dile getirirler. Ama geçmişi anımsamalar, okura, roman kişilerinin

geçmişine ilişkin bilgiler verir ve birtakım boşlukları doldurur. Meryemce'nin gençliği ve kocası İbrahim'e sevgisi, oğluna düşkünlüğü; Uzunca Ali'nin çocukluğundaki suçluluk duyguları, Koca Halil ile İbrahim'in at ve pamuk hırsızlıkları vb. anılar yoluyla anlatılır okura. Geçmişi anımsama örneklerinden biri üzerinde biraz durmak istiyorum, çünkü bu güzel bölüm, üçlemede Yaşar Kemal'in anlatım bakımından gelenekselin dışında bir yöntem denediği ilk yerdir. 17. bölüm, anlatıcıdan dinlediğimiz ve "bozuk bahçe" diye anılan, yol üstündeki çok eski bir nar bahçesinin betimlenmesiyle başlar ve sonra şöyle devam eder:

> Bozuk bahçenin kara yılanları beter olur. Her taşın altında bir kara yılan desen, yalan söylemiş olmazsın. Çiçek zamanı yılanların sevişme zamanıdır. Kara yılan al çiçeği sever. Toprak bile ala keser, apal olur. Güneşe batmıştı dünya. Toprak, nar bahçesi al al buğulanır gibiydi.
>
> Büyük, yarı gövdesinin kabuğu çatlayıp düşmüş bir nar ağacı, nar ağacının altındaki ak taştan bir kara yılan çıktı. Ağır ağır kuyruğunu oynata oynata yeşil otların üstünden kaydı. Arada başını kaldırıyor, şöyle bir dört yana bakınıyordu. Arılar uğulduyordu. Yosun bağlamış pınarlardan yarpuz kokusu geliyordu. Torosun üstünden gelen bulut küçücük, aktı. Bir taşın üstüne çıkan yılan orada azıcık durdu, bekledi. Sonra indi. Bir nar ağacının gövdesine dolandı sonra da. Kara yılanı öldürmek, ona dokunmak günahtır. Kara yılan, kuyruğuna basmazsan insana değmez.
>
> Ağacın gövdesinden yeşil otların içine girdi, gözden kayboldu. Az sonra kuru bir yere geldi, durdu. (...) Uzun mavi çiçeklerin altından başka bir yılan ortaya, çinke taşın yanına süzüldü. Daha uzun, daha kara görünüyordu yeni yılan. İki kulaç belki de. İki yılan yan yana geldiler. İkisi birden taşın üstüne çıktılar. Bellerinden aşağısı dolaştı. Öylece taştan indiler. Otların arasına girdiler. Otların arasından çıktıklarında o ak, küçük bulut bahçenin üstüne gelmiş, geçip gidiyordu. Bir an çiçeklerin altını gölgeledi.
>
> Ayrık otu toprağın derisi gibidir. İnce bir örtü gibi yapışır orada. Uzamaz. Ayrıkların üstüne kadar bir durup, bir akarak geldiler. Sonra durdular, beklediler. Sonra birbirlerine iyice dolandılar, düğüm oldular, yapışmışçasına,

kaynaşmışçasına birbirlerine. Kuyrukları şehvetten tirtir ediyordu. Nar çiçeğinin alı, ayrığın yeşili, göğün mavisi, gelip geçen bulutların akı da aşkla titreşti.

Soluk alamıyordu. Gözlerini yumuyor, açıyor, sevda içindeki kara yılanları görüyordu. Daha on yedisinde ya var ya yoktu. Gene kayboldular. Rahat bir soluk aldı. Bir görünüp bir kayboluyorlardı.

(...)

İkindine kadar böylece ayakta sarmaş dolaş... Düştüler, kalktılar, aktılar, geldiler, sarmaştılar. İkide birde şap diye toprağa düşüyorlardı.

(...)

Sonra halsiz kalmış olacaklar ki, toprağa son düştüklerinde bir daha ayağa kalkamadılar, orada serilip kaldılar. (s.380-383)

Görüldüğü gibi, metinde, anlatıcının bakış açısıyla roman kişilerinden birinin bakış açısı birbirine dolanıyor. Bozuk bahçe hakkında verilen genel bilgiden sonra “Güneşe batmıştı dünya. Toprak, nar bahçesi al al buğulanır gibiydi. (...) Ak taştan bir kara yılan çıktı” tümceleriyle başlayan parça, belli bir günde geçmiş bir olayı, iki yılanın sevişmesi olayını anlatıyor ve metinde geniş zamandan geçmiş zamana kayılıyor. Baştaki bozuk bahçe betimlemesi gibi, yılanların çiçek, renk ve ışık cümbüşü içindeki bu harika sevişme sahnesini de anlatıcının açısından mı seyrediyoruz? Bir roman kişisinin lafı edilmediğine göre durumda bir belirsizlik var. Ama az sonra şu tümceyi okuyoruz: “Soluk alamıyordu. Gözlerini yumuyor, açıyor, sevda içindeki kara yılanları görüyordu. Daha on yedisinde ya var ya yoktu.” Kim görüyordu? On yedi yaşlarında olan kimdi? Bu soruların cevabı da ancak, dört sayfa kadar süren episodun sonunda: “Elif yorgundu, umutsuzdu” tümcesine geldiğimizde açıklık kazanır. Anlarız ki bu sevişme sahnesine yıllarca önce tanıklık etmiş olan ve şimdi olayı

anımsayan Elif'tir. Gerçi gören göz (focalizer) odur ama onun gördüklerini anlatıcının sesinden, anlatıcının sözcükleriyle dinleriz.

Bu bölümle ilgili ve dikkat edilmezse gözden kaçabilecek başka bir nokta var. Elif yılanların sevişmesini neden anım sıyor acaba? O sırada bozuk bahçeden geçmekte olduğu için mi? Bölüm, bozuk bahçenin betimlemesiyle başladığına göre okurun, Çukurova'ya inen yoldaki bu bahçeye varıldığını düşünmesi çok doğal. Ne ki bölüm ilerleyince henüz oraya gelmediklerini Elif'in "Yarın akşam konalgamız bozuk bahçe" demesinden anlıyoruz. Demek Elif'e on yedi yaşında tanık olduğu olayı anımsatan aynı yerden geçmekte olması değil. Çağrışımı yaptıran başka bir şey var ve bunu bulmak için seksen sayfa öncesine gitmemiz gerek. Üç bölüm önce yani 14. bölümde Elif'i son kez gördüğümüz yerde neler olduğunu anımsarsak durum açıklık kazanır. O bölümün bitişine yakın, Ali yükleri almak için anasını bırakıp geri dönmüş ve karısını görünce de canı sevişmek istemişti, ona sarılıp öpmeye başlamıştı.

> "Edemedi, Elif'i yeniden kucakladı. Kemikleri çatırdadı. Öylecene ayağa kaldırdı, arkadaki çalılıklara götürdü. Heyecanından tıkanıyordu. Uyuyan çocukları görmediler bile. Çalılıktan çıktıklarında ayakta duracak halleri yoktu." (s.299)

Yazar, Elif ile Ali'yi 14. bölümde bırakıp ve araya, Çukurova'ya yaklaşmış olan Yalak köylüleriyle ilgili 15. ve 16. bölümleri soktuktan sonra 17. bölümde Elif'in yılanların sevişme sahnesine ait anısıyla sürdürür romanı. Elif'in sevişmekten "halsiz düşmüş" yılanları anımsaması, gerçekte,

kocasıyla çalıların arasında “ayakta duracak halleri” kalmayıncaya dek seviştiklerinin ertesi günüdür. Belki Elif’in kafasında erkeklik uzvu ile yılan arasında kurulan bağ da bu çağrışımda yardımcı olmuştur. Nitekim Elif yılanları düşünürken bir masal gelir aklına. Bir yılan bir kıza sevdalanmış, bir gece koynuna girer ve “belinden iki kat olup” kızla yatarmış. Bir gün kızın kardeşleri yılanı öldürmüşler, “kız da ağlamış, kederinden deliye dönmüş.”

Yılanların sevişmesi bahsini yalnızca bir anlatım tekniği sorunu saymak haksızlık olur. Yaşar Kemal’e, çünkü bu olay aynı zamanda Elif’in bir yönüne ışık tutar. Elif’in iç dünyası kapalıdır okura; dışarıdan gördüğümüz kadarıyla onu çocuklarına düşkün bir ana, şefkatli bir gelin ve iyi bir eş olarak tanıyoruz. Ancak sözünü ettiğimiz on yedinci bölümde iç dünyasının perdesi biraz aralanıyor ve sonra yine kapanıyor ama bu arada Elif’in bilmediğimiz bir yönünü açıklıyor bize. Kocasıyla seviştiğinin ertesi günü yolda yürürken yılanların sevişmesi vardır aklında.

“Yılanlar, arılar, kurtlar, kuşlar” dedi kendi kendine. “Tüm yaratık... Allah kimsenin başına vermemiş böyle bir dirliği” (s.388). Bu sözlerde, Elif’in kendi çileli yaşamıyla karşılaştırıldığında hayvanların durumuna bir imrenme var sanırım. Elif’in her gece yılanla sevişen kızın masalını anımsaması ve ertesi gün kendi kendine “kırmızı yılanlar daha durur mu ki? Daha öyle düğüm düğüm olurlar mı ki? Birbirlerine sıkıca sarılıp şap diye aşktan bayılırlar mı ki?” (s.392) diye onları tekrar düşünmesi bu cinsel konunun aklına takıldığını kanıtlar en azından. Elif’in iç dünyasına bu kısa

bakış, onu, ana-gelin ya da fedakâr bir eş olmanın dışında bir kadın, bir dişi olarak gösterir okura; ama ne kadar dolaylı bir yoldan ve nasıl bir incelikle.

Fizik düzeyde köy ile Çukurova arasında bir ileri bir geri gidişlerle, ruhsal düzeyde gözlemlediğimiz, iki uç arasında gidiş gelişler birbiriyle örtüşür ve ritim bütünlüğü yaratırken, görüldüğü gibi, karakterlerin belirtilmesinde de bir yöntem işlevi görürler. Şunu da söylemek gerekir ki *Orta Direk*'te somutlaşan bu sarkaç hareketi, aynı zamanda üçlünün, tümünün oluşturduğu büyük hareketin de ritmidir. Birinci romanda köyce Çukurova'ya gidilir; ikinci romanda Çukurova'dan Yalak köyüne dönülmüştür; üçüncü romanda yine Çukurova'ya inilir ve roman, bir kez daha köye dönüşle biter. Sözünü ettiğim sarkaç ritmi içinde gelişen *Orta Direk*'te Yaşar Kemal beş yoksul insanın yolla savaşımını, umutla umutsuzluk arasında çırpınışlarını, ıssız doğada, fırtınalara, gece soğuğa, gündüz sıcağa karşı direnerek, ölüp ölüp dirilişlerini anlatırken, insan gücünü, iradesini, direnişini ortaya koyan bir destan yaratmıştır denebilir. Sonunda, toplanacak pamuğun bile kalmadığı Çukurova'ya gelmeyi başarırlar ve önemli olan da budur artık. Gerçi kışın aç kalacaklardır, ama gelmek için engelleri aşmışlar, savaşımı kazanmışlardır. Roman Meryemce'nin şu sözleriyle biter: "İndik ya! Geldik ya!"

Yer Demir Gök Bakır

Yer Demir Gök Bakır Yaşar Kemal'in romancılığında bir aşamadır, çünkü ilk kez bu yapıtında öyküyü, daha doğrusu yarıya yakın bir kısmını modernist roman anlayışıyla kurgular. Ana tema olan korku tema'sı etrafında, tekrarlanan simgeler/imgeler ve çeşitli öğelerle nakış işler gibi bir örüntü oluşturarak düzenler yapıyı.

İlk bölüm, tüm romanın küçük bir modeli sayılabileceği için bu bölüm üzerinde uzunca durmakta yarar var. *Orta Direk* Uzunca Ali ailesinin türlü güçlüklerle boğuştuktan sonra, Çukurova'da Yalak köylülerini bulmalarıyla bitmişti. Çukurova'dan evlerine dönmüş olan Yalak köylülerinin köyde geçirdikleri kış mevsiminde olanları konu alan *Yer Demir Gök Bakır*'a, Uzunca Ali'nin çocukları Hasan ve Ummuhan'ın odun kesmek üzere köyün yakınındaki meşe ormanına gidiş gelişlerini anlatan bölümle gireriz. İki çocuk aralarında konuşur, kavga eder, dertleşir ve odun topladıktan sonra köye doğru yola koyulurlar. Bu bölümde ısrarla vurgulanan olgu, köyde herkesin korku içinde olduğu ve felaketin beklendiğidir. Nedeni açıklanmıyor, ama çocukların konuşmalarından anlıyoruz ki bu korku, köye gelecek olan ve adını kimselerin ağzına alamadığı bir adamla ilgili. Anlatıcı bütün bölüm boyunca arada bir Hasan'ın iç dünyasına yönelerek onun aklından geçenleri aktarır bize. Hasan'ın bilincine bu bakışlar, ruhsal bir mekanizmayı, bir mitos yaratma mekanizmasını sergileme bakımından ilginçtir. Hasan'ın düşünceleri arasına

mavi kuş motifi girer çıkar, girer çıkar ve biz Hasan'ın bilincinin akışını izlerken küçük bir mitosun meydana gelişini seyrederiz.

İlk kez bölümün başlarında, Hasan'ın sıkıntısı ve genellikle içinde bulunduğu boğucu ruhsal durum anlatıcı tarafından betimlenirken, birden, aktarılan iç konuşma yöntemiyle Hasan'ın bilincine girer ve mavi kuş motifiyle karşılaşırız.

> O mavi kuştan, yanar döner kuştan... Hani, su kıyılarındaki yarları yılan deliği gibi deler, çok derinlere kadar deler, ta dibine, toprağın altına gider, oraya yuvasını yapar. Yuvalarının ağzından da her zaman bir çiçek biter. Ya bir yoğurt çiçeği, ya bir pampal, ya ağınağacı çiçeği, ya bir su püreni. O kuş çiçeksiz edemez. İşte o kuştan bir tane tutmalı. Tutulmaz, Allahın belası kuş. O kuşu tutsa tutsa bir tek Koca Halil tutardı. Koca Halil de iyice yaşlandı gayrı. Ocağı batasıca, batasıca da kül ateş olasıca herif. Bu köyün başına bela. Pamukta, Çukurova'da ortadan yitince, köylü de hep onu öldü sanmış. Oğlu da üstüne Kuran okutmaz mı?
>
> Meryemce tutturur:
>
> "O ölmez. O dünyaya direk çakacak. Ölür mü hiç?" der boyuna.
>
> İşte Koca Halil ne yapar yapar da o yanar döner, yer altı kuşunu yakalar. Kuşun kara, pırıltı içinde, upuzun, güzel bir gagası vardır. Koca Halil o kuşun başını çocukların omuzuna nazarlık olarak takar. Bu kuşun başından nazarlık takan çocuğa hiç mi hiç nazar değmez. Nazar dediğin onun yanına bile yaklaşamaz.
>
> Hasan ansılar, onun da omuzunda gök boncuklar arasında yılan başı kemiği yanında bir uzun gagalı kuş başı asılıydı. Onu Meryemceye Koca Halil armağan etmişti.[2]

Koca Halil ile Meryemce geçen yaz Çukurova'da olanları anımsatır Hasan'a, ama az sonra aklı yine kuşun gizemli gücüne takılır.

> Omuzuna bu kuşun başı takılmış çocuğun kısmeti bol bol olur. Hiçbir zaman o çocuk yok yoksulluk bilmez. Atalardan kalma bir sözdür bu. (s.14)

“Atalar” sözcüğü Hasan’a geçen yıl bir mağarada buldukları kuru kafayı, kafa ölümü, ölüm, cennet cehennem konusunda ve bu konu da geçen yaz Çukurova’da öldü sanılan Koca Halil için okutulan mevlüdü anımsatır. Birkaç sayfa sonra Hasan’ın düşünceleri bir ara yine mavi kuşa kayar:

> “O yanar döner kuşu nasıl etmeli de yakalamalı? Ağaca taksan meyvesi iki kat olur. Tarlaya atsan bereketi beş kat olur... Çukurova ağaları bilseler ki böyle bir kuş var!.. (s.18)

Görüldüğü gibi tılsımlı bir yaratıktır bu güzel mavi kuş; nazara karşı birebirdir; kısmetini açar çocuğun; ağaca, tarlaya bereket getirir. Bölümün sonuna doğru Hasan daha da ileri gider, kuşu, tüm köyü koruyabilecek büyülü bir nesneye dönüştürür kafasında.

> O kuştan bin tane yakalansa... Bin tanesinin etini yiyip, başını nazarlık diye çepeçevre, kazıklara bağlayıp, köyün dört bir yanını çevirseler, bir daha o köye hiç uğursuzluk uğrar mı? (s.32)

Bu birinci bölümde yaratılan korku havası ve buna karşılık Hasan’ın bir mavi kuş mitosu geliştirmesi, romanın geri kalan kısmındaki ana tema’nın küçük bir örneğini oluşturur. Çünkü *Yer Demir Gök Bakır*’ın ana tema’sı, korku içinde başlarına gelecek felaketi bekleyen köylülerin, çaresiz kalınca kendilerine tutunacak bir dal yani bir mitos yaratmalarıdır. Küçük Hasan nasıl bir mavi kuş mitosu yaratırsa, büyükler de ermiş Taşbaş mitosunu yaratırlar. Nitekim *Ölmez Otu*’nun başlarında, Hasan ile Ummuhan ermiş Taşbaş’ı düşünerek yağlı yemeklere, giysilere, ayakkabılara kavuştuklarını hayal ederken Hasan’ın kafasında mavi kuş ile Taşbaş mitosu birleşir:

> Taşbaşoğlu köye gelirken arkasında bin, iki bin, yüz tane bin yağmurcuk kuşuyla geliyordu. Gökyüzü şakır şakır, ustura mavisi, yanar döner yağmurcuk kuşuyla doluyordu.
>
> Öyle bir iki tane değil. Bir bulut gibi (...) Taşbaş Efendimiz gelince böyle gelmeli. (s.47)

Ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanında bir çatışma gelişimini oluşturan, nedensellik bağı ile bağlı zincirleme olaylar romanın kuruluşunda temel ilkeyken *Yer Demir Gök Bakır*'ın düzenlenişinde başka bir ilke yürürlüktedir. Bir öyküyü yürüten olaylar dizisinin yerini, birbirinden bağımsız episodların oluşturduğu bir örüntü alır. Hiç değilse roma nın yarısına yakın büyük bir kısmında. Birinci bölümde Hasan'ın aklından geçenlerin ve Ummuhan ile konuşmalarının içeriğinde yer alan "korku" ve "uğursuzluk" sonraki bölümlerde daha büyük çapta ve çeşitlemeler şeklinde tekrar tekrar çıkar karşımıza. Amaç Taşbaş'ın kutsallaştırılarak ermiş mertebesine çıkarılması için gerekli ruhsal zemini hazırlamaktır. Çünkü köylüleri bir ermiş yaratmaya iten nedenler, felaket beklentisi ve açlık korkusudur.

İkinci bölümde Uzunca Ali'nin evinde buluruz kendimizi ve Ali ile Taşbaş'ın konuşmalarından öğreniriz ki köye gelmesi korkuyla beklenen kişi Adil Efendi'dir. Köylü o yıl Çukurova dönüşü kasabadaki bakkal Adil Efendi'ye borcunu veremeyip göreneği bozmuş olduğu için kendini suçlu hissetmekte ve korkmaktadır. Çünkü Adil Efendi hacze gelecek ve köylünün nesi var nesi yoksa hepsini alacak, köyü soyup soğana çevirecektir.

Üçüncü bölümde sahne değişir. Bu kez Koca Halil'in evinde buluruz kendimizi. Orada da büyük bir korku yaşanmaktadır. "Elle tutulur bir korku" görülür Hacı'nın yüzünde. Koca Halil köylünün üstünde müthiş bir felaketin dolaştığına inanmaktadır ve ayrıca, köylüyü pamuk zamanı Çukurova'ya geç indirdiği için tüm köylünün olan bitenlerden kendisini sorumlu tuttuğunu sanmakta ve öldürülme korkusuyla saklandığı ambardan çıkmamaktadır bir türlü.

Dördüncü bölümde sahne birden muhtar Sefer'in evine atlar. Zalaca kadın düşünde gördüğü kapkara bir bulutun hışımla üstüne geldiğini vb. anlatmaktadır Sefer'e. Sefer düşü yorumlar: Kara bulut büyük bir belaya işarettir ve Adil Efendi demektir.

Bunu izleyen bölümde Hüsne ile Recep gece boş bir evde gizlice buluşup sevişirlerken yine korku ve felaket tema'sı girer araya. Ne var ki Hüsne'ye göre uğursuzluğun nedeni k endileri. "Korkuyorum" der Recep'e, "Başımıza bir hal gelecek. Bu köyün başına gelen hep bizim yüzümüzden. Yıkanmıyoruz bile." (s.95)

Görüldüğü gibi metin, bir olay örgüsünün gelişimi yerine, ayrı mekânlarda geçen, birbirinden bağımsız ama benzer ve eşzamanlı sahnelerin art arda dizilmesiyle kurulmuş. Bu sahneler arasında bir tek bağ var: Uğursuzluk, korku ve felaket motifleriyle işlenmiş olmaları. Bundan ötürü de romanın ilk yarısına yakın bir kısmı, bir duygu tema'sı etrafında düzenlenmiş lirik bir şiiri andırıyor kurgu olarak. "Köyde Korku" başlığı verilebilecek bir şiirin dörtlükleri ya da birimleri gibi bakabileceğimiz bu bölümlerin bir özelliği de başka başka kişilerin ağzından tekrarlanan lanetler ya da gelecek felakete

ait kehanetleri içermeleridir. Bunlardan en ayrıntılısını ve en uzununu Taşbaş'tan dinleriz. Taşbaş köylünün korkaklığına ve muhtarın karşısındaki pısırıklığına içerlediği için lanet yağdırır ve kehanette bulunur:

> Sizin yüzünüzden! Bu köyün toprağına bir daha yağmur düşmeyecek. (...) Bereket yerine rezillik, güzellik yerine kötülük, varlık yerine yokluk yağacak. (...) Ekinler yanacak. (...) Bu köyü salgınlar, seller, hörtükler, zelzeleler alıp götürecek. (...) Yüzbin yılan gelip köyü dolduracak. (...) Çok kuş sürüsü gördüm ki, bizim köyün üstüne gelince yollarını değiştirdiler. Neden ki dersen, bu köyde korku var, yılgınlık var, ölüm var, salgın var. Bu yıl korkusundan bahar gelmeyecek. Gelse de otlar bitmeyecek. (s.200-201)

Şunu bunu izleyen 21. bölümde Hüsne'nin söylediklerine bakalım.

> Bu köyün, bundan böyle tüm kadınları kısır kalacak. Baharında çiçekler açmayacak. Toprağı yeşermeyecek. Sal gınlardan gidecek herkes. Zelzeleler götürecek bu köyü. (...) Bu köye yılanlar yağacak. (...) Ekinler kuruyacak, ineklerin sütü kesilecek. (s.206-207)

Aynı düşünceleri daha sonraki bölümde Vurgun Ahmet dile getirir ve hemen hemen aynı sözcüklerle:

> Bu köye bahar inmeyecek. Ekinler bitmeyecek. Avratlar kısır kalacak. Bu köyü seller, zelzeleler alıp götürecek. Lanetler, yılanlar yağacak. (s.222)

Kısaltarak alıntıladığım bu parçalar, gerçekte, bir şiirde tekrarlanan bir dizenin, beytin ya da şarkılardaki nakaratın işlevini görüyor. Şiirde olduğu gibi aynı motifin tekrarlanmasıyla sağlanan koşutluklara bir örnek de köyden kaçma girişimleridir. Koca Halil, zifiri karanlıkta bir gece kendini hışım gibi esen bir boranın ve dondurucu bir soğuğun

içine atarak köyden kaçar gider. Birkaç bölüm sonra, yine böyle bir gecede Meryemce kaçar köyden, ama düşüp kaldığı karın içinde gelini tarafından bulunup geri getirilir. Daha sonra yine dondurucu soğuk bir gecede Recep ile Hüsne köyden kaçarlar ve donmuş cesetleri bulunur baharda. Romanın sonunda Taşbaş ve onu kasabaya götüren jandarmalar donmamak için bir mağaraya sığınırlar ve gece, jandarmalar uyurken, Taşbaş donmayı göze alarak mağaradan kaçar ve kaybolur ortadan.

Yaşar Kemal'in gerçekçi roman sınırları içinde kalmak istemediğinin bir kanıtı da inandırıcılık ilkesini sık sık çiğnemesinde görülür. Gerçekçi romanda her şeyden önce öykünün inandırıcılığı gözetildiği için söylemi denetleyen de bu inandırıcılık ilkesidir. Yazar, gerçek günlük yaşamı yansıtırken şüpheyle bakılabilecek olaylara, okurun yadırgayacağı davranışlara, abartmalara yer vermez. Yaşar Kemal ise belki daha başka ve daha derin bir gerçekliğin peşinde olduğu için, gerçekçi romanın bu ilkesini çiğnemekten kaçınmaz. Onun roman dünyası tipik olmak şöyle dursun olağan dahi sayılmayacak olaylarla doludur. Çünkü toplumsal gerçeklikten daha derinini yakalamak için kurduğu örüntü, inandırıcılık ilkesinden daha önemlidir onun gözünde.

Buna iyi bir örnek Adil Efendi'nin korkusudur. Tüm köyün yüreğine korku salmış acımasız Adil Efendi'nin de kasabadaki evinde, "korkudan yumulmuş bir topak olmuş" titrediğini söylüyor yazar. Nedeni? Koca Halil gelip Adil Efendi'ye köylünün öfkelendiğini ve köye giderse onu öldüreceklerini söylemiş. Bu durumda Adil Efendi'nin köye gitmekten çekinmesi doğaldır, ama köyden uzak kasabada "evimin

kapısından başımı bile uzatamam” diyerek “korkusunun kozasında” telaş içinde dönüp durduğuna inanabilir miyiz? Besbelli metinde korku duygusu etrafında işlenmiş örüntüyü kasabaya kadar yaymak uğruna inandırıcılık ilkesinden uzaklaşmayı göze alıyor yazar.

Koca Halil’in, Meryemce’nin, Hüsne ile Recep’in ayrı ayrı gecelerde, üstelik gerçek bir nedeni yokken dondurucu soğukta köyden kaçma girişimlerine de köy yaşamının bir parçası olarak değil belli bir örüntünün öğeleri olarak bakarsak anlam kazanırlar.

Sanırım şunu saptamış oluyoruz; korku, lanetleme ve köyden kaçış motifleri bir şiirin ya da kilimin dokusunda tekrarlanan motifler gibi kullanılmış. Başka bir deyişle anlatı metni bir şiir metni gibi düzenlenmiş. Amaç bir korku atmosferi yaratmak ve kitle psikolojisini belirtmek. Bununla birlikte şunu da eklemek gerekir ki, birçok roman kişisine korktuklarını söyletmek, köyde bir korku atmosferi yaratmak için yeterli ve etkili bir yol değildir. B. Croce’nin dediği gibi bir duygunun adını vermek o duyguyu dile getirmeye yetmez. Bundan ötürü yazar bize köylülerin korktuğunu bildirmiş oluyor, ama korku duygusunu aktarmış olmuyor.

İlk önceleri kapalı evlerin içinde gizlice sözü edilen adil korkusu nihayet açığa vurulur ve tüm köy halkı birlikte önlem alır, mallarını mağaralara saklar, birlikte sevinir; birlikte sabırsızlanır ve Adil Efendi gelmeyince birlikte öfkelenir, zıvanadan çıkarlar. Bir psikoza girmiş, bunalma noktasına

gelmişlerdir artık. Sefer'in de dediği gibi köylü bu durumda tutunacak bir dal arar ve bulamazsa kendi yaratır dalı. Küçük Hasan'ın mavi yağmurcuk kuşuna yeni yeni gizemli güçler yükleyerek ondan medet umması gibi köylüler de kurtuluş çaresi olarak yine hep birlikte Taşbaş'ı ermiş katına çıkarmaya girişirler. Böylelikle gizemli güçlere sahip Taşbaş Efendi'leri sayesinde sıkıntıları, korkuları, güvensizlikleri ortadan kalkacak, bereket ve bolluğa kavuşacaklardır.

Romanın ilk yarısı şiir özellikleri taşırken ikinci yarıda mitos özellikleri ve yapısı ağır basar. Gerçi olay örgüsü açısından ana çatışma Taşbaş ile Sefer arasındadır, ama mitos düzeyinde Taşbaş'ın karşıtı Adil Efendi'dir. Çünkü kendisi ortalıkta fazla görülmediği halde adı korkuyla anılan, sözü çok edilen Adil (*İnce Memed*'deki Abdi Ağa gibi) kıtlığı, açlığı, kısırlığı, ölümü temsil ederken, Taşbaş (İnce Memed gibi) bereketi, bolluğu, yaşamı temsil eder.

Köylünün gözünde Taşbaş tüm dertlere dermandır.

> "Taşbaş Efendimiz bu köyde oldukça, köye hiçbir musibet giremeyecek".
>
> "Adil gelemeyecek."
>
> "Salgınlar uğramayacak".
>
> "Çiçekler açacak, otlar bitecek. Toprak da bereketinden çatlayacak." (s.349)

Taşbaş özellikle bereket getiren bir ermiştir köylülerin gözünde. Evinin eşiğinden toprak alıp tarlalarına serperler ve ertesi yaz tekrar Çukurova'ya indiklerinde pamuğu bol tarlaya düşünce, "bu tarladan Taşbaşoğlu'nun eli geçmiş" diyerek bu bereketi ondan bilirler.

Adil Efendi de herhangi tefeci bir tüccar değildir; onun gelmesi açlığın, ölümün gelmesi demektir. Daha önce de bir kez gelmiş, ürünü almış, köylü aç kalmış o yıl ve çocuklardan ölenler olmuş. Şimdi gene "gelip hepsini alacak ve de açlıktan çok ölüm" olacak korkusu sinmiştir yüreklerine.

Kıtlık/bolluk karşıtlığı, birbirini çağrıştıran başka karşıtlıklarla desteklenir; kısırlık/doğurganlık, kış/yaz ve özellikle karanlık/ışık karşıtlıklarıyla. Adil Efendi hep karanlık kavramıyla birleştirilir. "Gelen kara bulut Adil Efendi'ye işarettir" (s.80). "Köyün üstünü kurşun geçmez bir karanlık gibi Adil Efendi örtmüş"tür (s.136). Adil köylülerin "başına kara bir felaket gibi" inecektir (s.235).

Taşbaş ise yedi top ışıkla birlikte yürür hep; "içinden, başından, gözlerinden, giyitlerinden, bastığı yerden yeşil bir ışık saçılır durur" (s.311). Çünkü inanırlar ki Tanrı ışık olarak görünür; bu ışık bütün insanlarda vardır ve bir gün iyilerin iyisi bir insanda ışıldar.

Romanı mitos düzeyinde okuduğumuzda Adil Efendi'nin karşıtı olan ve bereketi simgeleyen Taşbaş, toplumsal düzeyde Sefer'in karşıtıdır. Başta da söylediğimiz gibi romandaki temel çatışma köylünün sırtından para kazanan kurnaz Sefer ile onun oyununu gören ve bozmaya çalışan Taşbaş arasındadır. Ne ki Taşbaş'ın ermiş kılınmasıyla bu çatışma nitelik değiştirerek dönüşüme uğrar. Şimdi Taşbaş din sel otorite, Sefer ise dünyasal otoritedir. Taşbaş'ın gücü kendisine inanan ve uğrunda ölmeye de öldürmeye de hazır köylülerden gelir. Sefer'inki ise kasabadaki hükümet kuvvetlerinden. Jandarma, dayak, hapis bu gücün somut görünümleridir.

Dinsel ve dünyasal otoriteler arasındaki savaşım tarih boyunca gerek Batı'da gerek Doğu'da süregelmiştir. Özellikle Batı'da kilise ve kral çatışmaları şeklinde süren bu savaşımın kaynağı ve en güzel örneği İsa'nın Mesih olarak ortaya çıktığı için yakalanması, eziyet görmesi ve çarmıha gerilmesidir. Taşbaş da kendi durumunu bu bağlamda düşünür. Kasabada yüzbaşı ona ermişlik taslamayı sürdürdüğü takdirde kemiklerini kıracağını söylememiş miydi?

> Şu insanların bu yeryüzünde zulmettikleri ermiş yalnız kendisi olmayacaktı ki... Yüzlerce, binlerce, Allahın ermişine insanlar aynı kötülüğü etmemişler miydi? Allahın güzel peygamberi İsa Efendimizi çıkarıp Ağrı dağının başına, bir abanoz ağacına elinden, ayağından çivilememişler miydi? (s.444)

Taşbaş ile Sefer arasındaki çatışmanın bir değişime uğratılarak evrensel bir çatışmaya dönüştürülmesi romanın anlamını zenginleştirir. Diğer köy romanlarında Taşbaş, herhalde, köylüleri sömürüden kurtaracak bir önder olur ve yazar şayet toplumcu gerçekçi bir yazar ise Taşbaş köylünün gözünü açar, Sefer'in oyununu bozardı. Yaşar Kemal'in romanında Sefer, Taşbaş'ı kasabada jandarma komutanına gammazlayarak yakalattırır, Taşbaş ise jandarmalar tarafından götürülürken, köylülerin bir daha muhtar Sefer ile konuşmalarını yasaklayarak cezalandırır onu. Taşbaş köylüleri Sefer karşısında birleştirirken, bunu, akla dayanan, gerçekleri gösteren bir önder sıfatıyla değil, ironik olarak, bir ermiş sıfatıyla başarabilir ancak. Taşbaş'ın evliyalık öyküsü, *Ölmez Otu*'nda tamamlanacaktır.

Ölmez Otu

Yer Demir Gök Bakır'da Taşbaş'ın ermişliği hakkında söylediklerini geri almadığı, yalanlamadığı için Sefer tarafından öldüresiye dövdürülen Memidik *Ölmez Otu*'nda ön plana geçer. Masallardaki Kel Oğlan'ı anımsatan bu ufak tefek çelimsiz oğlanın öyküsü bir geçiş töreninin evrelerini içerir ve bu bakımdan *Devlet Ana*'daki Kerim Can'ın öyküsüyle aynı anlamı taşır; yani çocukluktan erkekliğe geçişi. Memidik yediği dayaktan ötürü köyde aşağılanmış bir çocuktur ve düşündüğü tek şey vardır: Sefer'den öç almak. Ancak bunu başarır, Sefer'i öldürürse sınavı geçmiş, erkekliğini kanıtlamış olacaktır. Romanın büyükçe bir kısmı, Sefer'in yerine yanlışlıkla başka bir adamı öldürdüğünü düşleyen Memidik'in, karabasanlar, sayrılar içinde adamın cesedini saklamak için çırpınışlarının anlatımına ayrılmıştır. Memidik'in ilk önce suyun içinde ağaç köküne bağladığı, sonra çıkarıp gömdüğü, derken alıp bir kuyuya attığı, yakmaya kalktığı, günlerce oradan oraya taşıdığı ve sonunda sevgiyle bağlandığı ölüye olan serüveninin ne kadarının gerçek olaylardan, ne kadarının düşlerden, karabasanlardan oluştuğu belirsiz. Bir gün Sefer'i gerçekten öldürerek hapse giren Memidik kendini kanıtlamış ve herkesin kendisine bir erkek gözüyle bakmasına hak kazanmıştır. Zeliha'nın sevgisine de artık başı yukarıda karşılık verebilecektir.

Ölmez Otu'nun büyük bir kısmını Memidik'in öyküsü oluşturur ama bu öykü, Çukurova'ya inebilmek için

Meryemce'yi köyde yalnız bırakmak zorunda kalan Uzunca Ali'nin ve günün birinde perişan bir durumda çıkagelen Taşbaş'ın öyküleriyle birlikte yürütülmüştür.

Bu öykülerden Taşbaş'ınki mitos yapısını tamamlayarak son bulur. Bilindiği gibi ölüp tekrar dirilen tanrı inancını özellikle Ön Asya ve Mısır'daki eski kültlerde buluyoruz. Suriye'de Adonis tanrısı neyse, Frigya'da Attis, Mısır'da Osiris, Babilonya'daki Tammuz tanrıları oydu. Ayrı adlar altında görülen bu tanrıların işlevleri bereket ile ilgiliydi ve onları anlatan mitoslar da (ayrıntılar bir yana bırakılırsa) temelde aynı öyküyü dile getiriyorlardı. Bu kültlerin bereket ayinlerinde tanrının yerini alan rahip-kral ayin esnasında sözde ölür sonra dirilirdi. Ölümü törende yas tutularak karşılanır, dirilmesi ise sevinçle kutlanırdı. Doğayı etkileyeceğine inanılan bu ayinlerden amaç, kışın ölen bitkisel yaşamı yeniden canlandırmaktı. Birçok bilgine göre ölüp dirilen İsa mitosunun kökeni de bu eski kültlerde yatar.

Bugün Anadolu'da bu eski törenlerin kalıntılarını bulmak şaşırtıcı olmaz. Nitekim, "Anadolu'da bolluk getirmekle ilgili olarak ölüp-dirilme konusunda seyirlik köylü oyunlarının türlü çeşitlemelerini buluruz" diyen Metin And, Anadolu'da Attis, Osiris, Adonis, Dionisos kültlerinin kalıntılarına örnekler verir.[3] Gerek *Dağın Öte Yüzü* üçlüsünde, gerekse Yaşar Kemal'in diğer bazı romanlarında bereket ayinleri, bereketle ilgili efsaneler, toprağın doğurganlığı konusu önemli yer yutar. *Bin Boğalar Efsanesi* hıdrellez ile başlar, hıdrellez ile biter. Hıdrellezde beş mayısı altı mayısa bağlayan gece Hızır ile İlyas buluşurlar ve buluştukları an dünyada her şey durur, bir an için ölür, sonra

“daha gür, daha canlı, daha doğurgan dirilirler.” İlyas ile Hızır buluşmazlarsa “bu dünyanın dölü bereketi kesilir.”[4] Az aşağıda göreceğimiz gibi Taşbaş’ın öldüğü anda da dünya yüzünde tüm yaşam durur sonra onun dirilmesiyle yeniden başlar. Yaşar Kemal’in Ana dolu’da yüzyıllar boyu kurulup göçmüş Hitit, Sümer, Urartu, Yunan gibi eski uygarlıkların sanatlarına, destanlarına olan merakı anımsanırsa, eski bereket törenlerinin, mitoslarının romanlarında yankılanmasını doğal karşılamak gerek.

Köylüler tarafından adeta zorla ermiş ilan edilen zavallı Taşbaş’ın ölüp-dirilen tanrı figürüyle yakınlığı çok açık. Taşbaş jandarmaların elinden gece fırtınada kurtulup bir süre ortadan kaybolduktan sonra, Çukurova’da perişan bir halde tekrar ortaya çıktığında ne köylüler ne de hatta kendi karısı onun gerçek Taşbaş olduğunu kabul eder. Pamuğu bol tarlaya düştüğü için açlık korkusundan da, Adil Efendi korkusundan da kurtulmuş olan Yalak köylüsünün artık bir ermişe gereksinimi kalmamıştır. Yarattıkları mitosu, çıkagelen bu perişan Taşbaş yüzünden bozmak istemezler. Aksi halde bu zavallı adamı ermiş yaptıkları için gülünç duruma düşeceklerdir. Bundan ötürü onu alaya alır, döver, hırpalar ve gerçek Taşbaş’ın sureti olduğunu iddia ederler. Köylülerin bu tutumu intihara sürükler Taşbaş’ı. Ama yapılan cenaze töreni Taşbaş’ı yine ermişliğe yüceltir. İmamlığı üstüne alan Kel Âşık, “Zaten Taşbaşoğlu mezarında duracak değil. Bu gece kırklar dağına çekilir gider” diyerek Taşbaş’ın dirilip mezarından ayrılacağına olan inancı dile getirir ve sonra sazını alarak Taşbaş üzerine mitosu tamamlar. Kel Âşık’ın söylediklerine göre Taşbaş öldüğü an

(hıdrellezde olduğu gibi) dünya yüzünde tüm yaşam bir an için durmuş sonra yeniden canlanmıştır. Böylece Taşbaş ölüp-dirilmekle bitkisel yaşamı etkileyen eski bereket tanrılarını çağrıştıran bir figür olarak tamamlar işlevini.

Yalak köyü halkının sıkıntıya düşünce kendilerine tutunacak bir mitos yaratmaları, onlara ya da Anadolu köylüsü ne özgü bir davranış değildir. Antropolog Sir James Frazer *The Golden Baugh* adlı yapıtında, ilkel insanın yaşam savaşında iki yön gözlemlenebileceğini söyler. Birincisi fizik düzeydedir ve Darwin ile Marx'ın savaş dünyalarını anımsatır, çünkü bu insanlar bir taraftan diğer kabilelerin saldırılarına karşı koyarak, bir yandan kendi yöneticilerinin ekonomik baskı ve talepleriyle boğuşarak ve aynı zamanda karşılaştıkları kıtlıklara katlanarak yaşamlarını sürdürmek zorundadırlar. İkinci düzey psikolojik düzeydir, çünkü bu insanlar sözünü ettiğimiz zorlukların üstesinden gelebilmek için kendilerine yardımcı tanrılar, mitoslar yaratır ve bunların sayesinde düşmanlarını alt edeceklerine, doğayı etkileyerek kıtlıklara engel olabileceklerine inanırlar.[5] Yalak köylülerinin bu insanlardan ne farkı var? Onlar da bir yandan kendilerini sömüren muhtar Sefer ve Adil Efendi ile, bir yandan da her bahar karşılaştıkları kıtlıkla boğuşmak zorundadırlar. Adil Efendi'ninkini bastıran bir korkudur bu bahar korkusu.

> Kar suları dereleri, sel yatakları koyukları doldururken, her yıl da evlerdeki unluklar biter, açlık başlardı. Ve köylüyü Adil korkusundan bin beter bir de bahar korkusu beklerdi. Adil korkusu bir bu yıllıktı, bahar korkusu her yıl. (s.476)[6]

Ve yine Sir James Frazer'in sözünü ettiği ilkeller gibi onlar da ekonomik sömürüye ve kıtlığa karşı bir mitos yaratarak ondan medet ummuyorlar mı?

Besbelli Yaşar Kemal'in yakalamak istediği şey, bir Anadolu köyünün toplumsal gerçekliğini aşan ve ilkel insanlardan bu yana değişmeyen daha evrensel bir gerçeklik.

Dağın Öte Yüzü üçlüsü Yaşar Kemal romanının başlıca özelliklerinin belirgin bir hal aldığı ilk yapıtıdır. Karakter çizişi, olayları kullanışı, gerçekçilik anlayışı daha sonraki romanlarında fazla değişmez. O da, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi, karakterlerin iç dünyasına eğilerek uzun ruh çözümlemelerine girişmekten kaçınır. Bununla birlikte yarattığı karakterler beklenmedik davranışlarıyla, garip huyları ya da meraklarıyla başkalarına benzemeyen, sıradan olmayan çarpıcı ve ilginç kişilikler sergilerler. Ayrıca, genel olarak köylü psikolojisini, sağlam bir gözlemleme sonucu çok iyi kavradığı ve yansıttığı bilinen özelliklerinden.

Orhan Kemal günlük yaşamı, okurun rahatça inanabileceği kişiler ve olaylarla yansıtırken, Yaşar Kemal, yalnız kişileri değil olayları da abartarak olağandışı boyutlara çeker. Örneğin Orhan Kemal'in *Eskici Dükkanı*'nda Eskici ve ailesi pamuk toplamaya giderler ve birçokları gibi sıtmaya yakalanır, dizanteriye tutulur, aralarında kavga eder darılırlar vb. Burada yapılanların ve başa gelenlerin hepsi olağan şeylerdir. Orhan Kemal gerçekçilikten ve gerçekçi yöntemden hiç uzaklaşmaz. Yaşar Kemal'in köylüleri de *Ölmez Otu*'nda pamuğa inerler,

ama bu kez olayların hiçbiri sıradan diyebileceğimiz olaylara benzemez. Köylüler Uzunca Ali'nin anası Meryemce'yi köyde boğup da geldiğine dair hikâyeler uydurur ve yalan olduğunu bildikleri halde öfkeleri o kerteyi bulur ki, bir kitle psikolojisi içinde en yakın arkadaşları bile Uzunca Ali'ye saldırır, onu linç ederler neredeyse. Aynı köylüler Taşbaş'ı intihara sürüklerler. Memidik bir düş dünyasında günlerce ölüyü saklamak için uğraşır, sonra Sefer'i öldürür, hapse girer. Koca Halil pamuk çaldığı için boynunda iple sokak sokak köpek gibi sürüklenir, eziyet görür. *Ölmez Otu*'nda pamuğa inme olayında, şehvet, kan, şiddet, cinayet hepsi vardır ve hepsi olağanüstü boyutlardadır. Aslında *Dağın Öte Yüzü* üçlüsünün başlıca olayları hep böyle olağandışı sayılmazlar mı? Adil Efendi korkusunun tüm köyü bir psikoza sokması; Meryemce'nin tüm köy halkına gücenip bir daha kimseyle tek lakırdı etmeden köyde yaşaması; Taşbaş'ın emri üzerine bir daha kimsenin (karısı ve çocukları dahil) Sefer ile konuşmaması köy yaşamında sıradan, tipik olaylar mıdır? Köyün gerçek yaşamını yansıtmak için mi yer alırlar romanda?

Yaşar Kemal'in yapıtlarında kimi olay ve kişiler geniş boyutludurlar ve bundan ötürü arketip nitelik kazanırlar. Gördük ki *İnce Memed* bir başkaldırı öyküsü olmakla birlikte olay örgüsünün derin yapısı bir mitos yapısıydı. Başta çizilen durum açlık ve kıtlık ifade ediliyorken romanın bitiminde aynı insanlar bolluğa kavuşuyorlardı. Abdi Ağa kıtlığı temsil ediyor, onu ortadan kaldıran İnce Memed ise bir bereket tanrısına dönüşüyordu. Karanlık güçlerle savaşan kahramanın bereketi sağlaması ise bir arketip mitos öyküsüdür.

Dağın Öte Yüzü üçlüsünün de yapısı aynı mitos kalıplarından oluşur. Yalak köyü *Orta Direk* Çukurova'dan eli boş döner ve *Yer Demir Gök Bakır*'da açlık ve kıtlıkla karşı karşıya kaldıktan sonra *Ölmez Otu*'nda bereketli tarlalara düşer ve bolluğa kavuşurlar. Bu kez kıtlığı temsil eden arketip kişiler Sefer ile Adil Efendi'dir, bereket tanrısı da köylülerin kurtarıcı olarak baktığı Taşbaş.

Yaşar Kemal toplumcu olmakla birlikte, bir bakıma gerçekçi yöntemden uzak durmuş bir yazar. Kullandığı olağandışı olaylar, simgeleşmiş kişiler ve hayvanlar, mitos kalıpları, onun romanlarını destan, efsane ve halk hikâyeleri geleneğine bağlar. Ne ki Yaşar Kemal bu geleneğin sınırları içine hapsolmamış, modern, hatta modernist anlatım yöntemlerini bu gelenekle uzlaştırmaya çalışmış. Örneğin *Yer Demir Gök Bakır*'ın yarıya yakın bir kısmı, gördük ki şiir gibi düzenlenmiştir. Anlatının içine yerleştirilen efsaneler gerçeklikle fantastiğin bir karışımını oluştururken, Memidik'in sayrıları bilinç akımının yerini tutar. Kısacası, Yaşar Kemal gerçeklikle efsanenin, olağan ile fantastiğin iç içe girdiği bir dünya sunar bize, çünkü ona göre insan, yaşam savaşımını biraz da mitoslar yaratarak ve düşlerden güç alarak sürdürür.

1 *Orta Direk*, 3. baskı, Cem Yayınevi, 1972, Tüm alıntılar yapıtın bu baskısındandır.
2 *Yer Demir Gök Bakır*, 3. baskı, Ant Yayınları, 1963, s.13. Tüm alıntılar yapıtın bu baskısındandır.
3 Metin And, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Elif Yayınları, 1962, s.49.
4 *Bin Boğalar Efsanesi*, 2. baskı, Cem Yayınevi, 1973, s.347 ve 19.
5 Bkz. John B. Vickery, *The Literary Impact of the Golden Baugh*, 1973, s.72-73.
6 *Ölmez Otu*, Ant Yayınları, 1962, s.476.

ALTINCI BÖLÜM

YAŞAR KEMAL'DE YOZLAŞMA MİTOSU

Bu bölümde; Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarının tümünde görülen, "yozlaşma mitosu" diyebileceğimiz bir ana tema'dan söz etmek istiyorum. Çünkü Yaşar Kemal'in yarattığı Çukurova dünyası her şeyden önce, insanı ve doğasıyla bir bozulmayı, bir yozlaşmayı yansıtır.

Öyle anlaşılıyor ki yazar yozlaşmanın başlıca iki nedeni olduğu inancında. Bunlardan biri 1876'daki iskân olayıdır, ikincisi de 1950'lerde başlayan tarımdaki sanayileşme. Çeşitli romanlarında değindiği ya da özetlediği iskân olayı kısaca şu:

Ta eski zamanlardan beri dağları ve ovalarıyla bu Güney Anadolu Bölgesi'ni yörükler[1] yani konar-göçer Oğuz Türkleri yurt tutmuşlardı. Osmanlılar, yazın yaylaklara kışın kışlaklara göç eden ve hayvancılıkla geçinen yörükleri denetim altında alabilmek için toprağa yerleştirmeye uğraşmışlar, başka bir deyişle iskâna zorlamışlardı. Bu yüzden 1876'da Türkmenler başkaldırdı. Osmanlı ile savaştı ama yenildi. Yörükler Çukurova'ya doldurulduldular. Toroslar'a, Binboğa'ya ve tüm yaylalara çıkan yolları asker tuttu. Yazın Çukurova'nın dayanılmaz iklim koşulları, sıcağı, sineği ovada hapsolan yörükleri perişan etti. Sapır sapır dökülüp ölen ve gömülmesine yetişilmeyen insanlarla birlikte develer, atlar da telef oldu. Bu durumda kimi aşiret beyleri bir Osmanlı paşasına ya da kumandanına rüşvet vererek Çukurova'dan kurtulup yazlıklarına çıkmayı başardılar, kimi aşiretler ise toprağa

yerleştiler, ekip biçmeyi öğrendiler. Ne ki bu felaketli kargaşa günlerinde, açlık, salgın hastalıklar ve yerleşik yaşamdaki yeni koşullar gelenekleri, töreleri sarstı, unutturdu.

Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarında bu tema, bazen arka planda hissettirir kendini, bazen ön planda. İlk romanı *İnce Memed*'de doksanını geçkin Koca İsmail'e anlattırdığı[2] bu tarihsel olayı, sonra *Bin Boğalar Efsanesi*'nde yeniden ele alır ve rüşvet vererek göçebeliğini sürdüren, ama bir zaman sonra, ekilmemiş ve tapulanmamış yeri kalmayan Çukurova'da konacak kışlık bulamayan bir obanın acıklı serüvenini ve dağılışını çizer.

Akçasazın Ağaları ikilisi, *(Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf)* bu yozlaşmayı ve feodal Türkmen düzeninin 1950'lerde filizlenmeye başlayan kapitalizm karşısında çöküşünün ayrıntıyla işlendiği yapıtlardır. Bundan ötürü Yaşar Kemal'in yozlaşma mitosuna eğilirken temel metin olarak *Akçasazın Ağaları* ikilisini alacağız ele.

Demirciler Çarşısı Cinayeti, ilk bölümde anlatılan bir öykünün içinde geçen "o iyi insanlar, o güzel atlara bindiler çekip gittiler" cümlesiyle başlar ve aynı cümleyle biter. Bölüm için de parça parça, kesintili olarak anlatılan bu öyküde, dünyayı dolaşan genç bir adam günün birinde güzel bir şehre gelir. Bu şehrin insanları dünyanın en konuksever insanlarıdır, atları da en güzel atlarıdır dünyanın. Tüm şehir halkı mutludur. İnsanlara ve atlara hayran kalan genç adam bir süre sonra ayrılır oradan. Yıllar sonra, yaşlılığında bir kez daha bu şehri görmek ister ve gelir ki ne görsün her şey değişmiştir. Eski iyi insanlardan eser kalmamış, herkes mutsuz; verdiği selamı bile

alan yok. O güzel atların da yerinde yeller esiyor, ovalar, çayırlar, ahırlar bomboş. Çok yaşlı bir adama sorar:

> “Bir zamanlar bu şehirde konuksever sıcak yürekli, dost canlısı iyi insanlar, ceren gibi, kırmızı mercan gözlü, uzun boyunlu, kalem kulaklı, suna gibi cins atlar vardı. Onlara ne oldu?
>
> Yaşlı adamdır ki, azıcık doğruldu, ak sakalı kirli, titredi, yüzü eski ışıkla parıldadı, derin bir aaah dedi, ciğeri söken. Aaaah! Duvara sırtını iyice verdi.
>
> Neden sonra gözlerini açtı:
>
> “O iyi insanlar” dedi, “o güzel atlara bindiler çekip gittiler... Aaaah! Aaaah! Aaaah!”[3]

Güzelliğin, iyiliğin ve sevginin yitip gittiğini anlatan bu öykü Yaşar Kemal’in yapıtlarında ve özellikle *Akçasazın Ağaları* ile *Bin Boğalar Efsanesi*’nde dile getirilen yozlaşma mitosunun küçük simgesel bir anlatısıdır.

Akçasazın Ağaları romanına, iki toplum düzenini içeren üç çevre yerleştirir yazar.

1) Feodal düzeni temsil eden iki derebeyi ailesi: Sarıoğlu ve Akyollu aileleri.

2) Kapitalist düzeni temsil eden yeni zengin kasaba ağaları çevresi.

3) Ezilen sınıfı temsil eden köylü çevresi.

Olaylar bu üç çevrenin arasındaki çatışmalarla sürer ve bu bakımdan roman diğer köy romanlarından ayrılır, çünkü köy romanında esas çatışma köylü ile toprak ağası arasında ya da daha genel olarak ezilenle ezen arasındayken *Akçasazın Ağaları*’nda temel çatışma, soylu aşiret beyleri ile sonradan

görme kasaba ağaları arasındadır. Romanda bu çatışma sonucu kapitalist düzenin feodal düzeni ortadan silişi sergilenir, ama asıl konu bu toplumsal değişikliğin kendi değil bunun sonucu olarak yitirilen değerler sorunudur. Çünkü yazarı ilgilendiren, kapitalist ideolojinin, insanı, doğayı, insanın insanla, insanın doğayla ilişkisini nasıl etkilediği, ne yönde değiştirdiği olgusudur. Sarıoğlu ve Akyollu aşiretleri belki yüzyıllar öncesi Horasan'dan gelmiş ve 20. yüzyılın ortasına kadar ayakta kalabilmiş, eski düzeni sürdürmeye ve gelenekleri korumaya çalışan, ama çözülmeye yüz tutmuş birbirine düşman iki aşirettir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de üretim araçları ve ekonomik koşullar değişir ve yeni kapitalist bir tarım sistemi oluşurken bu iki aşiretin parayla pulla ilgilenmeyen soylu beyleri Derviş Sarıoğlu ile Mustafa Akyollu hâlâ kan davası peşinde, zamanlarını birbirlerini öldürmek için planlar yapmak ve pusular kurmakla geçirmektedirler. Çünkü kan davası törelerin gereğidir ve bir onur meselesidir. Ve onur en büyük değerdir bu beyler için.

Yazar bu beylerin karşısına, hileyle ya da zorbalıkla geniş topraklara sahip olmuş yeni zengin kasaba ağalarını (Hacı Kurtboğa, Mahir Kabakçı, Ala Tamir, Süleyman Aslanpençe vb.) koyar. En büyük değer paradır ağaların gözünde. Bundan ötürü yozlaşmanın temelinde onur/para karşıtlığı yatar. Feodal değerlerin en saf halini iskân öncesi konar göçer yörük aşiretlerinde bulur yazar. Bu insanlar, mert, yiğit, onurlu, konuksever, dost, alçak gönüllü, yüreği sevgiyle taşan insanlardır. Gelenekleri, töreleri, zanaatlarıyla bir kültür oluşturmuşlardır kendilerine özgü.

> Türkmenin anlı şanlı günlerinde türküler, ağıtlar, destanlar vardı. Toylar, düğünler, gelenekler vardı. Ulu semahlar, mengiler vardı. Üç gün üç gece süren cemler vardı. Aşıklar, kavalcılar, destancılar vardı. Her evde masal söyleyen, ağıt yakan bir yaşlı Türkmen anası vardı. Kilim, halı dokuyanlar, keçe döğenler, kılıç yapanlar, pirler, ocaklar vardı. Kök boya yapanlar, gümüş eğer, palan yapanlar... Ünü İrandan Turana, ünü Urumdan Şama ulaşmış ustalar vardı. Beyler vardı ki, ulu şanlı kartallara benzer.[4]

Bu altın çağın yitirilmesi yani yozlaşma iki yönden yürür. Yörüklerin göçebelikten yerleşikliğe, hayvancılıktan çiftçiliğe geçmeleri üretim araçlarının ve altyapının değişmesi demektir ve bu değişiklik üstyapı kurumlarını (ahlakı, gelenekleri, töreleri vb.) değiştirdiği için aşiretler de kendi içlerinde değişir; yozlaşırlar. Bunun dışında, şu ya da bu şekilde sonradan toprak edinmiş, zengin olmuş ve tarımda sanayileşmeye sıvanmış toprak ağalarının yarattığı bir yozlaşma daha vardır ki bu da aşiretlere bulaşır, çünkü şimdi aşiret ailesindeki yeni kuşak, aşirete ve törelerine sırt çevirerek, görüşünü ve amacını paylaştığı kasaba ağalarına katılmıştır. Aşiretin yalnız yozlaşması değil, çökmesidir bu. Derviş Bey'in oğlu Muzaffer olsun, Mustafa Bey'in oğlu Mehmet Ali olsun yeni çağın insanlarıdırlar ve onlara göre, onur, soyluluk, aşirete bağlılık modası geçmiş erdemleridir. Ağalarla bir likte iş kurmaktan, servet yapmaktan başka düşünceleri olmayan, ticari gelişmeden başka bir şeye inanmayan bu gençlerin gözünde "Toprak ana temel(dir)" sonra fabrika daha sonra da banka kurmak gerekir, çünkü "para parayı büyütür" ve doğurmazsa ölür para. Her şeyin parayla ölçüldüğü böyle bir toplumda neler olacağını yazar şöyle anlatıyor:

> Ne ki insan, ne ki güzel, bu yaratıklar, bağnazlar, deliler, vıcık vıcık olmuşlar, bu eli kanlı, gözleri dönmüş kasaba ağaları hepsini yıkacaklar, öldürecek, silip süpürüp bir yana atacaklar. Halkın direnmesi para etmeyecek. Kilimi, türküyü, düşünceyi, yüreği, ağlamayı, gülmeyi, sevinmeyi, sevgiyi öldürecekler. Tümden insanlığı öldürecekler.[5]

Bunları, yazarın anlatıcı olarak araya girdiği bir sırada, kendi düşüncelerini dile getirmek için söylediği açık. Romanda kapitalist olarak nitelenen ağaların ve kapitalizmin böylesine suçlanması ve feodal düzen için beslenen özlem bir soruyu getiriyor akla. Yaşar Kemal ilerici bir yazar olarak, köylünün sömürüldüğü despotik derebeylik düzeninin karşısında yer almak ve Marksçı tarih görüşüne göre daha ileri bir aşama olan kapitalizme geçişi olumlu bir gelişme saymak zorunda değil mi? Ama tam tersi oluyor romanda; derebeyliğin çökmesi ve yerini kapitalizme bırakması bir yozlaşma olarak değerlendiriliyor. Bildiğim kadarıyla bu soruna ilk kez parmak basan Hilmi Yavuz olmuş ve “Romanda Nesnel Tarihsel Zaman” adlı yazısında, Yaşar Kemal’in, zamanı ahlaksal kategoriler içinde değil, sosyalist gerçekçi bir romancıdan beklendiği gibi üretim tarzları kategorisi içinde nesnel tarihsel zaman olarak ele aldığını söylemişti. Gerçi Yaşar Kemal’in geçmiş zamanı şimdiki zamandan daha ha “insani” olma anlamında daha “iyi” olarak nitelendirdiğini kabul ediyor Hilmi Yavuz, ama bu tutumun, yapıtın sosyalist gerçekçi bir yapıt olmasına engel sayılmayacağı kanısında. Çünkü “insani” görünümün arkasında sömürü gerçekliğinin yattığının farkındadır Yaşar Kemal:

> Yaşar Kemal, Çukurova’da düzen değişikliğini anlatırken, “o iyi atların, o iyi insanları” alıp gittiklerini; ama ne kadar soylu ve “insani” de olsa bu gidişin kaçınılmaz olduğunu, romanın sonundaki “çürümüş, yıllanmış, kokuşmuş ağır

> suyun yeni açılmış toprağı doldurarak akması" simgesiyle ve önemle vurgular. Aynı tarihsel zaman karşısında Faulkner ne kadar kötümser ve ahlaksalsa, Yaşar Kemal o kadar iyimser ve tarihseldir. Bu bakımdan *Yusufçuk Yusuf*'da feodal ilişkilerin "insani" görünümünün kullanılması, Yaşar Kemal'in "geçmiş zaman" sorununa salt ahlaksal kategoriler açısından baktığı anlamına gelmez; tam tersine, bu "insani" görünümün anlatımlaştırılması, *Yusufçuk Yusuf*'a ideolojik bir sahihlik (anthenticité) katar.[6]

Doğru, derebeyliğin çöküşü ve kapitalizmin gelişi Yaşar Kemal'e göre de kaçınılmazdır ve bu anlamda "zamanı üretim tarzları kategorisi içinde ve nesnel tarihsel zaman olarak" alır ele. Ama kaçınılmaz olarak gördüğü bu değişikliği iyimser bir bakışla olumlu olarak yorumladığı söylenebilir mi? Sanırım mesele daha karmaşık. Bana öyle geliyor ki metinde, geçmiş zaman karşısında kuramsal düzeydeki tutumla, duygusal düzeydeki tutum aynı değil, çünkü Yaşar Kemal kafasıyla derebeyliğe karşı olsa da yüreğiyle ondan yana. Ondan yana derken elbette ki sömürüden yana demek istemiyorum, ancak bir sanatçı olarak ahlaksal ve este tik değerlerin henüz yitirilmediği geçmiş zamana bağlılığını kastediyorum. Bundan ötürü yazarın bir ikilem karşısında kaldığı görülüyor: Bir yandan, eski değerlerin koruyucusu ve temsilcisi durumunda olan derebeyliği savunmak, bir yandan da ortaçağdan kalma ve türlü gerilikleri içeren bu despotik feodal düzenin kötülüklerini belirtmek zorunda. Başka şekilde söylersek Yaşar Kemal'in sorunu, geçmiş feodal düzene özlemle, ilericiliği bağdaştırmak. Göreceğimiz gibi yazar ilginç bir çözüm getirecektir bu soruna.

Aşirete bağlı köylünün de sömürüldüğünü yadsımaz Yaşar Kemal, ama üzerinde fazla durmaz. Aşiret gelenekleri arasında asıl eleştirdiği, vurguladığı ve romanda somut olarak

canlandırdığı bir görenek vardır: Bey'in yerine cinayet işlemek üzere adam yetiştirmek. Bu silahşörler özel olarak yiğitlik görenekleri doğrultusunda eğitilirler. Bey'in "öl dediği yerde ölünür, kal dediği yerde kalınır, öldür dediği yerde öldürülür" ve ser verilir sır verilmez.[7] Bu fedailer Bey'in yerine adam vururlar, ama çoğu kez ya yakalanıp hapse girerler ya da karşı tarafça öldürülürler. *Akçasazın Ağaları*'nda bir insanı öldürme görevini yüklenmiş bu adamların çileleri, ruhsal bunalımları ve yakalanınca çektikleri işkenceler (Kürt Mahmut ve oğlu Yusuf örneklerinde olduğu gibi), çok somut bir şekilde okuru etkileyecek ayrıntılarla sergilenir.

Aşiret köylüsünün sömürülmesine de, Beyler uğruna canından olmasına da isyan eden iki kişi vardır romanda. Biri, köylüleri bilinçlendirmeye çalışan ve solcu görüşleri yüzünden komünist damgasını yemiş arzuhalci Ali Efendi'dir; öteki ise beklemeyeceğimiz biridir: Derebeyi Derviş Sarıoğlu. Bu işler üzerinde kafa yoran Derviş Bey "bir lokma ekmek için oniki ay çalışan onu da çok kere elde edemeyen" zavallı köylülere acır ve ister ki, Beyler uğruna adam öldüren, hapislere düşen, işkence gören bu insanlar artık gözlerini açsınlar. "Ama nasıl açsınlar? Gözlerini açmaları için onlara şu kadarcık fırsat verilmiyor ki..." Derviş Bey bu durumda işin içinden çıkamayıp da öfkelendiği bir sırada, birden aklına arzuhalci Ali Efendi gelir. "İşte şu Ali de onlardandı. Başkaldırmıştı. Sevinçle: 'İşte onun gibi olsunlar'," dedi.[8]

Yazar feodal düzenin eleştirisini, yine o düzenin geleneklerini, törelerini korumaya çabalayan bir Bey'e yaptırıyor ve böylece Derviş Bey, romanın en olumlu kişisi

ilerici Ali Efendi ile aynı çizgide yer almış oluyor. Bu kadarla da kalmaz Derviş Bey'in ilericiliği. Kasaba ağalarının kokuşmuşluğuna, zulmüne duyduğu isyan, ona halkın kurtarıcısı olma düşleri bile kurdurtur.

> Dağa çıkmak (...) sonra Ağaları kurşundan geçirip ovaya iniş, köylülerin onu ve arkadaşlarını bir kurtarıcıyı karşılar gibi binlerce, milyonlarca düğün bayram yaparak karşılamaları, sonra toprakları, kendi çiftliği de içinde, dağıtması... Yüzyıllardır gün görmemiş şu iyi yürekli halkın yüzünün gülmesi.
>
> Bu düşlerden başını sert bir duvara çarpmışçasına uyanıyor, bu yaştan sonra bu işi gerçekleştiremeyeceğini acı acı gülümseyerek düşünüyordu.[9]

Ağaların topraklarını köylüye dağıtmayı düşleyen bir ikinci İnce Memed değil mi Derviş Bey? Ama İnce Memed, arzuhalci Ali Efendi gibi ezilenler sınıfındandı. Derviş Bey ise geniş topraklara sahip, aşiret düzenini korumak, geleneklerini sürdürmek isteyen bir soylu. Öyleyse nasıl oluyor da aynı düşü paylaşıyor onlarla? Bu çelişik durumun nede ni, Yaşar Kemal'in, feodal düzenin barındırdığı geleneklere, törelere, ahlaksal ve estetik değerlere bağlılıkla, ilericiliği uzlaştırmaya gerek duyması. Derviş Bey geçmiş zamana özlemle bakan bir derebeyi, ama aynı zamanda toplumsal adaletin, eşitliğin, özgürlüğün sağlandığı bir düzeni düşleyen, ancak yaşlandığı için harekete geçemeyen bir devrimci. Demek ki yukarıda sözünü ettiğimiz ikileme romanda getirilen çözüm şu: Feodal düzenin egemen olduğu geçmiş zaman özlemi ile toplumculuğun egemen olacağı gelecek zaman özlemi aynı kişide yaşayabilir.

Ne ki bu çözüm Derviş Sarıoğlu'na birbiriyle bağdaşmayan iki ayrı kişilik vermekle elde edilmiş. Derviş Bey'in tutarsızlığını

çelişik bir karakter olmakla da açıklayamayız herhalde. Ortada sanki bir değil birbirine zıt ayrı iki Derviş Sarıoğlu var. Burası romanın aksayan bir yönü, çünkü çözüm uğruna baş kişisinin inandırıcılığından fedakârlık edilmiş ve bu yüzden çözüm de geçerli olamamış.

Akçasazın Ağaları ikilisinde, hükümet güçlerinin desteğiyle köylüyü topraklarından atan, onlara zulmeden, aç gözlü, acımasız Ağalar öykünün kötü adamı rolündedirler. Bundan ötürü, olay örgüsü kapitalist zihniyetin beraberinde getirdiği yozlaşmayı belirtecek şekilde gelişir ve okuru belli konularda Beyler ile Ağalar arasında karşılaştırmalar yapmaya çağırır. Örneğin toprak sevgisi konusunda, köylüye davranış konusunda, işkence konusunda, para konusunda vb. vb.

Akçasazın Ağaları'nda kadın ve aşk yok denecek denli önemsizdir. Toprak alır kadının yerini. Ağaların hırs bürümüş gözleri Beylerin, köylülerin topraklarındadır. Toprak uğruna yalanlara, iftiralara, hilelere, işkencelere başvurulur, toprak uğruna cinayetler işlenir. Kadının işlevini yüklenen toprak romanda cinsel özellikleri vurgulanan şehvetli bir dişi olarak betimlenir hep. "Şu uzanmış yatan toprakla, uzanıp çırılçıplak yatmış bir genç kız arasında ne fark vardı?"[10] Toprağı gerçekten sevenler için, baş döndürücü zevkler veren bir dişidir o. "Habip Usta traktörü üstünde bor toprağı sürürken, taze toprağın kokusundan sarhoş, mest, kendinden geçer, kendini on yedi yaşında balık etli, el değmemiş bir bakirenin koynundaymış, onunla yatıyormuş sayardı."[11] Habip Usta gibiler toprağı toprak olarak severler, âşıktırlar toprağa. Ama ağalar? Bir ağa "bu toprağı salt toprak olduğu için sevebilir mi?

Kokusu için, ışığı için, yumuşaklığı, sıcaklığı, şöyle yağlı, şöyle ışığa batmış, şöyle şehvetli bir kadın gibi dudağını açıp sevdiğini beklercesine yattığı için sevebilir mi?”[12] Derviş Bey de bilir ki hırsla peşinden koştukları toprağı sevmez ağalar, “toprak para olduğu için severler toprağı.”[13]

Tarımda sanayileşmenin getirdiği yeni koşullarda aşiret köylüsünün ne olacağı konusunda da Beyler ile oğulları anlaşamazlar. Ağalarla ortaklık kuran oğullar modern çiftlikte yarıcıya yer olmadığını, karasabanla, atla, öküzle değil traktörlerle, biçerdöverlerle iş görüldüğünü ve bundan ötürü artık kendilerine bir yararı kalmamış olan köylüleri çiftliklerinden kovmak ve aşireti dağıtmak gerektiğini savunurlar. Bunu emretmektedir ekonomi. Beyler ise ekonominin emirlerine uymaktansa aşireti sürdürerek köylülerine sahip çıkmayı ve onlarla birlikte batmayı yeğlerler.

Dediğim gibi, Yaşar Kemal, okurun, Beylerle Ağaları yani feodal ve kapitalist düzenleri çeşitli konularda karşılaştırması için yukarıdakilere benzer olaylar yaratır ve kapita lizmdeki yozlaşmanın altını çizmiş olur. Bununla birlikte ileride daha adil ve daha güzel bir düzenin kurulacağına ait bir umut kaynağı var romanda. O da, biraz olsun bilinçlenme belirtileri gösteren köylüler. Öyle anlaşılıyor ki yazara göre, geçmiş zaman ile gelecek zaman iyi; kötü olan, gelişen kapitalizmin kokuşturduğu şimdiki zaman.

Feodalizmin yerine kapitalizmin geçişini anlatan romanda güç dengeleri süratle değişir öykü süresince. Başta ekonomik ve politik bakımdan güçlü olan Beyler giderek zayıflarken, Ağalar giderek güçlenir ve bir an gelir ki çökmeye yazgılı feodal yapıyı

korumak olanağı kalmaz. Akyollu çiftliğindeki konak, Yakub Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ında olduğu gibi bir çöküşü simgeler. Mustafa Bey, kasabada bir apartmana taşınan karısı ile oğlunun terk ettiği, harabeye dönmüş, toz toprak içindeki konağın, her tarafı dökülen kocaman bir odasındaki yer yatağında, bitmiş ve tükenmiş, yarı uykuda geçirmektedir günlerini. Ancak, yıkıcılar gelip, satılan evi yıkmaya başladıkları gün Mustafa Bey konaktan çıkar gider ve bataklıkta son verir yaşamına.

Kasaba ağalarının harekete geçmesiyle koşulların Derviş Bey aleyhine gelişmesi, onun gücünü ortadan kaldırması ve onu, oğlu gibi sevdiği Yusuf'u, sırf kendi canını kurtarmak için öldürmeye mecbur bırakması aşiret törelerinin yıkılışına ve Sarıoğlu aşiretinin bitişine işaret eder. Denebilir ki Sarıoğlu ve Akyollu aşiretlerinin çökmesi feodal yapının, üretim araçlarındaki değişmeye bağlı olarak ortadan silinmesinin kaçınılmazlığını gösteriyor. Ama romanın asıl anlatmak istediği, kuşku yok ki, bu silinmenin beraberinde götürdükleridir. Romanda ellerin birleşmesi imgesiyle anlatılan sevgidir yitirilenlerin en önemlisi.

Düşman iki aşiretin ortadan kalkması düşmanlığın da son bulması anlamına gelebilirdi olsa olsa. Ne ki yazar iki aşiret arasındaki ilişkiyi, okurun beklemediği bir sonuca bağlıyor ve aşiretlerin yitip gitmesine, sevginin yitip gitmesi anlamını yüklüyor. Düşmanlığı da, sevgiyi de ve birincinin ikinciye dönüşmesini ellerin hareketiyle anlatan iki sahne var metinde. Birincisi, birbirleriyle hiç karşılaşmamış olan Derviş ve Mustafa'nın İstanbul'da öğrenim gördükleri yıllarda

Beyazıt'daki Çınarlı Kahve'de geçer. İkisi de ortak arkadaşlarıyla yan yana masalarda otururken:

> Derviş Bey'in arkadaşlarından birisi, ince, soluk yüzlü delikanlıyı göstererek:
>
> "Tanışıyor musunuz?" diye sordu. Sonra ekledi: "Hayret, nasıl olup da tanışmıyorsunuz? İkiniz de aynı kasabadansınız."
>
> Derviş elini uzattı:
>
> "Akyollu Beylerinden Mustafa."
>
> Derviş elini köz içine sokmuş gibi, yıldırım gibi çekti. Mustafa da ona doğru uzanmış elini aynı biçimde çekmişti.
>
> Derviş masadan şimşek gibi kalktı, arkasını döndü, o anda da ortadan kayboldu. Mustafa da Derviş'in hareketini o anda tıpkı tıpkısına tekrar etmişti.[14]

Romanın bitimine doğru aşiretlerinin sonu yaklaşırken Mustafa Bey'i görmek için dayanılmaz bir istek duyan Derviş Bey atına atlayıp Akyollu çiftliğine gider ve düşmanı Mustafa Bey'i yatağında yarı ölü bir halde bulur. Bu bitmiş, sakalları uzamış, tükenmiş adamı bir süre seyreder, çıkar gider sonra. Ama bu ziyaretleri tekrar etmekten kendini alamaz. Gittikçe yalnızlığa itilmiş bu iki derebeyi arasındaki düşmanlığın, garip bir şekilde dostluğa dönüştüğüne tanık oluruz. Az önce alıntıladığım sahneyle karşılaştırmak üzere, şimdi, bu ziyaretlerden birinde geçen şu sahneye bakalım.

> Al atlı adam gözlerini kırpmadan bu adama bakıyordu. Acımakla, şefkatle, pişmanlıkla, belki de sevgiyle. Gözleri kapalı ölü gibi uzanmış yatan bunu biliyor, yüreğinde duyuyor, kalkıp bu adamın boynuna sarılmak geçiyor içinden. O ne düşünüyor, öteki ne duyuyor, ikisi de, düşünceleri birleşmiş, her şeyi aynı anda düşünüp duyuyorlar.
>
> Sonunda al atlı adam elini uzattı onun saçlarını, alnını yüzünü okşadı. Eli geldi, mahzun yatan ellerinin yanında durdu, usul usul elleri birleşti, sıcacık,

> birbirlerinin ellerini sıktılar. İlk olarak yatan adam gözlerini açtı, sevgiyle, minnettarlıkla göz göze geldiler, belli belirsiz birbirlerine gülümsediler.[15]

Birinci sahnede yıldırım gibi çekilen, eller romanın sonunda sevgiyle birleşir ve bu birleşen eller imgesi Mustafa Bey'in düşlerinde birkaç kez tekrarlanır. Daha önce, bir çarpışmada, Beyler'in fedailerinden Yel Veli ile Mestan da, tam birbirlerini öldürecekken silahlarını atar, el ele tutuşup yürür giderler.[16] Sevgiyi, dostluğu anlatan, ellerin birleşmesi hareketi Yaşar Kemal'in romanında anlamlı bir harekettir, insancıl bir duygunun simgesidir. Bu duyguya yabancıdır Ağalar. Derviş Bey'in dediği gibi "insan eli sıcaklığı deli divane etmez onları. Bir tek şey deli eder onları, o da para!"[17]

Bu da yine kapitalizm ideolojisinin getirdiği bir yozlaşmadır. Tek değerin para olması öteki değerlerin silinmesiyle sonuçlanacağı için ne toprak ne güzellik sevgisi kalır, ne hayvan ne de insan sevgisi. Onun için o iyi insanlar o güzel atlara biner giderler.

Yaşar Kemal'in yarattığı Çukurova dünyasında insan kadar önemli bir yer tutan doğa, çeşitli işlevler gören bir öğedir. Dağları, ovaları, bataklıkları, otları, ağaçları, kuşları, böcekleriyle tüm doğayı romanlarında böylesine coşkuyla işlemiş başka bir Türk yazarı yok. Yaşar Kemal'in doğayı çeşitli amaçlarla kullandığını biliyoruz. Doğa her şeyden önce insanın yaşadığı çevre olarak vardır; kimi zaman yaşamak için boğuştuğu bir düşmandır, kimi zaman bazı ahlaksal değerlerin simgesi olarak iş görür. Kimi zaman da estetik değer

kazandıran bir öğedir, çünkü Yaşar Kemal'in yapıtlarındaki şiirselliğin bir kaynağı, söylemeye gerek yok ki, tüm zenginliğiyle sergilenen doğadır.

Bu şiirsellik, romanlardaki belirgin şiddet öğesiyle birleşerek Yaşar Kemal'in önemli bir özelliği olan ve hem doğada hem insanlar arası ilişkilerde gözlemlediğimiz şiirsel şiddet öğesini oluşturur. Güzel bir örneğini *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde genç bir cerenin kendine saldıran kartaldan kurtulmak için can havliyle oradan oraya koşarak kaçmaya çalışmasını anlatan şiirle şiddetin kaynaştığı 41. bölümde buluruz. Yazar bölüme iki sayfa kadar süren bir doğa betimlemesiyle girer. Sonra Anavarza kayalarından kopan bir bölük kartalın ovadaki bir cereni kovalaması olayına geçer yazar. Bütün bir gün süren bu kovalamaca sırasında, ikide bir tepesine hışımla inen kartalın pençelerinden sıyrılmayı başaran ceren durmadan kaçarken sırayla kıpkırmızı bir gelincik tarlasından, rengarenk pampalların toprağı nakışladığı pampal düzlüğünden, Hemite dağının ardında kırmızı, bulgur gibi ufalanmış kaya toprağından, koyu kırmızı mora çalan yapraklı sakız ağaçlarının arasından geçer ve tepeden tırnağa nergis açmış Adaca kayalıklarına sığınır. Ertesi sabah gün ışırken yeniden başlar kovalamaca ve nihayet yorgun düşen ceren yarpuzlukta yakalanır kartala. Ceren koşarken sırtındaki kartal durmadan gagalayarak onun gözlerini oyar, ama bir ara ceren yere düşünce yerle cerenin bedeni arasında kalan kanadı kırılır. Ve ölümle mahkûm kalır düştüğü yerde.

Ceren ise "dengesini yitirmiş (...) her bir ayağı bir yana giderek, dökülerek ince bedeni acıdan kıvranarak döne döne"

gider ve bataklığa tepe üstü düşer.

Doğanın şiiriyle doğadaki şiddetin aynı olayda birleştiği bu bölüm sanırım şiirsel şiddete iyi bir örnektir. Ama yazarın romana bir ceren ile kartalın serüvenine ayrılmış böyle bir bölüm eklemesine ne gerek var? "İşte doğa böyledir, hem güzel hem kanlı" demek için mi? O kadar basit değil. Aslında doğadaki şiiri ve şiddeti insanlar arasındaki kanlı boğuşmada da gözlemleriz. Birbirinin can düşmanı Derviş ile Mustafa'nın düşmanlığı da şiirseldir, ellerinin sevgiyle birleşmesi sahnesi de. Yel Veli ile Mestan'ınki de öyle. Bu insanların bir kısmı tıpkı ceren gibi döne döne bataklığa düşer gömülürler. Mustafa Bey'in ölümü de tıpkı cereninkine benzer. Konak yıkılırken evden çıkar ve bataklığa doğru koşar.

> Ayakları böğürtlen çalılarına, okluk, kamış köklerine dolaşıyor, düşüyor kalkıyor gene koşuyordu. Dizlerinde güç, gözlerinde fer, beyninde duyu kalmayıncaya kadar koştu. (...) İçinden bir tel kopmuş gibi oldu, kendi yöresinde dönmeye başladı.
>
> "Nereye, nereye dost nereye?"
>
> Kendi yöresinde dönüyor, kimbilir ne zamandan kalmış bu türkü beyninde, tek uyuşmamış yerinde beynin, yankı lanıyor, "nereye, nereye dost nereye?" Nereye ha nereye, nereye?"
>
> Gün doğuncaya kadar döndü böyle. Usulca, cansız bataklığa kaydı sonra da...[18]

Yalnız Mustafa Bey değil Mestan da Yusuf da tıpkı böyle döne döne bataklığa yuvarlanır giderler. Doğayla, hayvanla insan arasındaki koşutluğa işarettir bu ölümler.

Yozlaşma konusunda da aynı koşutluğa tanık oluruz. Doğa da yozlaşır insanla birlikte. Bir altın çağı olarak anımsanan iskân öncesinde Çukurova "temiz, yabanıl el değmemiş büyük bir

tanrı bahçesi" imiş. Ne ki Çukurova'yı ovalıktan çıkarmışlar; cerenlerin, çakılların, bakır renkli kartalların, kırmızı kuyruklu tilkilerin, "ovanın her köşesinden uzun kesik kesik sesleri gelen" turaçların kaynaştığı bu cennet bahçesi, şimdi "belalı, sinekli, öldüren çukur" olmuştur. Geçmiş zaman Çukurova'sının simgesi ulu kartallarken şimdiki Çukurova'nın simgesi sivrisinektir. Üretim tarzındaki değişiklikler toplumu olduğu kadar doğayı da alt üst etmiştir. Ve Derviş Bey'e sorarsanız "yakında bir kuru toprak kalacak bir de bomboş gökyüzü. Ne ot, ne çiçek, ne çalı, ne ağaç, ne kurt kuş, ne börtü böcek."[19]

Akçasazın Ağaları'nda görülen geçmiş zamanı yüceltme eğilimi, herhalde destanlar, türküler, ağıtlar ve efsaneler dinleyerek büyümüş bir sanatçının bunlara gereken değeri vermeyen modern ve kapitalist bir çağa duyduğu tepkiden kaynaklanıyor. Geride bıraktığımız yüzyıllarda yaşama biçim veren gelenekler, töreler, görenekler insan için iyiyi kötüyü, doğruyu eğriyi, soyluyu soysuzu belirleyen erdem kavramları oluştururdu. Daha törensel ve aşiretçe ya da obaca toplu halde yaşanan hayat daha anlamlıydı belki de.

Akçasazın Ağaları'nı ve *Bin Boğalar Efsanesi*'ni bu açıdan okursak onları yitirilmiş değerlere yakılmış bir ağıta benzetebiliriz gibi geliyor bana. Ayrıca biliriz ki eski zamanların şimdiki zamandan daha iyi, daha güzel olduğu inancı tüm dünya edebiyatında sıkça rastlanan bir geçmişe bakış tarzıdır. İnsanın tabiatında vardır eski günleri yüceltmek eğilimi. Başka bir deyişle yozlaşma tema'sı ve geçmişe özlem evrensel bir duygunun ifadesidir.

Yaşar Kemal'in ilk romanı *İnce Memed*'den başlayarak sırasıyla *Dağın Öte Yüzü,* üçlüsüne ve *Akçasazın Ağaları* ikilisine bakıldığında konuların boyutları bakımından bir genişleme dikkati çeker. *İnce Memed* temelde bir kişinin, bir eşkiyanın öyküsüdür. Romanın adı da bunu gösterir zaten. *Dağın Öte Yüzü* (yani *Orta Direk, Yer Demir Gök Bakır*, *Ölmez Otu* üçlüsü) bir kişinin değil, bir köyün, Yalak köyünün öyküsüdür. *Akçasazın Ağaları* (yani *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ile *Yusufçuk Yusuf* ikilisi) ise tüm Çukurova'nın öyküsüdür. Köylüsü, ağaları, derebeyleri ve jandarmalarıyla; eski töreleri, yeni ahlak anlayışıyla, binbir çeşit bitkisi ve hayvanıyla; dağları, ovaları ve bataklıklarıyla, yani tüm ayrıntılarıyla yaratılan bir Çukurova öyküsü. Önceki romanlarda olaylar Çukurova'da geçtiği için bu bölge onlarda da bir fon olarak vardır ama deyim yerindeyse *Akçasazın Ağaları*'nda bir bakıma öykünün kahramanıdır Çukurova. Ve bundan ötürü de durağan bir fon olmaktan çıkar, değişen, yozlaşan bir roman kişisine dönüşür.

Yaşar Kemal yaşadığını, gözlemlediğini yansıtan, topluma ayna tutan bir yazar sayılmaz; gözlemlediklerinden, bildiklerinden hayal gücüyle yeni bir roman dünyası yaratan sa natçılardandır. Bu bakımdan diğer Türk romancılarından çok bir Missisippi dünyası yaratan Faulkner'a yakındır denebilir. Çünkü Yaşar Kemal de çarpıcı karakterleri, boyutları olağanı ve sıradanı aşan olayları, efsaneler ve düşlerle iç içe geçmiş bir gerçekliği içeren, şiir dolu yapıtlarıyla bir Çukurova dünyası katmıştır edebiyatımıza.

1 Ancak şunu belirtmek gerekir ki P. N. Boratav'ın dediği gibi, Yaşar Kemal 'yörük' deyimini geniş anlamda kullanır. "Onun 'yörük'ü göçebe, yarı-göçebe ya da yerleşik köylü düzenine geçmiş eski göçebe-Türkmen, Kürt, Sünni, Alevi ve de dar anlamıyla 'kara çadırlı, yörük'ün katışımı bir Anadolu insanı tipidir." "Yaşar Kemal'in Yörük Kilimlerindeki Nakışlar", *Folklor ve Edebiyat 1*, 1982, Adam Yayınları, s.412.

2 *İnce Memed*, s.279-281.

3 *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, 3. basım, Cem Yayınevi, 1974, s.41.

4 *Bin Boğalar Efsanesi*, Cem Yayınevi, 1973, s.240.

5 *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, s.376-377.

6 *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, 1974, s.53.

7 *Yusufçuk Yusuf*, Cem Yayınevi, 1975, s.126.

8 *A.g.y.*, s.287-288.

9 *A.g.y.*, s.282.

10 *A.g.y.*, s.66

11 *A.g.y.*, s.457-458.

12 *A.g.y.*, s.459.

13 *A.g.y.*, s.576.

14 *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, s.124.

15 *Yusufçuk Yusuf*, s.687.

16 Bkz. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, s.516.

17 *Yusufçuk Yusuf*, s.576.

18 *A.g.y.*, s.716-717.

19 *A.g.y.*, s.16-17.

YEDİNCİ BÖLÜM

KEMAL TAHİR'İN ROMAN ANLAYIŞI

Kemal Tahir ateşli tartışmalara neden olmuş, yapıtları kimilerince çok övülmüş, kimilerince çok yerilmiş bir romancı. Bu tartışmalar, herhalde, romanlarının değeri üzerindeki bir anlaşmazlıktan çok, yazarın ideolojik platformda aldığı tavırdan kaynaklanıyor. Böyle olması da doğal sayılabilir, çünkü Kemal Tahir Türk tarihi üzerine yaptığı araştırmalardan çıkardığı sonuçları roman yoluyla duyurmak istemiştir. Bundan ötürü Kemal Tahir'in görüşlerine katılanlar romancılığını da överken, görüşlerine katılmayanlar genellikle romancılığında da övülecek bir şey bulamamışlardır. Bu durumda Kemal Tahir'in Türk tarihi ve toplum yapısı hakkında düşündükleri yazarın romanını inceleyenler için önem kazanmıştır. Ayrıca Türk toplumunun Batı'dakinden farklı, kendine özgü bir romanı olması gerektiği inancı ve bu roman üzerine ileri sürdüğü kuramsal görüşler de, kendisinin tarihsel, toplumsal ve ekonomik sorunlarla ilgili tezlerinden ayrı düşünülemez.

Türk tarihine Marksçı bir yöntemle yaklaşan Kemal Tahir'in hareket noktası, Osmanlı ve Doğu toplumlarının tarih içindeki gelişmelerinin, Batı toplumlarının klasik gelişi minden farklı olduğu olgusudur. Osmanlı toplumu, kölelik, feodalite, kapitalizm evrelerinden geçmemiştir ve bunun nedeni de Asya Tipi Üretim Tarzı'dır. Başka bir deyişle Osmanlı'da üretim aracı olan toprağın sahibi devlettir ve özel toprak mülkiyeti olmadığı için servetin bireylerin elinde birikimi ve güçlü bir sınıfın

oluşumu engellenmiştir. Bundan ötürü Osmanlı toplumu sınıfsız bir toplumdur. Batı toplumuna benzemez. Ne Batı'daki, soylu feodal anlamında derebeyi vardır, ne serf durumunda köylü ne de sonraki burjuvazi. Bu durumda Osmanlı bürokrat sınıfının tarihi sürecin bir aşamasında Batılılaşma siyaseti güderek imparatorluğun sorunlarına çare araması tamamiyle yanlış bir siyasetti, çünkü daha sağlıklı olan Osmanlı toplum yapısını geliştirmek yerine, insancıl olmayan ve bize uymayan bir yapıyı getirdi Türkiye'ye. Batı'nın sorunları da bulduğu çözümler de uymaz bize. 1920'lerden sonra daha da hızlandırılan Batılılaşma ve devrim hareketleri yine kopyacılıktır ve halka rağmen yapıldığı için tabana dayanmayan bu üstyapı değişiklikleri hem Türk aydını ile halkı arasındaki kopukluğu artırmış hem de geçmişle aramızdaki bağı koparmıştır.

Böyle genel bir şekilde ifade edilirse, bugün pek çok kimse bu görüşlere katılabilir. Ne var ki Kemal Tahir yalnızca çarpık ya da yüzeysel olan Batılılaşma'ya karşı değil neredeyse tüm Batılılaşma'ya karşıdır. Gösterdiği tepkinin çağdaş Batı uygarlığına düşmanlık haline dönüşmesi, Osmanlılığın idealize edilmesiyle el ele gider. Bugün en insancıl rejim sosyalizmdir Kemal Tahir'e sorarsanız; ama Türkiye'nin özelliğini göz önünde tutmak koşuluyla. Bunun da ne olduğunu pek açıklamamıştır.

Amacım burada ne Kemal Tahir'in tezini tartışmak ne de kişiliğini değerlendirmek; ancak romancılığı ile düşünürlüğü çok iç içe girmiş olduğu ve ideolojisinin sanatçılığı üze rinde etkisi (hem olumlu hem olumsuz) büyük rol oynadığı için

görüşlerine kısaca olsun değinmek gerekiyordu. Dediğim gibi Kemal Tahir'in Osmanlı toplum yapısı ve tarihi üzerindeki görüşleri onun roman anlayışını da etkilemiş, daha doğrusu Türk romanının özelliklerinin ne olması gerektiği konusundaki düşüncelerini belirlemiştir. Ne ki romana ilişkin düşüncelerini herhangi bir makalede ya da kitapta toplu ve sistemli bir biçimde dile getirmediği için biz de bu konuda, çeşitli tarihlerde katıldığı açık oturumlardaki konuşmalarından, söyleşilerde sorulan sorulara verdiği cevaplardan, sohbetlerde söylediklerinden ve yeni yayımlanan *Notlar*'dan edindiğimiz bilgilerle yetinmek zorundayız. Bunun dışında bir de romanlarındaki uygulamalar bize yol gösterici olacaktır. Ne yazık ki Kemal Tahir'in roman üzerine *Notlar*'ı yüzlerce sayfa tutmasına karşın insan bu kitapta umduğu sistemli kuramı bulamıyor, çünkü notlar bölük pörçük, tekrarlarla dolu ve üstelik hangi notun hangi tarihte yazıldığı belli değil. Böyle olunca birbiriyle çelişen kimi görüşlerin hangisinin önce hangisinin sonra yazıldığını kestirmek her zaman kolay olmuyor.

Kemal Tahir'in roman hakkındaki düşüncelerini iki başlık altında incelemek olanaklı:

1. Türk romanında insanın ve toplumun dramı.

2. Türk romancısının ödevi.

Tarihe ve Osmanlı toplum yapısına duyduğu ilgi Kemal Tahir'i bir romancı olarak tarihsel dönemlere yöneltmiş ve toplumu bir tarih süreci içerisinde ele almasına yol açmıştır.

Fethi Naci'nin bir yazısında söylediği gibi[1] köyü konu edinen kimi romanlarında bu bakımdan Enstitü çıkışlı yazarlarınkinden farklı bir yaklaşım gözlemleriz. Kemal Tahir köydeki yaşamı, okura, köy gerçeklerini ve sorunlarını tanıtmak ve çözmek amacıyla değil, tarihsel araştırmalarından edindiği kuramsal bir arka planın ışığında toplumun geçirdiği değişiklikleri saptamak amacıyla sergiler. Ama Kemal Tahir'i Enstitü'lü yazarlardan asıl ayıran özellik, onun roman anlayışının temelinde yatan şu ilkedir: Roman drama düşmüş insanı anlatır. Diyor ki notlarında;

> Roman anlayışım, toplumun tarihsel gelişimi içinde drama çatmış tek insana dayanır. (...) İnsan dramı ancak insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kıstırılmışlık, bence, insanın dış itilmelerle yakalandığı bir tuzak değildir. Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır.[2]

Bu anlayışla yazdığı ormanlardan birine örnek olarak belki *Kelleci Mehmet*'i verebiliriz. Bu romanda, yazarın kendi sözleriyle,

> gayet kapalı bir çevrede, hapishanedeki çok basit bir köy delikanlısının, çok karışık, çok derin iç dramı verilmek istenmiştir. (...) Bu basit görünen köy delikanlısının bile kendi öz yaşantısı içinde çok derin, çok çapraşık "Şekspiryen" diyebileceğimiz korkunç insan dramıyla boğuştuğu gösterilmek istenmiştir.[3]

Demek romanı roman yapan, bir tek insanın kendi kişiliğinden kaynaklanan dramı. Ama daha sonra, Kemal Tahir'de, bireyden topluma doğru bir kayış seziyoruz. Bu kez "İnsanın dramı kişiseldir ama, kişiliğinden değil toplumsal lığından gelir"[4] diyerek bu işte toplumun önemini vurguluyor.

Ama Türk toplum yapısının Batı'dakine benzemediği kanısı, bir zaman gelir Kemal Tahir'in roman hakkındaki düşüncelerini değiştirmesine neden olur ve Türk romanının Batı'dakinden farklı olması gerektiğini düşündürür.

Doğru, Batı'da orta sınıfın güçlendiği ve ortaçağ dünya görüşünün yerini, bireyin değer kazandığı yeni bir dünya görüşüne bıraktığı bir çağda ortaya çıkan roman, her şeyden önce burjuva felsefesinin, değerlerinin egemen olduğu bir toplum içindeki bireyin serüvenini (Kemal Tahir'in deyişiyle 'dramını') işler. Gerçi Kemal Tahir'e göre de roman drama düşmüş insanı anlatır ama, Batı romanındaki dram sınıf çatışmasından, toplum içindeki insanın yalnızlığından kaynaklandığı için bizim insanımıza uymaz. Çünkü bizim toplumumuzda sınıf yok, öyleyse bundan kaynaklanan çatışma da, yalnız insan da yok.

> Toplumda görülen tabakalaşmalar sınıf değil, uyuşmazlıklar, çatışma değil... Ayrıca benim insanım toplumda yalnız kalmıyor... O halde ben romanda Batı'nın anladığı dram dışında bir dram anlayışına varmam gerekir. Belki Batı'nın kişi dramına karşılık ben toplumun dramını işlersem kendi romanımı vereceğim.[5]

Bundan ötürü 1945'lere kadarki romanımıza "Türkçede yazılmış roman" der Kemal Tahir ama Türk romanı demez, çünkü "Batı romanı kopyacılığı çizgisinde gelişmiştir"[6] ve "dış kalıpları gibi romanımızın özü de, sadece yerli adlar taşıyan yabancı insanların özentili serüvenlerinden ibaret kalmıştır."[7]

Kemal Tahir Türk yazarlarının, Batı'nın kişisel dramlı romanını taklit ettiklerini söylerken onlara haksızlık etmiyor mu? Sayısı az bir tür romanı örnek alarak kişileri için "yerli

adlar taşıyan yabancı insanlar” derken geçersiz bir genelleme yapmıyor mu? Nedir burjuva romanında bireyin dramı dediğimiz şey? Çok genel çizgileriyle şöyle tanımlanabilir: Roman kahramanı başlangıçta bilgisizliği, deneyimsizliği, masumiyeti nedeniyle gerçeklik hakkında yanlış inançlar besler. Daha sonra geçirdiği deneyimler sonucu bu yanılsamadan uyanır ve sınıf ayrımının, paranın büyük rol oynadığı burjuva dünyasının kirli ve pis gerçekliğini öğrenir. Üstteki yaldız kazınınca alttaki âdi maden çıkar ortaya. Bu bilinçlenme ve olgunlaşma gerçi bir anlamda kişiseldir, ama yazarın yansıttığı gerçeklik toplumsaldır ve kimi zaman tavrı da eleştireldir, ilerici bir yönü vardır. Birey ya gerçek yüzünü keşfettiği burjuva dünyasını kabullenir onunla bütünleşir ya da bu dünya ile uzlaşamaz ve ona yabancılaşır.

Türkiye’de, sorunları burjuva toplumundan kaynaklanan bireyin romanı gerçekten de yazılamazdı, ama gerçekliği farklı olan bir toplumun sorunlarından kaynaklanan roman yazılabilirdi. Nitekim birinci ciltte de belirtmeye çalıştığım gibi, romanı Batı’dan alan yazarlarımızın çoğu, burjuva toplumunun kendine özgü sorunlarını ve bireyinin dramını değil, Türkiye’nin toplumsal gerçekliğini oluşturan Batılılaşmanın sancılarından kaynaklanan konuları işlemişlerdir. Bir kültür bunalımındaki toplumun değerler kargaşasına eğilen yazarlarımızın kullandıkları tipler sınıfları değil, Doğu ve Batı’yı temsil ederler. Yazarlarımızın başarılı olup olmadıkları ayrı bir sorundur ve başarısızlıklarının nedenini Batı toplumundaki bireyin dramını kopya etme çabasında aramak yanlış sonuçlara sürükler bizi. Kaldı ki ilk romanlarımızın

kurgusunda, kişilerinin de âşık ve meddah hikâyelerinden geldiğini unutmayalım. Kemal Tahir'in ve onun görüşünü savunanların 1950'den önceki Türk romanının karakterleri Türk değil, Batı romanından kopya edilmiş kişilerdir iddiası olsa olsa yanlış bir genellemedir. Rakım Efendi, Bihruz, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın tipleri, *Kiralık Konak*'ın Naim Efendisi vb. Türk toplumunun ürünü insanlardır ve adlarını değiştirmekle onları Batılı yapamazsınız.

Bununla birlikte önemli olan Kemal Tahir'in diğer romancıları nasıl değerlendirdiğinden çok, sözünü ettiğimiz çıkış noktasının kendi romanlarını nasıl etkilediğidir.

Kemal Tahir'in Türk romanı hakkında ortaya attığı düşüncelerin iki başlık altında toplanabileceğini ve bunlardan birincisinin, birey ile toplum dramı arasındaki ilişkiyi ilgilendirdiğini söylemiştim. Yazarın bu soruna açık seçik bir cevap verebildiğini sanmıyorum. Sık sık, toplum yapımızın kendimize özgü olduğuna göre bu yapının içinde oluşan Türk insanının da, kölelik, feodalite, kapitalizm aşamalarından geçen Batı toplumlarının insanından farklı olacağını ve bundan ötürü romanda bu Türk insanını anlatmamız gerektiğini söylüyor. Bazen de bakıyoruz "Ben toplumun dramını işlersem kendi romanımı verebileceğim" diyerek kişisel dramı dışlamaktan yana. Bazen de, ülkemizde "kişisel dram ile sosyal dram çok karışık, çok iç içe cereyan ediyordu" diyerek ikisinin ayrılamayacağını işaret ediyor. Bu durumda romandaki dram sorununun çözümü pek aydınlığa kavuşmuş sayılmaz. Bununla birlikte 1965'ten sonraki romanlarına (*Yorgun Savaşçı, Devlet Ana, Kurt Kanunu, Yol Ayrımı)* bakacak olursak şunu

gözlemleriz: Tarihsel bakımdan önemli ve karışık bir dönem seçilmiş, bu dönemin dramı anlatılırken bireyin serüveni yerine toplumun serüveni yansıtılsın diye roman bir tek kahraman üzerine değil birkaç kişi üzerine oturtulmuştur. Bu insanların dramı toplu mun dramından ayrılmaz derken Kemal Tahir bu özdeşleşmeden ne anlıyor ve bu iç içeliği nasıl sağlıyor yapıtlarında? Kanımca yaptığı şu; roman kişinin aile çevresi, çocukluğu, aşkları gibi kendine özgü olan özel yaşamına eğilmemek ya da uzaktan değinmek, buna karşılık bu kişileri belli bir partinin, topluluğun ya da grubun bir üyesi olarak ele almak ve özel yaşamları yerine parçası oldukları bütün içindeki yaşamlarını yansıtmak.

Yorgun Savaşçı'da Yüzbaşı Cemil yeni evlidir ama o yönü romanın ilk bölümünde söz konusu edildikten sonra bir yana bırakılır ve Cemil Kurtuluş Savaşı'na katılan bir İttihatçı kimliği ile yaşar romanda. O, vatanı kurtarmak için bir ordu oluşturmaya çabalarken İstanbul Hükümeti'yle didişen Selahattin gibi, Faruk gibi yüzlerce subaydan biridir. Her biri bütünün bir parçası olan bu insanların umutları, sevinçleri, korkuları, paylaştıkları davanın yarattığı ortak duygulardır diyebiliriz. Hatta yalnızlık duyguları bile kişisel değil, kendilerini ordusuz, boşlukta bulan bir subay kuşağının ortak duygusudur. Toplumun dramını anlatırken romandan baş kişiyi kaldırmakla yetinmiyor Kemal Tahir, aynı zamanda ön planda görünen üç beş kişinin de kendilerine özgü dramlarını siliyor ve onları yalnızca drama düşmüş ordunun bir subayı olarak sergiliyor. Oysa romanın bir baş kişisi olması, onun dramının toplumunkinden bağımsız kişisel bir dram olmasını

gerektirmez. Tersine toplumun dramını meydana getiren çatışmadaki tarihsel güçlerin daha somut bir şekilde belirmesini sağlar. 18. yüzyıl sonlarında klasik anlamda gerçek tarihsel romanı başlattığı kabul edilen Sir Walter Scott bu yolu tutmuştur. George Lukacs'ın dediği gibi, İngiltere'nin kritik geçiş dönemlerini konu edindiği yapıtlarında Scott söz konusu önemli toplumsal değişimleri sergilemek için o dönemdeki sıradan bir adamı romanın kahramanı olarak seçer. Bu roman kişisi toplumsal değişimde çatışan tarihsel güçlerin arasında sıkışmış hangi yandan olacağında kararsızdır. Başka bir deyişle, roman kahramanında tanık olduğumuz iç çatışma (isterseniz bireyin dramı diyelim) onun kendini içinde bulduğu toplumsal güçlerin çatışmasını yansıtır.[8]

Yorgun Savaşçı'da olduğu gibi Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sında da Kurtuluş Savaşı yıllarında düzenli bir ordu kurarak düşmanla savaşmak isteyen Ankara cephesi ile bu amaca karşı çıkan İstanbul Hükümeti arasında bir çatışma söz konusudur. Tarık Buğra Türk toplumunun bu bölünmüşlüğünü romanın kahramanı İstanbullu Hoca'nın iç çatışmasında yansıtır. Bir Müslüman olarak halifeye, şeyhülislâma sadık kalmak gerektiğine inanan Hoca, bir süre sonra yurdu gerçekten savunanların düşman bellediği kişiler olduğunu anlamaya başlayınca drama düşer. Yazar, Hoca'yı birey olarak canlandırırken, onu, evi, karısı, çocuğu yani aile çevresi içinde ele alır. Ve bu çevre içindeki kişisel dram aynı zamanda karşıt tarihsel güçlerin onda somutlaşan çatışmasından kaynaklanır.

Kemal Tahir'in Türk romanına uygun gördüğü ve son yapıtlarında uyguladığı "kişisel dramsız toplum dramı"

diyebileceğimiz formülü başarılı olmuş sayılmaz kanımca. *Yorgun Savaşçı*'da kişisel dramdan boşalan yeri ordunun dramını anlatmak için verilen bilgiler almış. Kimi zaman sayfalarca süren telgrafla haberleşmeler, filan kolordunun, filan alayın ya da filan devriyenin er ve subay mevcudu, silah ve cephanesi üzerine verilen rakamlarla dolu gereksiz bilgiler romana bir katkıda bulunmuyor.

Türk romancısının ödevi konusuna gelince, Kemal Tahir, yazarın, yansıttığı toplumun oluş yasalarını incelemesi ve açıklaması gerektiğini söyler ama, bunu bir romancı gibi yapmasını ister. "Bir fikri açıkça gazete makalesi, meydan söylevi gibi savunan romanlar, kötü romancıların ürünü değilse, iyi romancıların körpeliklerinde yakalandıkları bir ukalâlığı tanıtlar" diyor bir notunda.[9] Ne var ki, Kemal Tahir sonradan bu fikrini yanlış bulmuş. Bakıyoruz ölümünden iki, üç yıl önceki söylediklerinde tam tersi iddiayı savunuyor. İddiasına göre romancının, tarihin belli bir döneminde ele aldığı topluma bir bilim adamı gibi yaklaşması, bu toplumun kurumlarını, hangi tarihsel koşullar altında bu noktaya geldiğini bilmesi ve buradan nereye gideceğini kestirmesi gerekir. Gelgelelim ülkemizde yeterli tarihsel, sosyal ve ekonomik araştırmalar yapılmamış olduğu için bu araştırmaları sanatçı "kısmen bir bilim adamı gibi" kendi yapmak zorundadır.[10] Ne var ki, bu araştırmaları bir bilim adamı gibi üstlenmek zorunda kalan romancı, Kemal Tahir'e göre, bulduklarını okura da aktarmak için yine bir bilim adamı gibi davranmak ve romanı yer yer bir sosyoloji, ekonomi ya da tarih makalesine dönüştürmek zorunda.

> Batı romanındaki insan, temel kanunları çeşitli yönlerden derinlemesine, enine boyuna incelenmiş bir toplumun bireyidir. Romancı, Batı'da, birçok tarihsel, sosyal, ekonomik meselelere değinmek zorunluluğunu duymaz. Buna ihtiyaç yoktur. Tersine böyle bir yola sapması onu romandan uzaklaştırır. (...) Bizim gibi tarihine, ekonomisindeki özel koşullarına ve sosyal hayatına pek az eğilinmiş, hatta tersine, gerçekleri altüst edilmiş, gözden saklanmak istenmiş toplumlarda bu iş de romancıya düşmektedir. Dolayısıyla roman tekniğimiz, daha uzun süre, Batı ölçütlerine aykırı düşüyor görünen ayrıntılar üzerine mutlaka basmak zorundadır.[11]

Demek ki Türkiye'de yazan bir romancının görevi tarihçinin, sosyologun, ekonomistin görevlerini de içerir ve bundan ötürü yapıtı katıksız saf roman (roman pür) olamaz; sözünü ettiğimiz alanlarda bilgi vermekle yükümlüdür. Böyle yapması onu gerçek romandan uzaklaştırsa bile. Kısacası roman estetiğiyle bağdaşmayan bilgi aktarımı Türk romancısı için kaçınılmaz. Öyle midir gerçekten de? Batı romancısıyla Türk romancısı gerçekten farklı durumda mıdırlar?

Bu iddia kısmen bir yanılgıya dayanıyor, çünkü Batı'da toplumun tarihsel, sosyal ve ekonomik sorunlarının "derinlemesine ve enine boyuna" incelendiği, roman okurunun da bunları bildiği savı doğru olmaktan uzak bir genellemedir. Burjuva devrimini diğer Batı ülkelerinden önce gerçekleştiren İngiltere'de bugünkü anlamıyla roman, Daniel Defoe, Samuel Richardson ve Henry Fielding'in yapıtlarıyla 1720-1750 yılları arasında çıktı ortaya. Bu yazarlar, Lukacs'ın da dediği gibi, kendi çağdaş dünyalarını sadakatle canlandırmışlardır, ama toplumun nereden gelip nereye gittiği, nasıl geliştiği sorusu onlar için mevcut değildi bile.[12]

Bu dönemdeki roman okurlarının ise (ki bunun büyük bir kısmını boş zamanı olan zengin sınıfın kadınları ve onların evlerinde hizmet eden kızlar ve kadınlar oluşturuyordu)[13] Kemal Tahir'in sözünü ettiği konularda bilgi sahibi olmadığını söylemeye gerek yok. Richardson'un büyük başarı sağlayan ilk romanı *Pamela*, bir kitapçının, eğitim görme mişler için örnek mektuplar yazma önerisinden doğmuştur. Richardson öneriyi bir yana bıraktı ve ilk kez mektup tekniğini kullanarak bir hizmetçi kızın çalıştığı evde namusunu nasıl koruduğunu ve sonunda efendisiyle nasıl evlendiğinin öyküsünü anlattı.

Kemal Tahir'in dünyanın on büyük romancısı arasında saydığı Daniel Defoe'nun kahramanları birer ekonomik bireydirler (Homo Economicus) ve Robinson Crusoe kendi dönemindeki idealleri yansıtır: Emek sarf ederek para kazanma, yararlı olana değer verme, akıllı girişimler, iş hayatında başarı vb. Onun için Karl Marx, Robinson Crusoe'yu emeğe dayalı değer projesinin klasiği sayar. Bununla birlikte Defoe romanında tarihsel, toplumsal ya da ekonomik konulardan laf etmez; bir adamın ıssız adadaki serüvenini anlatır sadece.

Şuna işaret etmek istiyorum ki, Batı'da roman yazıldığı zaman Kemal Tahir'in dediği gibi bir birikim yoktu. Ne yazarda ne de okurda. Aydınlanma Çağı ilerledikçe bu tür araştırmalar da yaygınlaştı. Söz konusu birikim, Aydınlanma Çağı ve onun devamı olan 19. yüzyılda yavaş yavaş oluştu. Özellikle Kemal Tahir'in Türk toplumunun tarihi ve gelişimi üzerinde yapmak istediği türden açıklamalar Batı'da 19. yüzyılın ürünüdür. Bildiğimiz gibi, insan toplumu hakkında her konuda geçerli

olan teolojik açıklama, yerini yavaş yavaş tarihsel açıklamaya bıraktı. Artık doyurucu açıklama, bir konuyu kökeninden alıp, evrimini belirten bir açıklama oldu. Art zamanlı dil bilimi, insanın evrimi kuramı, felsefe tarihi, edebiyat tarihi, antropoloji, arkeoloji gibi bilgi konularını örnek olarak sayabiliriz.

Bilimin hızla ilerleyişi doğaya olduğu kadar topluma ve bireye de bilimsel yaklaşımı, yani nedensellik bağını gözeterek bakmayı getirdi. Onun içindir ki, burjuva sınıfının ve zihniyetinin ürünü olan gerçekçi romanda bireyi bir karakter olarak işlerken, onun kişiliğini, yazgısını belirleyen koşulları hesaba katarak yapıyordu bunu. Koşullar deyince de özellikle roman kişisinin içinde bulunduğu ortam (çevre) ve tarihsel dönem kastediliyordu. Ne ki yazar, toplum, ortam ve birey arasında neden sonuç ilkesine dayanan etkileri gösteren toplumsal ve psikolojik durumları sergilerken ne tarih ne sosyoloji, ne ekonomi, ne de psikoloji dersleri sıkıştırıyordu araya. Bunların herkesçe bilinen şeyler olduğunu varsayarak değil, sanatın işlevi ile bilimin işlevinin ve dolayısı ile söylemlerinin ayrı olduklarını düşündüğü için.

Kemal Tahir ise romancıyla bilim adamının aynı amacı paylaştığı ya da paylaşması gerektiği kanısında. Hiç değilse Türkiye'de. Çünkü Türk toplumunun yapısı, oluş yasaları, özellikleri doğru dürüst incelenmiş değil. Romancı bu konuda okuru aydınlatmakla görevli. Daha da ileri gidiyor Kemal Tahir bu konuda. Romancı bilimin bulduklarıyla, vardığı noktayla da yetinmemeli, çünkü bu, bilineni tekrar olur. "Bilimsel olarak tespit edilmiş bir konu, bir buluş, tek başına bir edebiyat

eserine temel olamaz. Edebiyatçı bilimin vardığı yerden sonrasını zorlamak zorundadır."[14] Başka bir deyişle, romancı bilim adamının henüz söylemediği bir gerçeği bulursa, söyleyeceği yeni bir şeyi, yazmaya değer bir konusu olacaktır. Romancı ile bilim adamı arasındaki fark, Kemal Tahir'e göre şu: "Bir sosyolog, tarihe bilimsel açıdan yaklaşacağı için sadece aklını kullanır; fakat bir romancı tarihe bakarken ve onu kendi harcına katarken, hem aklını hem sezgilerini kullanır."[15] Açıkça görüldüğü gibi Kemal Tahir için romancı demek, toplumu, sezgilerini de kullanarak inceleyen bir sosyolog demektir.

Kemal Tahir'in açık oturumlarda, söyleşilerde söylediklerinden, karışık halde elimizde bulunan notlarından çıkartabildiğim kadarıyla roman üzerindeki düşünceleri az çok şöyle bir değişim çizgisi izlemiş. Kemal Tahir, en başta romanı, tek insanın dramını dile getiren bir anlatı olarak görüyor. Bu dramın nedeni insanın kişiliğinde. Ama daha sonra, "insanın dramı kişiseldir ama, kendi kişiliğinden değil toplumsallığından gelir" diyerek toplumun rolüne daha fazla önem veriyor. Derken tek insanın dramı yavaş yavaş arka plana atılıyor ve toplumun dramı ön plana çıkıyor ve şu oluyor yazarın görevi: Toplumu bir bilim adamı gibi incelemek ve gerekirse (ki Türkiye'de gerekiyor) romanında bir bilim adamı gibi açıklamak. Çünkü artık romancı sezgilerini de kullanan "şair bir sosyolog"dur.[16] Bu görüşün kaçınılmaz bir sonucu var. Tarihsel ve toplumsal olguların yorumlanması için yazar, roman türünü bir sosyolog gibi kullanırsa, roman kişisi olarak birey de araçlaşır.

Kemal Tahir'in roman anlayışının gelişimine şu kısa bakış gösteriyor ki, Kemal Tahir, romana, insan yaşantısını dile getiren ve kendine özgü bir söylemi olan bir sanat olayı olarak bakmaktan vazgeçmiş ve yazarın bulduğu tarihsel ve toplumsal bulguları okura aktarmaya yarayan bir araç olarak bakmayı yeğler olmuş. Niye? Neden 20. yüzyılın ikinci yarısında Kemal Tahir "hâlâ bir çeşit Ahmet Mithat Efendi mi olmak gerekiyor?" sorusuna "e, ne yapalım biraz öyle..." cevabını veriyor.[17]

Hiçbir sanatçı sanattan uzaklaşmayı kolay kolay göze alamaz. Ancak daha önemli bir amaç için, daha önemli saydığı bir değer uğruna kabullenebilir böyle bir tutumu. Kemal Tahir'in yaptığı da kanımca bu. Osmanlı toplum yapısı ve tarihi üzerindeki çalışmaları biliyoruz ki, bir tutku halini almış ve onu yerleşmiş kanılara zıt yorumlara ulaştırmıştı. Aslında tarihsel romanlar üreten bir yazar için bunlar övülecek çalışmalardır. Ne ki, Kemal Tahir Türkiye'de bazı tarihsel doğruları keşfetmenin, kimsenin söylemediği şeyi söylemenin heyecanı içinde romanın sanatsal yönünü ihmal etmeye başladı ve insana öyle geliyor ki, Kemal Tahir'in Türk romanının sorunu ve işlevi hakkında söyledikleri sanatçı Kemal Tahir'in roman kuramı ile ilgili kaygılarından değil, araştırmacı Kemal Tahir'in düşündüklerini ve vardığı sonuçları roman adı altına rahatça sunabilmesine gerekçe bulmak ihtiyacından kaynaklanıyor. Kanımca Kemal Tahir'in düşünürlüğü onun için büyük bir avantaj olabilecekken sonunda onun aleyhine işlemiş ve incelemelerinde işin kolayına kaçmak istemeyen bu araştırmacının romancılıkta kolaya kaçmasına ve böylece sanatçılığını harcamasına neden olmuştur.

Bu bölümde Kemal Tahir'in roman anlayışını, söylediklerinin doğruluğunu yanlışlığını tartışmak ve değerlendirmek için incelemedim. Amacım, bu görüşlerin, Kemal Tahir'in romanlarını ne yönde etkilediğini ve belirlediğini araştırmaktı.

Kemal Tahir hem köyü ve köylüyü anlatan Anadolu romanları yazmıştır hem de kent romanları. Biz bu kitapta, tipik bir Kemal Tahir romanı sayılabilecek *Kurt Kanunu* ile Anadolu romanının birçok özelliklerini barındıran ve yazarın belki de en iddialı yapıtı olan *Devlet Ana*'sı üzerinde duracağız.

1 “1959’da Romancılığımız”, *Dost*, Ocak 1960.

2 *Notlar I*, Bağlam Yayınları, 1989, s.70.

3 Alıntıyı yapan Naci Çelik, “Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması”, *Türkiye Defteri*, Nisan 1974, s.37.

4 *Notlar I*, s.198.

5 İsmet Bozdağ, *Kemal Tahir’in Sohbetleri*, Bilgi Yayınevi, 1980, s.141.

6 Bkz. *Devlet Ana*’nın arka kapağındaki açıklama.

7 *Notlar I*, s.97.

8 *The Historical Novel*, s.33-34.

9 *Notlar I*, s.121.

10 *Türk Romanı*, düzenleyen Mehmet Seyda, Tekin Yayınevi, 1969, s.38-39.

11 Selim İleri “Kemal Tahir ile Konuşma”, *Yeni Dergi*, Haziran 1973, s.22-24.

12 *The Historical Novel*, s.19.

13 Bkz. Ian Watt, *The Rise of the Novel* (s.45-46).

14 *Türk Romanı*, s.39.

15 İsmet Bozdağ, *a.g.y.*, s.101.

16 *A.g.y.*, s.101.

17 *Türk Romanı*, s.5.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

KURT KANUNU'NUN POLİSİYE KURGUSU VE SUÇLUSU

Kemal Tahir, *Kurt Kanunu*'ndan söz ederken, "Romanın konusu 1926 İzmir Suikastı gibi son derece buhranlı bir devrede geçiyor. (...) Gerçekten büyük tehlikeler içinde kıstırılmış insanların romanı bu. (...) Gerçek vesikaları bir fon olarak kullanıyorum" diyor.[1] Romanın önemli iki özelliğini vurgulamış oluyor Kemal Tahir bu sözleriyle, çünkü "büyük tehlikeler içinde kıstırılmış insanlar" yazara polisiye bir olay örgüsü sağlarken, İzmir Suikasti de tarihsel ve siyasal bir konu sağlar.

Romanın kahramanı Kara Kemal'in kişiliğinde izleriz bu kıstırılmış insanların heyecanlı serüvenini. Ama yazarın yapmak istediği çok daha kapsamlı bir iş. *Kurt Kanunu* Cumhuriyet'in ilk yıllarında Halkçılar ile muhalefet arasındaki iktidar kavgasını, Halkçıların teröre kayışını sergiler ve bu tarihsel gelişimin (Kemal Tahir'e göre) nedenlerini açıklar. Dolayısı ile, yazar, Kara Kemal'in son günlerini romanlaştırırken, İzmir Suikasti olayını, diktatörlüğe sapan Halkçıları okurun gözünde suçlamak için kullanır.

Romanın baş kişisi olarak Kara Kemal'in seçilmesi sanırım ilk başta yakalanamayan iki kişiden biri ve bundan ötürü gerilimli bir olay örgüsü için elverişli olmasındandır. Öteki, suikasti hazırlayanlardan eski Ankara Valisi Abdülkadir idi (romandaki Abdülkerim). Yazar bu ikisini birlikte kaçırtır; kovalanmaları, romanda hem gerilimi sağlar hem de okurun

onlara yakınlık duymasını. Ancak, okurun o günkü iktidarı suçlaması için Kara Kemal'in suçsuz olarak ölüme yollanması gerektiğinden, resmî tarihte suçlu olarak bilinen bu İttihatçı, romanda suikast girişiminden habersizdir. Ayrıca Kemal Tahir, kendi sözcülüğünü de üstlenecek olan Kara Kemal'i Türkiye'nin gerçeğini kavrayan akıllı ve bilgili tek kişi olarak sunar bize. Bundan ötürü İttihatçıların bu "Küçük Efendi"si özeleştiriden kaçınmaz, sırası geldikçe İttihat ve Terakki'nin olumsuz işlerine, yönetimdeki yanlışlarına parmak basar ve bu tutumuyla partilerüstü bir kişilik sergilerken yakın tarihin bir yorumunu ve değerlendirmesini yapmış olur. *Kurt Kanunu*'nda olumlu birçok nitelikler ile donatılan ve yüceltilen Kara Kemal İttihat ve Terakki'nin ilk dönemlerinde zirvedekilerden biri değildi, sonradan önem kazandı. Ne ki Kemal Tahir, romandaki işlevi gereği onu olduğundan da önemli bir kişi yapar. Örneğin bir yerde şunları söyler kendi kendine Abdülkerim:

> Ne dediydi bir gün boş bulunup rahmetli Ziya Gökalp? "Bunca yıl işin içindeyim, bizi Talât mı idare ediyor, Kara Kemal Bey mi anlayamadım" dediydi. Doğru.[2]

Emin Bey'e göre de Kara Kemal "Kocaman imparatorluğun kaderini elinde tutan birkaç kişiden biriydi, belki de bir aralık birincisi" (s.262).

Kemal Tahir kendi görüşlerini, böylesine niteliklere sahip bir adamın ağzından rahatça verebilecektir ve okuru olumlu yolda etkileyebilmek için şu iki şartı yerine getirmiş olur: Kara Kemal okura hem zeki, bilgili ve güvenilir bir siyaset adamı olarak

tanıtılmaktadır hem de suçsuz olduğu halde kovalanan ve ölüme yollanan bir kahraman olarak.

Kurt Kanunu'nun bu iki yönünü en yararlı şekilde kullanmak için, yazar, amacına çok uygun bir kurgu yakalamış: Bir tür dedektif romanı kurgusu. Tzvetan Todorov ilginç bir yazısında[3] üç tür dedektif romanı ayırır. Birincisi whodunit (kim yaptı) adını alan ve bir cinayetin çözümünü anlatan türdür. Bundan ötürü iki öykü yer alır bu türde; cinayetin öyküsü ve çözümün (soruşturmanın) öyküsü. İkinci öyküde eylem azdır genellikle, çünkü bu öykü, mantığını kullanan dedektifin ipuçlarını değerlendirerek bir bilmeceyi andıran cinayeti nasıl çözdüğünü anlatır. İşte bu çözüm birinci öyküde olanları yani cinayetin nasıl işlendiğini ve katili açıklar. Agahta Christie gibi yazarların en iyi örneklerini verdiği bu klasik türde okuru sürükleyen, romanın başında beliren "katil kim?" sorusunun uyandırdığı meraktır.

İkinci tür dedektif romanı thriller (heyecan romanı) ise bir tek öyküden oluşur. Bu romanlarda çözülecek esrarlı bir cinayetten yola çıkılmaz; onun yerine, kaçakçıların, gangsterlerin, kiralık katillerin çevresinde geçen şiddet eylemleri ile dolu, heyecanlı serüvenler sıralanır. Romanın kahramanı dedektif bu tehlikeli olayların içinde yuvarlanır, dövüşür, yaralanır, ölümle burun buruna gelir vb. Bu türde okuru sürükleyen "katil kim?" merakı değil, şimdi ne olacak heyecanıdır.

Todorov bu iki türün özelliklerini kendinde toplayan üçüncü bir tür saptar: Suspence (gerilim) romanı. Bu üçüncü türün tipik örneklerinde roman kahramanı (çoğu kez dedektifin

kendidir bu) bir cinayet olayına karışmıştır ve cinayeti işlemediği halde şüpheler onun üzerinde toplanmakta ve bütün deliller onun suçlu olduğunu göstermektedir. Bundan ötürü suçsuzluğunu kanıtlamak için gerçek katili bulmak zorundadır, ama bulana kadar da sürekli kaçması, polise yakalanmaması gerekmektedir. Klasik türde olduğu gibi burada da iki öykü var: Biri cinayetin, biri de çözümünün öyküsü; ama çözümün öyküsü ikinci türde olduğu gibi heyecanlı serüvenler içinde geçer ve okuru sürükleyen, "katil kim?" merakından çok kovalanan kahramanın bu gerilimli kaçış öyküsüdür.

Kurt Kanunu'nda da işte bu üçüncü türün kurgusunu buluruz. Kara Kemal, Mustafa Kemal'i öldürmek üzere harekete geçen bir suikast hazırlayıcısı sanılmakta ve suçsuz olduğu halde kaçıp saklanmak zorunda kalmaktadır. Bu gerilimli kaçıp kovalamaca süresince bir yandan suikast olayının gelişimini izler, nedenleri üzerinde düşünür ve yavaş yavaş işin iç yüzünü kavrar, gerçek suçluyu da bulur. Ama bu buluş onu ölümden kurtaramayacaktır yine de. Zaten yazarın amacı kahramanı kurtarmak değil, yıllar sonra gerçek suçluyu okura açıklamaktır. Görüldüğü gibi bu yapıtta da iki öykü var. Birincisi, dedektif romanındaki cinayet öyküsünün yerini tutan suikast öyküsüdür; ikincisi, bu suikast girişimi üzerine başlayan kaçışın ve suikastın esrarını açıklığa kavuşturma çabasının öyküsü. İki öykü iç içe aynı zamanda gelişmektedir, çember daralırken, kendi kurtuluş yollarını arayan ve verileri değerlendiren Kara Kemal'in kafasında son yıllara ait tarihsel olaylardan oluşan birinci öykü şekillenmeye başlar.

Şimdi bu iki öyküyü inceleyerek kurgunun nasıl işlediğine ve dolayısıyla romanın ideolojisine geçebiliriz. Metin üç bölüme ayrılmış: “Kanlı Tuzak”, “Sürek Avı”, “İnsanlık Sorunu”. Roman suikastçılardan üçünün (Ziya Hurşit, Laz İsmail ve Gürcü Yusuf) Mustafa Kemal’i öldürmek üzere İstanbul’dan İzmir’e vapurla hareket etmeleri gibi okuru daha ilk sayfada saracak heyecanlı bir olayla başlar. Abdülkerim’in kişiliğini belirten bir çapkınlık serüvenini izledikten sonra Kara Kemal konusuna geliriz. Yazar, suikast girişiminden onun hiç haberi olmadığını belirtmek amacıyla düzenler ilk olayları. Abdülkerim’in arkadaşı Baytar Rasim duyduğu bazı haberler ve bir mektup işi nedeni ile suikastın haber alındığı kuşkusuna kapılmıştır. Gelir uyarır Abdülkerim’i. Bu ikisi diğer suikastçılara cesaret vermek için, çok sevdikleri ve saydıkları Kara Kemal’i de işin içinde gibi göstermiş olduklarından telaşa kapılırlar ve Abdülkerim onu bir yerde saklamak amacıyla Kara Kemal’in evine koşar. Dediğim gibi her şeyden önce Kara Kemal’in suçsuz olduğunun ve böyle bir suikastı onaylamadığının belirtilmesi gerektiğinden evdeki konuşmalar da bunu sağlamaya yöneliktir.

Abdülkerim suikast işini hiç açmadan Kara Kemal’i evden uzaklaştırmaya çalışırken Kara Kemal’in odacısı iki polisin yazıhaneye gelerek kendisini aradıklarını haber verir. Yalnız Kara Kemal’in değil, Ali Fuat Paşa, Refet Paşa, Kâzım Karabekir Paşa gibi önemli kişilerin de göz hapsinde tutulacağını öğrenmiştir. Kara Kemal’in tepkisi:

> Terakkiperver partinin adamlarını kolluyorlar. Olur. Haklı adamlar. İsyan çıktı Doğu’da... Bastırıldıysa da örfi idareler duruyor. İstiklal Mahkemeleri çalışıyor.

> Biri curnal vermiştir, işgüzarlık edip... (...) Çiğ yemedik ki karnımız ağrısın. (s.69)

Bundan ötürü de reddeder Abdülkerim'in savuşma önerisini. Ancak o zaman Abdülkerim suikast işini açıklar, ama onu işe karıştırdıklarını söyleyemez yine de. Ve şu cevabı alır büyük İttihatçıdan: "Bu durumda kaçmak, saklanmak, suçu kabul etmektir. Katiyen olmaz." Suçsuz olduğu için kendini güvende hissetmektedir Kara Kemal. Ancak sonunda Abdülkerim ona adının kullanıldığını söylemek zorunda kalınca suçsuz olduğunu kanıtlayamayacağı için saklanmayı kabul eder. Böylece suçsuz olduğu halde neden saklanmak zorunda kaldığı okura anlatıldıktan sonra kaçış öyküsüne geçilir.

Yazar, romanın polisiye havasını da ihmal etmez hiç. Otomobille kaçarken izlenmemek için alınan önlemler, odacıya verilen görevler profesyonelcedir, çünkü Abdülhamit döneminin hafiyeleriyle oynadıkları hırsız polis oyunundan ötürü hepsi deneyim kazanmış adamlardır. Kara Kemal saklanırken dışarıda olup bitenleri öğrenmek için, kendine sadık iki üç kişiden oluşan küçük bir haber alma örgütü kurar. Odacısı Hasip'i eski komiserlerden katil Niyazi'ye yollar ve Kara Kemal'e verilecek haberleri, kendisiyle temas kuracak olan Gurbet Hala'ya bildirmesini söyler.

Kemal Tahir'in tarihsel bakımdan doğru olmadığı halde Kara Kemal ile Abdülkerim'i iki dost olarak birlikte kaçırmasının nedeni, besbelli, iki tür İttihatçı tipini bu çifte temsil ettirmek isteği. İttihat ve Terakki'nin fedailerinden Abdülkerim eli ikide bir belindeki silaha giden, rahatlıkla cana kıyan cinsten, okumasını sevmeyen, Kara Kemal'in arada bir "aptal oğlum"

dediği “düşünmeyi başkalarına bırakmış” bir hareket adamı. Üstünde en çok durulan özelliği de kadı na doymazlığı. Kara Kemal ise Abdülkerim’in tam tersi. Komitacılığa hiç inanmayan, kabadayılıktan nefret eden, cinsel konulardan hoşlanmayan, ömründe tabanca taşımamış ağırbaşlı bir düşünce ve siyaset adamı. Aralarında ortak hiçbir yön olmayan bu iki adamın dostluğu garip karşılanabileceği için yazar bu ilişkiyi açıklamak ve savunmak zorunluluğunu duymuş. Kara Kemal, Emin Bey ile bir konuşmasında İttihatçıların kabadayı, kıyıcı tipini hiç sevmediğini söyledikten sonra, Abdülkerim’i kendisine içten bağlı olduğu için onların arasına katamadığını itiraf eder, “biricik dostu”dur belki de.

Kaçakların saklandıkları ilk yer, Abdülkerim ile ilişkisi olan Semra Hanım adında bir dulun konağıdır ve Kara Kemal’in dedektiflik rolü burada başlar. İzmir’de gerçek durumun ne olduğu bilinmiyor. Hükümet bir şeyler sezinlemiş mi? İstanbul’daki aramalar onunla mı ilgili? Suikastçılar yakalanmış ise hükümetin tutumu ne olacak? Kara Kemal “haftanın olaylarını, içine düştüğü yeni durum açısından değerlendirmek için” eski gazeteleri ister, dikkatle okur, ama işkillenilecek bir habere rastlamaz. Bu kez, hükümetin muhaliflerine karşı tutumunun ne olabileceğini kestirmek için son yılın, şimdiye kadar üstünde durmadığı önemli olaylarını aklından geçirir tek tek. Muhalefet, Halkçıların iktidar gücünü kötüye kullanarak, Rumların bıraktıkları gayri menkulleri bölüştüklerini; kaçan Ermenilerden rüşvet aldıklarını ve türlü yollardan haksız çıkar sağladıklarını ileri sürmüş, soruşturma açılmasını istemiş ve Halkçı kodamanları öfkelendirmişti. Şeyh

Sait İsyanı patlak verince Takrir-i Sükûn kanunu çıkarılmış, gazeteler susturulmuş, Terakkiperver Parti'nin bazı şubeleri kapatılmıştı. Sonra "büyük inkılaplar" adını taktıkları değişmeler sökün etmiş ve Batılılaşma olağan sonucuna ulaşmıştı.

> Kara Kemal Bey düşüncesinin burasında, hep öyle biraz kederli, gülümserken, önce kaşlarını çattı, sonra yerinden kalkacakmış gibi davrandı. Asıl en önemlisini unutmuştu. Bundan yirmi altı gün önce, 18 Mayıs'ta, Şeyh Sait İsyanı yüzünden kurulan İstiklal Mahkemelerinin çalışma süresi 7 Mart 1927'ye kadar uzatılmış, bu karar, başkaldırmanın bastırılmasından tam on üç ay üç gün sonra alınmıştı.
>
> Daha önemlisi, kurulurken idam yetkisi tanınmamış olan Ankara İstiklal Mahkemesi'ne bu yetkinin verilmesiydi. Artık bu mahkeme, sekiz ay yedi gün sürece avukatsız adam yargılayacak, yargıtaysız margıtaysız adam asabilecekti.
>
> 27 günden beri bu kadar ürkütücü bir değişikliğin üstünde nasıl bir gafletle durmadığına şaşakaldı.
>
> (...)
>
> "Arkadaşlar iyi mi ettiler, dersin adımızı bu işe karıştırmakla... Sakın büsbütün uykuda mı avlanacaktık?" (s.117-118)

Kara Kemal'in kafasında yepyeni bir kuşku doğduğuna tanık oluyoruz. O ana kadar adı karıştırılmasaydı güvende olacağına inanırken, şimdi, son aylardaki olayları gözden geçirince hükümetin daha geniş bir hazırlık içinde olduğu ve belki tüm muhalifleri susturmak ya da ortadan kaldırmak için fırsat aradığı kanısına varıyor.

Kara Kemal'in üstün zekâlı Sherlock Holmes ya da Monsieur Poirot gibi ünlü dedektifleri anımsatan yeteneklerine de değinilir romanda. En tehlikeli anlarda bile daima telaşsız ve serinkanlıdır (s.77); zekâsına ve aklına sonsuz güvenleri vardır yakınlarının. Abdülkerim de dile getirir bu güveni kendi

kendine düşünürken: “İş işten geçti dedi Kemal abi... Geçti mi gerçekten? Geçmiştir. Bilir bizim küçük efendimiz. Hiç yanılmaz!” (s.129) Gürbet Hala Kara Kemal’in yetenek leri hakkında söylenenleri şaşkınlıkla dinler ve hayranlıkla sarar Kara Kemal’e “Gerçek mi? Bilebilir misin, burada otururken Ankara’da, İzmir’de olup bitenleri?” (s.134)

Ve görüldüğü gibi Kara Kemal Ankara ve İzmir’de olup bitenlerden kuşkulanmakta gecikmez ve suikast üzerinde düşündükçe kafasında birinci öykü şekillenmeye başlar. Daha birkaç gün gazetelerden durumu izlemeyi sürdürür Semra Hanım’ın konağında. 15 Haziran tarihli *Vakit* gazetesinde Gazi’nin İzmir’e gidişi ile ilgili hiçbir habere rastlanmayışı, suikastın haber alınmış olduğuna yeni bir işarettir Kara Kemal’in gözünde. Nitekim 18 Haziran’da bir resmî tebliğ ile Gazi’ye suikast düzenlenmiş olduğu ve suikastçıların yakalanmış oldukları halka duyurulur.

Yazarın o günkü iktidarı yermek için yapıtta uyguladığı stratejide Gurbet Hala’ya da iş düşer. Gurbet Hala hükümete veryansın eden sevgili bir karakterdir. Getirdiği haberler de yalnız Kara Kemal ile ilgili değildir, aynı zamanda okurun gözünde kıyıcı, zorba bir hükümet imgesi yaratmaya yarar. Sözgelimi Gurbet Hala’nın Niyazi’den aldığı haberlere göre suçlu suçsuz insanlar yakalanmakta; ortadan kaybolmakta; tekkelere, dergâhlara saldırılmakta; insanlar dövülmekte; herkes korku ve dehşet içinde yaşamakta. Kısacası tam bir terör havası estirmekte hükümet.

Öte yandan gerilim öğesini de canlı tutmaya dikkat eder yazar. Takip günden güne sıkılaşmakta, çember daralmaktadır.

Niyazi'den gelen haberlere bakılırsa sınırı aşmak için deniz yolundan yararlanmak hemen hemen olanaksız. Karadeniz, Ege hatta Akdeniz kıyıları tutulmuş, bütün tekneler aranıyor; saklanacak ev bulmak da çok zor. Kara Kemal'in kurduğu ve yürüttüğü şirketlerin müdürleri, memurları tutuklanıyor, "birkaç gün öncesine kadar para ve insan bakımından sınırsız güce sahip görünen Kara Kemal Bey'in temel kaynaklarından yoksun bırakılmak istendiği anlaşılıyordu." (s.144)

Bir iki gün içinde, gazetelerin yazdıkları ile durum daha da aydınlanır. Giritli Şevki, Gazi'nin öldürüleceğini siyasi polise ihbar etmiş ve suikast planını son dakikada öğrenen polisin başlattığı tutuklamalar Kâzım Karabekir, Ali Fuat, Refet gibi büyük paşalara ve İttihad ve Terakki kodamanlarına kadar uzanmıştır. Derken 27 Haziran'da Niyazi'den Kara Kemal'e ulaşan ve suikast işinin bilinmeyen bir yönünü aydınlatan yeni bir haberden, girişimin sanıldığı gibi son anda Giritli Şevki'nin ihbarı ile ortaya çıkmadığı, hükümetin aylardır bunu bildiği anlaşılır. Kemal Bey kuşkularında haklı çıkmıştır. Bu son haberin ışığında, bu noktaya nasıl gelindiğini Abdülkerim'e açıklarken söylediklerinin özeti şudur:

Gerçi Anadolu savaşını başarıya ulaştıran asker-sivil kadronun çoğunluğu İttihatçıydı, ama Gazi Paşa'nın takımı iktidarı aldı. İktidarda olan yıpranır. Halkçılar köklü reformlarla halka gidecek yerde eskisi ile idare etmeye kalkınca haksızlığı, hırsızlığı, kanunsuzluğu önleyemediler. Bu durumda muhalifler adım adım iktidara yaklaşırlar. İşte o zaman iktidar baskı rejiminde bulur çareyi.

Şöyle sürdürür açıklamasına Kara Kemal:

> Bildiğim, bugünkü ortamda demokrasi sökmeyecekti. Bunu anladılar. Şeyh Sait İsyanı bahane oldu. Takrir-i Sükûn kanunu çıktı. İstiklâl Mahkemeleri kuruldu. İsyan mıntıkasındaki mahkemeyi hadi zorunlu sayalım, Ankara'daki neden gerekli olsun?.. Terakkiperver Parti'yi kapattılar. Geçenlerde Ankara İstiklâl Mahkemesi'ne yargıtaysız adam asmak hakkı tanıdılar. Bir takım haksız kazanç dedikoduları almış yürümüştü. Partileri kapatılan muhalif mebuslar meclis açılınca üstlerine çullanacaktı. Bunu meclis açılma dan önlemek gerekti. İstanbul gazetecilerini neden Elaziz İstiklâl Mahkemesi'ne gönderdiler de, Ankara İstiklâl Mahkemesi'ne vermediler? Çünkü o zaman Ankara Mahkemesi'nin adam asmak yetkisi yoktu. Maksat da gazetecileri yıldırmaktı. Çok önceden bilindiği, izlendiği anlaşılan bu suikast teşebbüsü de ekmeklerine yağ sürdü. Başından beri beni şaşırtan nedir bilir misin? Kollayarak ilerlemeleri... Önce Terakkiperverlerden birkaç mebusun canını yakmak düşünüldü sanırım, orduyu tedirgin etmek istenmedi. Sonra görüldü ki şartlar uygun... - Konyaktan içti, hiç telaşsız sigara yaktı - Bir taşla iki değil, üç kuş vuracaklar gibime gelir. Muhalif mebusların gürültüsünü, paşaların ordudaki nüfuzunu, İttihatçılığın kökünü hep birden kazıyacaklar. (s.154-155)

Kara Kemal'in suikast işini aydınlatma ve asıl suçluyu bulma yolunda olayları yorumlarken vardığı sonuç şimdilik budur işte. Hükümet, kendi açıklamasına göre durumu son anda öğrenmiştir. Oysa Kara Kemal'e göre, gerçekte daha önce haber aldığı suikast düzenlenmesinden yararlanmayı düşünmüş ve suikastçıları, onlara sezdirmeden, kullanmıştır.

Takip işi daha da sıkılanınca kaçaklar konağı bırakır ve kadın kılığında, Semra Hanım'ın Belgrad ormanlarına yakın çiftliğine geçerler. Çiftlikte geçirdikleri süre, metinde yetmiş sayfa kadar tutar, ama bunun büyük bir kısmı Abdülkerim'in yeni bir çapkınlık serüvenine ayrılmıştır. Bir gün baskına uğrarlar çiftlikte, ama emniyet kuvvetleri tarafından değil, bu iki İttihatçıyı yakalatana verilecek ödülü kopmak isteyen bir tüccar ve bir jandarma çavuşu tarafından. Baskını, ilişki kurduğu bir kadından son dakikada öğrenen Abdülkerim

çarpışmada tüccarı öldürür ve Kemal Abi'si ile kaçar. Sonradan öğrendiğimize göre iki üç gün ormanda kö mür yakıcı Temel Usta'nın yanında saklanmışlar ve buldukları bir kişilik yere Kara Kemal, Abdülkerim'i yollamıştır.

Kara Kemal'in sığındığı son yer çocukluk arkadaşı Emin Bey'in evidir. Daha önce olduğu gibi iki öykü burada da bir arada yürütülür. İkinci öyküdeki çember daraldıkça daralır, alınan önlemler arttıkça artar. Artık bakkal çakkal dahi tembihlidir, şüpheli alışverişleri ihbar etmeleri istenir ve Kara Kemal ile Abdülkerim'i saklayanların ağır cezalara çarptırılacakları halka duyurulur. İngiliz Elçiliği'ne sığınma talebinin de reddedilmesi ile son umudunu da yitiren Kara Kemal nihayet polisin eve yaptığı baskında tabanca ile vurur kendini. Emin Bey'in evinde iki üç gün kalmış olması lazım. Birinci öykünün son aşamasına da burada varılır ve deyiş yerindeyse, cinayetin esrarı çözülür.

Ölümünden bir gün önce Kara Kemal, Emin Bey ile yaptığı bir sohbet sırasında Emin Bey'in "Kimden geldi bu suikast tasarısı?" sorusuna cevap verirken, suikast fikrinin her zaman serserilerden, dengesizlerden geldiğini söyledikten sonra der ki;

> Daha beteri de, bizim iktidarların zora gelince suikastlardan kolaylık ummalarıdır. (...) Dengesizler, serseriler hiçbir şeyi uzun boylu saklayamazlar. İktidarlar da yatkınlıkları sebebiyle zati kuşkudadır, böyle bir şey yokken bile, varmış evhamı içindedir. Sezinledi mi, durumu da uygun buldu mu, önleyeceğine, el altından suikast delilerini kışkırtır. Nereden mi biliyorum? Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesi işinde biz de böyle yaptık. Şimdi karşımızdakilerin bize o planı tıpa tıp uyguladıklarına yüzde yüz eminim. Bu kadar aptal olduğumuzu anlamak için deha istemez. "Bunu bilirler. Bir başka oyun bulmalı" demek zorunluluğunu bile duyuramadık. (s.272-273)

Demek ki hükümet ne Kara Kemal'in başta sandığı gibi masummuş ne de hatta sandığı gibi hazırlanmış bir suikast girişimini haber alınca bundan yararlanmayı düşünmüş. Anlaşılan, karakteri suikast işine yatkın ve meyilli İttihatçıları el altından suikasta kendi kışkırtmış, sonra durumu izlemiş. Polis romanlarında bazen gerçek katilin polis çıkması gibi, *Kurt Kanunu*'nda da gerçek katilin, muhaliflerini idam edebilmek için suikastçıları kışkırtan iktidar hükümeti olduğu ortaya çıkar. Romanda varılan bu sonuç beklenmedik bir sonuçtur, çünkü başta masum görünen hükümettir, cinayeti planlayanlar ise İttihatçılardır. Okur, ilk bölüme verilen "Kanlı Tuzak" başlığını, Gazi'ye İzmir'de yapılacak suikasta işaret sayar, ama romanın sonunda bu kanlı tuzağın gerçekte hem suikastçılara hem de suçsuz birtakım muhaliflere kurulmuş olduğu anlaşılır.

"Kurt Kanunu" adı da kitabın özünü dile getiren yerinde bir başlıktır. İktidar kavgasında taraflar politikayı baskı, şiddet ve silahla yürütmeye çalışan, yani kurt kanununa inanan insanlar olarak beliriyor. Demek o yılların Türkiye'sinde politikada geçerli olan insanların yasası değil, yırtıcı kurtların yasası. Nitekim bir hukuk kurumu olan İstiklal Mahkemesi'nin bile yasalara göre değil kurt kanununa göre davrandığına tanık oluyoruz.

Polisiye romanda cinayet kişisel olduğu için nedeni de kişiseldir; paradır, aşktır, kıskançlıktır vb. *Kurt Kanunu*'nda ise, cinayet de, cinayetin çözümünün meydana çıkardığı nedenler de siyasal olduğu için, yapıt hem polisiye romanının gerilimine hem de düşünsel bir içeriğe sahiptir ve bu iki ilgi odağı, yapıtın kurgusu gereği doğal olarak birbirine kenetlenir. Türkiye'nin

yakın tarihi ile ilgili görüşlerini geniş bir okur yığınına roman yolu ile iletmek isteyen bir yazar için bulunmaz bir fırsattır bu durum.

Yazık ki Kemal Tahir gerektiği şekilde yararlanamamış bu fırsattan. Çünkü burada belirtmeye çalıştığımız kurgu, çeşitli konulardaki fazlalıklardan, sapmalardan, uzatmalardan temizlendikten sonra geriye kalan temel kurgudur. Gerçekte, bu sapmalar ve şişkinlikler yüzünden metindeki kurgu berraklığını yitirmiş, dağılmış ve yer yer görülmeyecek kadar silikleşmiştir. Güzel bir binanın sağına soluna gelişigüzel yapılan eklemeler ve çıkıntılarla tanınmaz hale getirilmesi gibi bir şey bu.

Bu teknik hata Kemal Tahir'in, Türk toplum düzeninin Batı'dakinden farklı olması nedeniyle, romanın da işlev ve sorunsal bakımdan Batı romanından farklı olması gerektiği inancından kaynaklanıyor bence. Bir önceki bölümde gördük ki, Kemal Tahir'e göre, Türkiye'de tarihsel ve toplumsal araştırmalar yapılmamıştır ve bundan ötürü bu işi yazar kendi yapmak ve (doğal olarak bu konuda bilgisiz olan) okura bulduklarını aktarmak zorundadır. Gerçi yazarın böyle tarihsel, toplumsal konularda ders verir gibi yazması roman tekniğine uymaz ama Türk yazarı için kaçınılmazdır bu tutum.

Besbelli Kemal Tahir bu anlayışa sığınarak Türkiye'nin yakın tarihini, imparatorluğun çöküşüne yol açan Tanzimat hareketinin yanlışlığını, İttihat ve Terakki'nin hatalarını, Cumhuriyet döneminde Halk Fırkası'nın siyasal ve ekonomik bakımdan ne gibi yanılmalara düştüğünü ortaya koymak ve kendi düşüncesine göre bunların alternatifinin neler olması

gerektiğini okura açıklamak için (tabii Kara Kemal'in ağzından) *Kurt Kanunu*'nu bir araç saymış.

Kemal Tahir'in yorumunda vurguladığı nokta Batılılaşma hatasıdır. Tanzimatçıların, İttihatçıların ve Cumhuriyetçilerin ortak hatası, kendi haklarına güvenip ona dayanacakları yerde Batı'ya sarılmaları, ona benzemek sevdasına kapılma ları, liberalizme ve kapitalizme inanmış olmalarıdır. Bu yüzden Türkiye Tanzimat'tan bu yana Batı'nın denetiminden ve sömürüsünden kurtulup da bağımsız olamamıştır.

Kara Kemal son yılları gözden geçirirken, doğal olarak tarihsel olaylar üzerinde durur, çünkü suikastın iç yüzünü ve iktidarın tutumunu açıklamak için gereklidir bunlar. Bir tür kanıt ya da ipuçları sayılırlar. Ne ki, Kemal Tahir, Kara Kemal'e geçmiş olayları yorumlatırken bir ayıklama yapmaz, işlevsel olanın yanı sıra, Türkiye ile ilgili, ama romanla hiçbir ilgisi olmayan çeşitli olaylar ve sorunlar hakkında kendi görüşlerini söyletir ve böylece gereksiz bir sürü belgeyi, bilgiyi ve yorumu metne katmaktan kendini alamaz. Sözgelimi Kara Kemal, Emin Bey'e dış sermayenin tehlikeleri, dış güçlerin bizi denetimi, liberalizm ile kalkınmanın olanaksızlığı üzerinde nutuklar çeker. Yusuf Akçura'nın *Siyaset ve İktisat* kitabından parçalar okur, Mustafa Kemal'in İzmir İktisat Kongresi'ndeki konuşmasının birkaç sayfa tutan bir özetini yapar. Bunlar suikast girişimiyle doğrudan ilgili ve onu açıklayan olaylar değildir. Okuru bilgilendiren, ama romanın organik birliğini bozan bu tür eklemeler Kemal Tahir'in iddiasına göre Türk yazarının göze alması gereken bir hatadır.

Ne ki Kemal Tahir'in yapıtlarında bütünlüğü bozan, yalnızca tarihsel, toplumsal konularda bilgi aktaran parçalar değildir. Yazarın diyaloğa olan aşırı düşkünlüğü de romanı sanatsal yönden yıpratır. Aslına bakılırsa Kemal Tahir bir diyalog ustasıdır ve yazdığı konuşma sahnelerinin kıvraklığına ve akıcılığına Türk romanlarında çok az rastlanır. Ama şunu da söylemek gerekir ki, yazarın büyük bir keyifle yazdığı anlaşılan bu diyalog sahneleri kimi zaman işlevini yitirir ve "konuşma için konuşma"ya dönüşür. Özellikle cinsel konularda uzayıp giden bu konuşmalar *Köyün Kamburu* ve *Büyük Mal* gibi Anadolu romanlarında ne aksiyonu yürütür, ne karakter çizmeye yarar, ne de metinde gelişen ilişkileri ve durumu kristalize etmeye. Başka bir deyişle, bir amaca hizmet etmek yerine kendileri amaç olur.

Kurt Kanunu'nda da vardır bu kusur. Aslında roman değişik mekânlarda çoğu kez iki kişi arasında geçen konuşmalarla yürür. Belli başlılarını şöyle sıralayabiliriz: Naciye'nin evinde Abdülkerim ile Naciye; sokakta Abdülkerim ile Baytar Rasim; Kara Kemal'in evinde Abdülkerim ile Kara Kemal; Semra Hanım'ın konağında Abdülkerim ile Kara Kemal; Paşa Çiftliği'nde Abdülkerim ile Şaban Efendi; Hayriye'nin evinde Abdülkerim ile Hayriye; Emin Bey'in evinde Kara Kemal ile Emin Bey; Emin Bey ile Murat; Gurbet Hala'nın bostanında Emin Bey ile Gurbet Hala; yine Emin Bey'in evinde Emin Bey ile Perihan.

Bu konuşmaların işlevi de değişiktir. Bazen karakter çizmeye yarar; bazıları olayları yürütmeye. Bazıları politik ya da ahlaksal konular üzerinde tartışma için kurulmuştur; bazıları

da Kara Kemal'in ağzından Kemal Tahir'in görüşlerini dile getirmek için. Abdülkerim'in Şaban Efendi ve Hayriye ile yaptığı uzun konuşmalar ise, yukarıda sözünü ettiğim işlevsiz ve konuyla ilgisiz konuşmalara bir örnektir.

Abdülkerim çiftlikte saklanırken kömür yakıcısının karısı Hayriye'yi gözüne kestirir ve bir gün kadını uzaktan seyrederken yanına Şaban Efendi adında bir tüccar gelir. Şaban Efendi romanda dördüncü, beşinci derecede bir karakterdir ve kaçakların başına konan ödülü almak için, jandarma çavuşuyla birlikte baskın vererek Abdülkerim'i öldürmeye teşebbüs eden adam olduğu için vardır romanda. Gelgelelim yazar, Abdülkerim ile Şaban Efendi'yi cinsel konular üzerinde sayfalarca konuşturur. Şaban Efendi'nin ağzından Hayriye ile yatmak için yaptıklarının; uykuda kadının üstü ne gelişinin, ama kadının yollu olduğu halde niçin razı gelmediğinin hikâyesini dinleriz. Yine Şaban, kısır çıkan birinci karısıyla nasıl evlendiğini, cinsel iştihası fazla olan ikinci karısının ise kürtajdan başını alamadığını, kısacası evdeki tüm cinsel yaşamını ayrıntılarıyla anlatır. Bu yetmezmiş gibi Şaban'ın Hayriye'ye asılması olayının ve karıları hakkında anlattıklarının değişik bir yorumunu bir kez de Hayriye'den dinleriz. Ayrıca, Hayriye'nin kızlığının nasıl giderildiğini ve bununla ilgili olarak cinsel bazı davranış biçimlerinin nedenini de. Ama tema ile hiçbir bağı olmayan, romana hiçbir şey katmayan bu konuşmaların böyle sayfalarca uzatılmasına bir gerekçe bulmak güç. Gerçi, kaçma süreveni arasına yerleştirilmiş bir dinlenme parçası işlevi görüyor ya da Abdülkerim'in karakterine uygun konuşmalar diyebilirdik, ama

konusu ve romanda kapladığı yer böyle bir gerekçeyi geçersiz kılıyor.

Romanın mantığı içinde yersiz ve gereksiz olan ders vermeler ve cinsel konular üzerindeki uzun konuşmalar, sözünü ettiğimiz polisiye kurguyu bulandırmakla kalmaz, başka yönlerden de zarar verir romana. Kemal Tahir'in yazdığı türden gerçekçi roman insan psikolojisine ters düşemez, psikolojik bakımdan doğru olmak zorundadır. Aksi halde, okurda, aldatıldığı, hatta bir oyuna getirildiği duygusunu uyandırabilir. Gerçekçi roman "olabilir" kanısını verme çabasından vazgeçemez. Oysa Kara Kemal, Fahir Öngör'ün de bir yazısında değindiği gibi,[4] her an basılma tehlikesi altında, ölümün nefesini enselerinde hissederken, Emin Bey'e tarih ve politika üzerine uzun nutuklar çeker. Kovalamanın doruk noktasında Kemal Bey'in rahat rahat konuşabilmesi, Emin Bey'in de hayret ve merakla dinlemesi hem psikolojik bakımdan inandırıcı değildir hem de gerilimi söndürür. Üstelik Kara Kemal'i, okurun ondan yana olmasını sağlayan kıstırılmış adam kimliğinden çıkarıp, tarih dersi veren bir öğretmen kimliğine büründürmekle romanda amaçlanan bir etkiyi zayıflatır.

Kurt Kanunu'nda son yüz yıllık siyasal gelişmeler sergilenir ve bu arada Batı kapitalizmine özenmenin faturası açıklanırken, İttihatçıları ve Halk Fırkası'nı eleştirme stratejisinin bir parçası olarak "Osmanlılık" çeşitli vesilelerle övücü anlamda kullanılır. Kemal Tahir'in sözcülüğünü yapan Kara Kemal'in Osmanlılığı vurgulanır örneğin: "Ancak sahici Osmanlılarda görülen, sırasında yumuşak, sırasında çok sert"

bir kişiliğe sahip olan Kemal Bey'in evi de Osmanlı zevkine göre döşenmiştir ve "gerçek Osmanlılıkta ferahlık vardır."

Kıstırılmış durumdaki Kara Kemal ile Abdülkerim'e yardım edenlere, onları sevinde saklayanlara yiğit ve Osmanlı gözüyle bakılır romanda. "Yiğitlik, dostluk, hatta analık" heykeline benzetilen Semra Hanım korkusuzca evinde saklar onları ve çember daraldığı için telaşlanacağını düşünen Kara Kemal'e şu cevabı verir Abdülkerim: "Yok, sanmam! Osmanlıdır" (s.128). Onlar için koşuşan, haber taşıyan, "yüreği, bileği güçlü" Gurbet Hala'yı da şöyle tanıtır yazar, "her çeşit kesici, delici, ateşli silahlara gerçekten hakkını veren Osmanlı karılarındandı" (s.130). Gidecek bir yer bulamayan ve perişan bir halde Emin Bey'in kapısını çalan Kara Kemal'i geri çeviremeyip içeri alan Perihan da " 'Osmanlı' dedikleri gerçekten yiğit" kadınlardandır (s.259).

Kemal Tahir kadının toplumda yeri konusunda da Osmanlıdır; erkeğin üstün olduğuna, bundan ötürü hükmetmesi gerektiğine ve kadının da bunu kabul edip itaat etmesi gerektiğine inanır. 'Osmanlı' dediği kadın, yiğit, mert ve korkusuzdur ama erkeğin otoritesine karşı gelmez, tersine, ancak otoriter bir erkeğe saygı duyar. Kemal Tahir'in bu konudaki düşünceleri en iyi ifadesini *Devlet Ana*'da bulur. "Karı kısmı, erkek işine karışabilemez Türkmen töresince" diyen Bacıbey yiğit bir kadındır ve savaşçı değil de molla olmak isteyen oğlunu erkekten saymaz. Mollalıktan vazgeçirmek için eline aldığı kırbacıyla onu yola getirmeye kalkışınca Kerimcan sıçrayıp anasının elinden alır kırbacı.

> Kerim babasının kelimeleriyle bağırdı: - Yumuşa Bacıbey! Yumuşa ki bir şey hasıl olabilsin! Yumuşamadın mı, yumuşatırım seni... Babam rahmetli gibi... - Kırbacı iki kez şaklattı: - Hadi bakalım aşevine! Bi eksik görmeliyim ki sofrada ben size sormalıyım! (s.622)

diyerek anasının karşısına dikilip ona el kaldırınca, Bacıbey "oğlunun adam olduğuna, babasının ocağını yakacağına" inanır ve belli etmediği bir mutluluk içinde oğluna boyun eğer.

Kurt Kanunu'nun sonunda da benzer bir sahneyle karşılaşırız. Perihan ağabeysi Emin Bey'e bir ana gibi baktığı ve üstüne kanat gerdiği için otoritenin kendinde olduğuna inanmıştır. Romanın son sayfasında Emin Bey, evine sığınmak isteyen Abdülkerim'in hâlâ kapıda olduğunu sanarak aşağıya inmek isteyince Perihan karşısına dikilir ve onu bırakmak istemez.

> - Çekil yolumdan... Çekil diyorum...
>
> Perihan bir an ürktü, sonra, abisini yıllardır kumandası altında tutuyor sanısının verdiği cesaretle direndi:
>
> - Olmaz. Bırakmayacağım!
>
> Bu anda ikisinin de beklemediği bir iş oldu. Emin Bey, sanki yüz kere yapmış gibi, Perihan'ı hırsla kolundan tutup savurdu:
>
> - Çekil be... (s.403-404).

Her iki romanın sonunda da olumlu sayılan bir erkeğin, yine olumlu sayılan bir kadına otoritesini kabul ettirmesi ve bunun için kaba kuvvete başvurması, Kemal Tahir'in tutumunu açıkça belirtir.

Bir önceki bölümde Kemal Tahir'in roman anlayışını incelerken şu iddiasıyla karşılaşmıştık: Batı'da roman burjuva

toplumundaki bireyin dramını anlatır. Oysa bizde burjuva sınıfı yoktur ve bundan ötürü Türk romanının konusu bireyin dramı olamaz; Türk romanı toplumun dramını anlatabilir ancak. *Kurt Kanunu*'nda, sözünü ettiğimiz dedektif romanı kurgusunun yoğunluğunu ve bütünlüğünü koruyabilmesi ve haksız yere suçlanarak kıstırılan Kara Kemal'in dramının ön plana çıkabilmesi için onun baş kişi rolünde olması gerekirdi. Böylece Kemal Bey suikast olayını bir dedektif gibi çözümlerken o dönemin toplumsal ve siyasal sorunları, tarihsel gelişimi ortaya konmuş olurdu. Ama, yazar, anlaşılan, bireyin dramına saplanmadan toplumun dramını dile getirmek için Kara Kemal'i baş kişi yapmaktan kaçınmış ve bu rolü Abdülkerim, Kara Kemal ve Emin Bey arasında paylaştırmış.

Romanın başlarında merkez kişi Abdülkerim'dir. Olayları bu kabadayı ve çapkın İttihatçının açısından görürüz; suikastı düzenleyenlerin elebaşılarındandır. Kara Kemal'i işe bulaştırdığı için vicdan azabı ile kıvranan ve bütün bunlardan ötürü okurun ilgisini çeken odur. Sonra yavaş yavaş yerini, suikast olayını açıklama görevini üstlenen Kara Kemal'e bırakır. Romanın ortalarında yer alan çiftlikteki baskın olayından sonra Abdülkerim'i bir daha görmeyiz bile. Ne ki, Kara Kemal'in baş kişiliği de sonuna kadar sürmez ve ölümünden sonra, yazar, Emin Bey'in İstiklal Mahkeme si'ne çıkışını, beraatini ve içine düştüğü bunalımı anlatır. Bu son kısmın kendine özgü tema'sı ve kahramanı ile ayrı bir öykü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

İnsanın sorumluluğu tema'sını işleyen bu öykünün kahramanı Emin Bey, Kara Kemal'in gelip evine sığındığı güne

kadar tarafsızlığı savunan, “biraz akıllı, tedbirli davranan, hırslarını, tutkularını yenebilen insanoğlunun” sorumluluk altına girmeden, çirkin işlere bulaşmadan, etliye sütlüye karışmadan sakin ve mutlu bir yaşama kavuşabileceğine inanan bir aydındır. Evine Kara Kemal’in gelmesiyle geçirdiği deneyimden sonra bu felsefenin çürüklüğünü, sorumluluktan kaçmakla, değil mutlu olmanın insan gibi yaşamanın bile söz konusu olamayacağını keşfeder ve geçirdiği bu sınavdan, sorumluluk yüklenmesini bilen bir adam olarak çıkar. Ahlaksal bir sorunla karşı karşıya kalan ve bundan ötürü kişiliği değişen Emin Bey bir roman kahramanı sayılacak kadar ağırlık kazanır.

Bir bayrak yarışında üç kişilik bir takımı seyrediyoruz sanki. Abdülkerim başlıyor ve bayrağı Kara Kemal’e veriyor, bir süre sonra da ortadan kayboluyor. Kara Kemal de görevini yerine getirdikten sonra bayrağı Emin Bey’e geçirerek çekiliyor alandan. Bitiş çizgisine kadar da Emin Bey taşıyor bayrağı.

Kemal Tahir’in roman anlayışında meydana gelen değişiklik, yani, “roman anlayışım tek insanın dramına dayanır”[5] ilkesinden, “Batının kişi dramına karşılık ben toplumun dramını işlersem kendi romanımı vereceğim”[6] kanısına varması, *Kurt Kanunu*’nun kurgu, tema ve karakter öğelerini bu yolda belirlemiştir. Romanda tek kişinin dramı iş lenmez, üç kişinin birbirinden farklı olan dramları işlenir, kurgu ve tema birliği dağıtılır. Romanda tek kişinin dramı yerine İzmir Suikastı olayının toplumsal ve siyasal çözümü sunulmuştur okura. Bunun yanı sıra (her ne kadar romanın esas konusunda yeri yoksa da) Türkiye’nin son yüz yıllık tarihinin bir yorumu da yapılmakta ve okurun bu döneme Kemal Tahir’in gözleriyle

bakarak geçmiş olayları yeniden değerlendirmesi amaçlanmaktadır. Çünkü Kemal Tahir'e göre budur Türk romancısının görevi.

Bir önceki bölümde de söylediğim gibi, Kemal Tahir'in Türk toplumunun tarihine ve oluşumuna olan ilgisi ve romanda bilimsel doğruların yakalanması gerektiğine inancı, onun sanatsal kaygılarını ve amaçlarını ikinci plana atmasına neden olmuştur. Ben de bu bölümde *Kurt Kanunu*'nun bir tür dedektif romanından gelen kurgusunu belirtmeye ve sonra da yazarın vardığı roman anlayışının, kendi amacına çok elverişli bu kurgunun silikleşmesine nasıl ve neden yol açtığını göstermeye çalıştım. Bu arada, yazarın bir zamanlar, takma adla dedektif romanları çevirdiğini ve yazdığını anımsamamız da yerinde olacaktır belki.

1 Bkz. Naci Çelik, “Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması”, *Türkiye Defteri*, Nisan 1974, s.44.

2 *Kurt Kanunu*, Bilgi Yayınevi, 1969, s.59. Kitapta metin olarak bu baskı kullanılmıştır.

3 “The Typology of Detective Fiction”, *The Poetics of Prose*, 1977. Fransızca aslı, 1971.

4 Bkz. “Kurt Kanunu Üzerine”, *Türk Dili*, Kasım 1969, s.133.

5 *Notlar. Sanat Edebiyat I.* Yayına hazırlayan: Cengiz Yazoğlu, Bağlam Yayınları, 1989, s.69.

6 İsmet Bozdağ, *Kemal Tahir’in Sohbetleri*, Bilgi Yayınevi, 1980, s.141.

DOKUZUNCU BÖLÜM

DEVLET ANA'NIN KALIPLARI

Devlet Ana, Kemal Tahir'in üzerinde en çok tartışılan romanı olmuştur. Yayımlandığı yıllarda, kimileri yapıtı göklere çıkarmış kimileri de yerin dibine batırmıştı. Bu değerlendirmeler yalnızca yapıtın meziyetlerinden ya da kusurlarından değil, aynı zamanda Kemal Tahir'in kişiliğine olan hayranlıktan ya da kızgınlıktan kaynaklanıyordu kuşkusuz. Aradan bu kadar yıl geçtiğine göre, bugün, *Devlet Ana*'ya daha serinkanlılıkla baktığımızda gerçeği bu uç iddiaların arasında bir yerlerde bulmamız doğaldır.

Devlet Ana yine tarihsel bir roman olmakla birlikte yazarın diğer tarihsel romanlarından ayrılır, ama çok daha eski bir çağı konu edindiği için değil, tür bakımından ötekilerden farklı olduğu için.

Yakın geçmişe ait dönemlerin seçildiği, özellikle *Kurt Kanunu*, *Yorgun Savaşçı* ve *Yol Ayrımı*'nda yazarın kaygısı tarihsel doğruluktur ve bundan ötürü tarihsel olaylara ve belgelere öylesine abanır ki yer yer sanatsal sorunların ikinci plana atıldığı bir belgesel gerçekçiliğe yönelir. *Devlet Ana*'da ise başkadır Kemal Tahir'in amacı. Kendinin de söylediği gibi, Türkiye'de çökmüş bir imparatorluğun yarattığı aşağılık duygusunu silmek ve Osmanlı insan tipini, onun erdemlerini, devlet kurma yeteneğini belirtmek ister. Yani tarihsel doğruluktan çok ideale yönelir ve bundan ötürü romans özellikleri ağır basan bir anlatı yazar. Göreceğimiz gibi

kurgulamada ve kişilerin çizilişinde bu idealleştirme kaygısı apaçık ortadadır.

Devlet Ana hem geniş anlamda hem de dar anlamda (yani Orta Çağ şövalye edebiyatına verilen anlamda) romanstır. Bu şövalye romansları, Batı'da kahramanlık eposlarının ana öğesi yiğitlikle, aşk romanslarının ana öğesi aşkı dengeli bir biçimde kaynaştırırlar. *Devlet Ana* da halk edebiyatının âşık hikâyelerindeki aşk öğesiyle, *Dede Korkut*'un yiğitlik öğesini kendinde toplar. Bunun bilinçli bir şekilde yapıldığı, Kerim ve Aslı çiftine verilen adlardan ve onların kendilerini hikâyenin kahramanlarına benzetmelerinden anlaşılıyor. Kerim, Aslı'yı öpmek isterken Kerem ile Aslı hikâyesinden de söz edince Aslı,

> "Yoktur böyle utanmazlık Kerem kitabında (...) kitabın Kerim'i senin gibi koca Tanrıdan korkmaz değil"

diyerek nazlanır.[1]

Yiğitlik söz konusu olunca da *Dede Korkut*'a gönderme yapılır. Kâfirlerle savaşarak Karacahisar'ı ele geçirişlerini "Dedem Korkut sazında alıncak ve tarihlere yazılacak bir mesele" diye över Kel Derviş (s.494). Yine Kel Derviş, Cimri olayını Dede Korkut ağzıyla anlatır uzun uzun. Başka roman kişilerinin de, arada, Dede Korkut üslubu ile konuştuklarına tanık oluruz.

Devlet Ana'da romans özellikleri ağır bastığı için yapıta bu açıdan yaklaşmak ve Kemal Tahir'in tarih tezini, romans türünün kendi konvansiyonları ve mitos kökenli formülleri yoluyla nasıl dile getirdiğini ve buna karşılık, tezin, romanın

yapısını nasıl belirlediğini araştırmak, doğru bir yaklaşım olacaktır sanırım.

Devlet Ana'da iki öykü var; biri Söğüt Türkleri'nin topraklarını genişleterek Osmanlı Devleti'nin çekirdeğini oluşturuşlarını anlatır; ikincisi Kerim Can'ın öldürülen ağabeysinin kanlılarını bulup öcünü almasını. Biri toplumsal biri kişisel olan bu iki öykü iç içe dolanmıştır, çünkü Söğüt'ün ve Kerim Can'ın düşmanları aynı kişilerdir. İki öykü de, romanslarda, destanlarda, masallarda rastladığımız ve kökeni mitoslarda yattığı söylenen kalıplardan oluşur.

İlk önce Söğüt Türkleri'nin öyküsünü alalım ve bundaki mitos yapısına bakalım. *Devlet Ana*'nın bir giriş niteliği taşıyan ve okura bazı kişileri tanıtan ve tarihsel durumu açıklayan ilk bölümünde Söğüt Türkleri hakkında genel bilgi verilir. Mavro, Anadolu'ya yeni gelmiş Notus Gladyüs'e Türkler'den söz ederken şunları söyler:

> Eskilerde, çok kalabalıkmış bu Ertuğrul Bey'in ucu... Yollar kesilince giden gitmiş... Birazı da, Ertuğrul Bey, çapul akınlarını yasakladığından savuştu. Şimdilerde, evet, daralmıştır Türkmen'in geçimi... Kıraçta toprağın tohumu geri vermediği yıllar çoktur. Sürüleri azaldı bunların günbegün... Sürüler azalınca yapağı azaldı. Yapağı azalınca, karılar kilimleri, halıları, heybeleri, yastıkları neyle dokusun! Birkaç yıl üst üste dutlara vurgun geldi, çekirge uğradı. Yaprak kalmadı ki böcek kozaya dönebile... - İçini çekti: - Bu sıralar, Türkmen'in durumu kötü gayet... Et yeme yince "Ekmek yedim" saymayan Türkmen şimdilerde ekmeği bulamazlanmıştır. (s.35)

Akçakoca'nın, "bugün Hazreti Yusuf kıtlığı" dediği, Söğüt Türkleri'nin bu yoksulluğu, metnin çeşitli yerlerinde çeşitli

vesilelerle tekrarlanan ve vurgulanan bir motiftir. Bir ara anlatıcıdan dinleriz Türkler'in içine düştükleri durumu. Geçim öylesine zorlaşmıştır ki, orta halliler bile iki üç ayda bir et yiyebilmektedirler; yoksullarsa, ancak kurban bayramından kurban bayramına. Hayvanlar az olduğu için yağ, peynir, hatta yoğurt bile çok azalmıştır ve Söğüt kadınları yemek işinde gerçekten fena bunalmışlardır.[2] Başka bir yerde yine bu motife dönülür ama bu kez Türkler'in giysileriyle ilgili olarak. Sofraları gibi kıyafetleri de fukaralaşmış, orta hallileri bile şalvarlarına, göleklerine, sakolarına yama üstüne yama vurdurmak zorunda kalmışlardır.[3]

Ertuğrul Bey'in torunu Orhan Bey, Kerim ile konuşurken beyliğin parasızlığından yakınır: "Kolay mı, altı yıldır hazırdan yemekteyiz. 'Hazırdan yemek' sözgelişi. Faizli borçtan yemekteyiz" (s.101-102). Toprağın tohumu geri vermediği, ağaçların çekirge belasına uğradığı, sürülerin azaldığı, aç ve perişan kalan insanların terk ettiği bu ülke tablosu ortaçağ romanslarında Çorak Ülke tema'sı olarak bilinir. Böyle bir ülkenin başında ya yaşlı ya da hasta bir kral bulunur ve çıkagelen bir şövalye tarafından iyileştirilir ya da gençleştirilir. Bunun üzerine ülkeye bolluk gelir.

Bu konuya eğilen Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance* (1920) adlı yapıtında ortaya koymuştur ki, sözü edilen tema, çok eski bereket ayinlerinin kalıntısıdır. Ülkenin başındaki kralın sağlığı ve gücü ile ülkenin refahı arasında gi zemli bir bağ olduğu inancı yatmaktadır bu ayinlerin arkasında. Onun için ayinde yaşlı kral ölür ve onun yerini genç biri alır. Bu yerine

geçme olayı, yaşlı kralın gençleşmesi ya da yeniden doğması anlamına gelir.

Devlet Ana'da durum aynıdır. Çorak bir ülkeye dönmüş olan Bitinya ucundaki Söğüt Türkleri'nin başında da doksan yaşını bulmuş, yatağından kalkamayacak kadar hasta Ertuğrul Bey vardır. Onun elden ayaktan düşmüşlüğüne ve az çok bunamışlığına özellikle değinilir romanda.

> "Çöktü gün günden dağ gibi beyimiz, say ki bebeliğe döndü gerisin geri (...) düşleri olanlarla karıştırmakta bu sıra sık sık. (s.114-115)

diyor Aslıhan. Orhan Bey de dedesinin unutkanlığından ya da aklı gel git olduğundan ötürü gereksiz yere para harcadığını söyler Kerim'e (s.101). Ve anlatıcı özetler durumu: "Beyin doksan yaşına eklenen hastalığı Söğüt'e çoktandır ona güvenme umudu bırakmamıştı."

Gerçi romanda Ertuğrul Bey'in yaşlılığı ve hastalığı, Söğüt'ün yoksul düşmesinin ve kıtlık çekmesinin nedeni olarak gösterilmez açıkça, ama Ertuğrul Bey'in hastalığıyla Söğüt'teki yoksulluğun aynı zamanda başladığına işaret edilir. "Eskinin bolluğu kalmayalı dört beş yıl" olmuş (s.422). Beyliğin hazırdan yemesi de altı yıl önce başlamış (s.101). Demek ülkeden bolluk kalkalı ve Ertuğrul'un hastalığı, her ikisi de beş altı yıllık bir mesele. Ve ancak Ertuğrul ölüp de yerine oğlu Osman geçtikten sonradır ki tekrar bolluğa kavuşur Söğüt. O halde Söğüt Türkleri'nin kıtlık ve yoksulluktan kurtulup refaha kavuşmalarının öyküsünde, bildiğimiz 'çorak ülke' arkatipinin açıkça tekrarlandığını söyleyebiliriz.

Devlet Ana'daki ikinci öykü, ayrı bir olay örgüsüyle, kendi başına bir gelişme gösteren Kerim'in öyküsüdür. Kendine özgü evrelerden oluşan bir "geçiş" (initiation) öyküsüdür bu. İlkel toplumlarda "geçiş" töreninin en yaygını ve önemlisi, ergenlik çağına gelmiş genç delikanlıların, çocuklardan ve anadan ayrılarak büyükler arasına katılmasını sağlayan törendi. Ergenlik çağına gelmiş çocuk, zor koşullara, acıya dayanabileceğini kanıtladığı bu törenden sonra birtakım haklar elde eder ve sorumluluklar yüklenir. Bugün de toplumsal yaşamda bir geçiş töreniyle (sünnet, evlilik gibi) yeni bir topluluğa ya da yeni bir yaşama geçiş, az çok hepimiz için söz konusudur. Bundan başka, özellikle herkese açık olmayan tarikatlere, gizli derneklere (örneğin masonluk) üye olabilmek de yine böyle bir geçiş törenine bağlıdır.

Arnold Van Gennep, geçiş törenleri üzerine ünlü yapıtı *Les Rites des Passage*'da göstermiştir ki, ister dinsel alanda, ister toplumsal alanda olsun, geçiş törenleri üç bölümden oluşur; ayrılık-sınav-dönüş (yeni topluluğa katılma). Birinci bölümde kişi ait olduğu topluluktan ayrılır; ikinci bölümde yeni topluluğa kabul edilecek niteliklere sahip olduğunu kanıtlamak için bir tür sınavdan geçer; üçüncü bölümde yeni topluluğa katılır. Antropologlar geçiş törenlerinin, ölüp yeniden dirilme (doğma) kalıbının başka bir çeşidi olduğunu göstermişlerdir. Kimi geçiş törenlerinde yeniden doğma evresi çok daha açık bir şekilde simgelenir. Kızılbaşlar'da, 'musahip' kavline girmeye karar veren genç, törende simgesel olarak ölür, yıkanır ve sonradan yeniden doğar. Ama benim burada üzerinde durmak

istediğim tören, *Devlet Ana*'da önemli rol oynayan Ahi teşkilatına gireceklere uygulanan geçiş (kabul) törenidir.

Devlet Ana'nın ikinci bölümü Söğüt'teki çocukların oynadığı Ahilik oyunu ile açılır. Usta işi bir açılıştır bu, çünkü Ahilik oyunu çok kestirme bir yoldan birkaç işlevi birden yerine getirir. Bir kere Ahi teşkilatı ve töreni hakkında bilgi verir; ikincisi Söğüt'teki ahlak düzeyine ve anlayışına işaret eder; üçüncüsü, oynanan oyun bir geçiş töreni olduğu için Kerem'in öyküsünün temel yapısına ve anlamına ışık tutar.

Bilindiği gibi Ahilik, sekizinci yüzyıldan sonra İslâm ülkelerinde yayılan Fütüvvet kurumunun bir devamıdır. Lonca teşkilatını andıran Fütüvvet, yalnızca esnafa özgü bir teşkilat değildi, dinsel yönüyle tasavvufa bağlı ve özellikle ahlaksal değerlere çok ağırlık veren bir kuruluştu. Yiğitlik, cömertlik anlamına gelen Fütüvvet'in ahlakında, alçakgönüllülük, konukseverlik, başkasının kusurunu, ayıbını görmezlikten gelme, din ve mezhep farkı gözetmeksizin tüm insanlara sevgi beslemek başta gelen erdemler arasındadır.

Fütüvvet ya da Ahi topluluğuna her isteyen katılamaz. Sınavı geçen, yani uygun görülen kişi için kabul ya da geçiş töreni vardır ki, bu törende pîr, şeyh ya da usta tarafından beline kuşak (şedd) bağlanan aday, topluluğun üyesi olur. İşaret etmek istediğim nokta, bu törende adayın, eski yaşamına ölüp yeni yaşamına doğmuş sayılması. Bundan ötürü, yeniden doğarak Fütüvvet topluluğuna katılan kişi, kendini Fütüvvet dışında kalanlardan (ki bunlara 'diğer' denir) ayıran bir kıyafet giyer.[4]

İkinci bölümdeki Ahilik töreninin çocuklar tarafından oynanan bir oyun olduğunu okur başta bilmez, ancak birkaç

sayfa sonra işin farkına varır. Çocukların eğreti giysiler, takma sakallar ve bıyıklarla Ahilik oyunu oynamalarını, onların yüksek bir ahlakı ve erdemleri temsil eden Ahiliğe öykünmeleri olarak yorumlayabiliriz. Oyunda, beline kuşak bağlanacak çocuk sınavdan geçirilmekte, Ahiliğin terbiye ve ahlak kurallarını bilip bilmediği araştırılmaktadır.

> "- De bakalım Ahiliğin açığı kaçtır?
> - Dörttür.
> - Say gelsin!
> - Eli, yüzü, gönlü, sofrası...
> - Kapalısı kaçtır?
> - Üçtür.
> - Say gelsin!
> - Gözü, beli, dili...
> - Gözü kapalılıktan murat nedir?
> - Kimsenin suçunu ayıbını görmemektir." (s.91)

Ve sınav böyle uzayıp gider. Daha sonra Söğüt'teki Ahi nakibi Hasan Efendi'nin çarşıyı "eskinin bozulmamış Ahi düzeniyle çekip çevirmekte" olduğunu öğreniriz. Bu bilgi ve çocukların Ahiliğe öykünmeleri Söğüt'teki Türk topluluğunun, yozlaşmış Bizans, Moğol ve Oğuz topluluklarından ahlakça ne denli üstün olduğunun işaretidir.

Ahilik üzerinde durmanın bir nedeni de tören ile Kerim'in öyküsü arasındaki (daha önce de işaret ettiğim) yapı ortaklığıdır. Tören gibi öykü de, ayrılma-sınav-yeniden doğuş formülüne göre kurgulanmıştır. Başka bir deyişle, geçiş töreninin bölümlerinde yapılanların büyütülmüş ve öyküleştirilmiş şeklidir. Şu da var: J. Cambell, *A Hero With a*

Thousand Faces adlı kitabında göstermiştir ki, kutsal bereket ayinlerinin yapısıyla, geçiş törenlerinin yapısı birbiriyle çakışır. Aynı kalıplardan oluşur her ikisi de. Onun için mitos tanrıları, epos kahramanları da ayrılma-sınav-dönüş (yeniden doğuş) şeklinde özetlenen bir öykü kalıbına uyarlar. Kerim'in üç evreli öyküsü de doğal olarak bu kahramanların serüvenleriyle aynı yapıyı sergiler.

Savaşçı bir babanın oğlu olan Kerim, okuyup molla olmak ister ama, savaşçı olmayan adamı erkek saymayan ana sı Bacıbey, bunu kocasının ününe sürülmüş bir leke saydığı için razı gelmez bir türlü. Ancak, Ertuğrul Bey'in araya girmesiyle, Kerim'e izin çıkar. Ne ki ağabeysi Demircan'ın öldürülmesi işleri bozar, çünkü Bacıbey, geriye kalan tek oğlunun molla olmasına kesinlikle karşıdır. Kerim'in sayısı az birkaç kitabını ve sazını yakar, üstündeki molla giysilerini Kerim'i kırbaçlayarak parçalar ve ona ağabeysinin savaşçı giysilerini giydirir, kılıcını kuşatır. İşte bir ayini andıran bu kitap yakma, giysi değiştirme, kılıç kuşanma olayı ile Kerim, çocuk topluluğundan ve kendisi gibi küçük molla adayları grubundan ayrılır ve ağasının kanlılarını bulup öcünü almak görevini yüklenir. Adı da Kerim Çelebi'den Kerim Can'a çevrilir.

Kalıbın ikinci evresi başlamıştır artık. Bu evrede Kerim'in bir sınavdan geçmesi, bu sınavda simgesel olarak ölmesi gerekmektedir. Üçüncü evrede yeniden doğmak üzere. Bilindiği gibi, eposlarda (destanlarda), romanslarda, kahramanın yeraltına inmesi, orada bir canavarı öldürmesi (kimi zaman da kendi de yaralanarak) ve canavarın beklediği hazineyi alarak yeryüzüne çıkması, ölüp dirilmeyi simgeler. Yeraltında

karşılaştığı güçlükler ve verdiği savaşım da bir sınavdan geçme sayılır. Kahraman, her zaman bir canavarla boğuşmasa bile, en azından bir süre için yeraltına, ölüler diyarına iner. *Gılgamış*'de, Vergilius'un *Aneid*'inde, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında olduğu gibi. Yalnız Batı'da değil Doğu'da da, efsanelerde, destanlarda aynı olay vardır. Kırgız destanı *Manas*'da kahraman ölür, mezara konur, sonra dirilir ve eve gelince anası onu yıkar ve emzirir, çünkü yeniden doğmuştur o. *Er-Töştük* efsanesinde Töştük yeraltına iner, orada dövüştüğü devi öldürür, kızı alır yeryüzüne çıkar. Battal Gazi de birkaç serüveninde yeraltına iner, oradaki devi öldürür, hazineyi ve kızı kurtarır, yeryüzüne çıkar. Kimi ma sallarda da rastladığımız bu sınav, hazineyi ele geçirme ve yeryüzüne çıkma (yeniden doğma) formülü Kerim Can'ın serüveninde alır yerini.

Bir gün Kerim, Mavro'dan, kanlılarının Notüs Gladyüs ve Uranha olduğunu, bunların Keşiş Benito ile işbirliği yaptıklarını öğrenir. Keşiş Benito'nun orada olmadığı bir sırada, Mavro gözcülük ederken Kerim Can, "canavarın ini" dediği "yerin altına doğru inip giden" mağaraya girer ve bir sandıkta, çok değerli, eşi bulunmayan on yazma kitabı keşfeder. Ayrıca "kitapların altı silme Ortodoks ikonlarıyla doluydu. Çoğu inci ve elmas kakmalı altın yaprakla yapılmış hazine değerinde antikalardı." (s.458)

Kerim Can'ın kendini kanıtlaması, episodunun ilk evresi romanslarda ve masallardaki kalıbın aynıdır. Mağara, hazinenin saklandığı yeraltıdır; dev cüsseli Kara Keşiş, korkunç kuvvetli, rengi ve gizemli varlığı ile yeraltındaki hazineyi

bekleyen yaratıktır. Kerim Can hazineyi bulur ve aynı zamanda haydut keşişin maskesini düşürür. Bu başarısından sonra hazineden pay alır, sevdiği kızı kazanır ve canavarın inine inmekle gösterdiği yüreklilikten ötürü herkes tarafından kutlanır. Ne ki, kendisini kanıtlaması için, ağabeysini öldürenlerden diğer ikisini de bulup öcünü alması gerekmektedir. Ancak romanın sonunda Kerim Can ile Mavro, birisi ağabeysinin, öteki ablasının öcünü almak üzere korkunç bataklığa girerek izledikleri Notüs Gladyüs ile Uranha'ya ulaşır ve kılıçta kendilerinden kat kat üstün olan bu katillere saldırırlar. Kerim Can'la çarpışan Notüs Gladyüs ayağı kayıp uçuruma yuvarlanır, Mavro da bir an şaşıran Uranha'yı haklar.

Değil insanları, koca kervanları bile yutan batak, romanda, kötülüğün, karanlığın, ölümün simgesi olduğu için Mavro ile Kerim'in gece batağı geçmeleri ölüp-dirilme evre sinin bir parçasıdır. Nitekim, Kerim'in öldüğü haberi gelir köye ve anası Bacıbey dövünür, "vay batağa batıp giden bahtsız oğlum" diyerek. (s.619)

Romanın en son sayfalarında tamamlanır bu evre. Türkler, kendilerine düşman tekfurları yendikten ve Kerim Can da ağabeysinin öcünü alarak yüklendiği görevi yerine getirdikten sonra Osman Bey'i razı etmiş, Şeyh Edebali'nin, Bilecik'teki medresesine molla girmek için iznini almıştır. Mağarada bulduğu kitaplar da armağan edilmiştir kendisine. Tek engel olarak anası Bacıbey kalmıştır şimdi ve baştakinin eşi bir sahne yinelenir burada. Kerim Can eve döndüğünde kamçıyı duvardan indirir, yerine kılıcı asar ve eline kitapları alır. Ne ki, Bacıbey odaya girince kamçıyı alır eline ve kitapları ocağa

atmasını emreder Kerim'e. Yasaklamıştır molla olmayı. Ama bu kez ana oğul arasındaki çatışma başka türlü gelişir.

> Kerim sıçrayıp anasının bileğine yapıştı, kırbacı daha doğrusu, çocukluğundan kalan son korkuyu, kolayca çekip aldı. Yüzü değişmiş, rahmetli babası Rüstem pelvanın çok kızdığı zamanlardaki halini almıştı. Bu değişmeyi daha farketmediği için üstüne atılmak isteyen anasını, tıpatıp babasının kükreyişiyle durdurttu:
>
> - Geri bas! Geri dedim! - Kırbacı kaldırınca Aslıhan aralarına girdi, sendeleyen Bacıbey'in göğsüne sokuldu. Kerim babasının kelimeleriyle bağırdı: - Yumuşa Bacıbey! Yumuşa ki bir şey hasıl olabilsin! Yumuşamadın mı, yumuşatırım seni... Babam rahmetli gibi... - Kırbacı iki kez şaklattı: - Hadi bakalım aşevine! Bi eksik görmeliyim ki sofrada ben size sormalıyım!
>
> Aslıhan kaynanasını kapıya doğru yavaşça iterken fısıldadı:
>
> - Delirdi bu! Vay başımıza!.. Hiç uyumayalım, oh Bacıbey ana! Sen doğrusun ama, söz anlar mı erkek milleti! Aklına geleni işlemez mi?
>
> Bacıbey sessiz sessiz ağlıyordu. İki hıçkırık arasında, dargın dargın söylendi:
>
> - Aklı var da hemi, bu Kerim oğlumun şuncacık?..
>
> Oğlunun adam olduğuna, babasının ocağını yakacağına, Bacıbey ancak kırbacı elinden çekip karşısına dikilince inanmış, Aslıhan bunu sezemediğinden sesindeki kasıntılı mutluluğun sebebini anlayamamıştı.
>
> Kadınlar çıkınca, Kerim Çelebi, kamçıyı atıp sedire oturdu rahatça, "Siyasetnâme"yi eline aldı.

Devlet Ana, Kerim Can öyküsünün anlamını açıklayan bu satırlarla biter. Çocuk Kerim ölmüş ve babasının yerini alacak bir erkek olarak yeniden doğmuş olduğu için, yeni bir yaşama geçmiş, erkekler topluluğuna katılmıştır. Babasının, otoriteyi temsil eden kamçısı da artık Kerim'in elindedir.

Bu öykünün, geçiş törenlerinin bölümlerine uygun olarak, ayrılma-sınav-yeniden doğuş evrelerinden oluştuğu yeterince açık sanırım. Bunu kanıtlamak için hayli ayrıntıya girdimse

bunun nedeni, Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'yı yazarken romans kalıplarına ne denli yaslandığını göstermekti.

Bu yazının başında *Devlet Ana*'nın iki öyküden oluştuğunu söylemiştim. Sözünü ettiğim iki öykü, aynı zamanda Söğüt Türkleri'nin iki yönünü belirtir ve birbirine koşut olarak düşünülmüştür. Osman Bey'in idaresindeki Türkler'in yoksulluktan kurtulup bolluğa kavuşmaları ve topraklarını genişleterek devlet kurmaya doğru gidişleri toplumsal düzeyde, Kerim'inki ise bireysel düzeyde birer başarı öyküsüdür. Toplumsal düzeydeki başarıyı Osman Bey babasının yerine alarak, bireysel düzeydeki başarıyı da Kerim Can yi ne babasının yerini alarak gerçekleştirmiştir. Birinci öyküdeki başarı Osmanlılar'ın savaş ve politikadaki yeteneklerinin göstergesidir; yüklendiği görevi, kılıcını kimseye değdirmeden yerine getiren ve molla olan Kerim'in başarısı için, sanata ve felsefeye verilen önemin göstergesidir.

Bu iki öykünün de temelinde, dediğim gibi, mitoslardan gelen bir kurgu yatmaktadır. Mitoslardan edebiyat türlerine ne ve nasıl geçer sorusuna gelince, yapılan incelemeler gösteriyor ki anlatı tarihine bakıldığında, bilgisele yönelik yapıdan, duygusala yönelik bir yapıya doğru bir gelişme gözlenmektedir. Mitos, olay örgüsü bakımından, masallara, eposlara kaynak olurken, içerdiği dinsel ve kutsal amaç (açıklayıcı bilgisel yönü) zayıflar ve okura zevk verme işlevi taşımayan öğeler zamanla ayıklanır ve atılır. Geriye kalan kalıplar ise masallarda, eposlarda, romanslarda rastladığımız duygusal etkisi olan olay örgüsü tiplerini meydana getirirler.[5]

Devlet Ana'nın olay örgüsü çizgileri mitos çizgileridir ve anlatı yapıları da romans türündeki aşk ve serüven kalıplarından oluşur, ama Kemal Tahir'in katıksız bir serüven romanı yazmak amacında olmadığını söylemeye gerek yok. O, Türk insanına, onun dünyaya, olaylara bakışına, Batı insanından farklı yatkınlıklarına, erdemlerine ilişkin görüşlerini yazınsal söyleme dökerken, etkisi yüzyıllar boyu denenmiş bu kalıplardan yararlanıyor.

Nedir Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da dile getirdiği görüşler? Sanırım bunları ahlaksal ve siyasal olmak üzere iki madde altında toplamak işimizi kolaylaştıracaktır. Ahlaksal bakımdan Kemal Tahir'in görüşü özetle şu: Batı ve Osmanlı toplumları aynı aşamalardan geçmiş olmadıkları için toplumsal yapı bakımından farklıdırlar ve bundan ötürü Osmanlı insanı da ahlak bakımından Batı insanından farklıdır. Siyasal bakımdan da Kemal Tahir'e göre Osmanlılar'ın bir özelliği vardır: Devlet kurma dehası...

Kemal Tahir'in A.T.Ü.T. (Asya Tipi Üretim Tarzı) ile ilgili düşüncelerinin doğruluğu ya da yanlışlığı hakkında fikir yürütmeyi uzman kişilere bırakarak, burada, tezin *Devlet Ana*'ya ne kattığını ve ondan ne götürdüğünü araştırmayı yeğlerim.

Sözünü ettiğim iki madde de romanda yazara önemli güçlükler çıkarmıştır ve ayrıca aralarında çelişir duruma gelmişlerdir. Birinci güçlük şuradan kaynaklanıyor: Romanda Batı toplumu ile Osmanlı toplumunun karşılaştırma olanağı

yok. Şöyle açıklayalım: Kemal Tahir'e göre gerek feodalizm gerekse kapitalizm, Batı'ya özgü bir insan tipi yetiştirmiştir. Sınıf ayrımı ve çatışma üzerine kurulu bu düzen, insanlar arası ilişkilerin insancıl olmasına elverişli değildir. Bu nedenden ötürü Batı adamı sömürücüdür, kıyıcıdır, haristir ve bencildir. Buna karşılık aynı çağlarda, köylüsü özgür olan ve kimsenin toprağın gerçek sahibi olmadığı Osmanlı toplumu daha insancıl bir düzene sahipti. Osmanlı adamı da adil, hoşgörülü, alçakgönüllü, altruist ahlaklı bir adamdı.

Kemal Tahir'in ideolojisine temel oluşturan, Batı ve Doğu toplumlarının farklı yapılara sahip olma olgusu ve bunların ortaya çıkardığı iki insan tipi, yazarın ısrarla vurgulamak istediği bir karşıtlıktır. Ama *Devlet Ana*'nın konusu uygun değil buna, çünkü Osmanlı uç Beyliği Anadolu'da genişlerken, karşısındaki güç, Batılı feodal senyörler değil, feodal olmayan Bizans tekfurlarıydı. Bizans'ın toplumsal yapısı, merkezi yönetimin siyasal egemenliğini yitirmediği ve köylüsünün özgürlüğünü henüz koruyabildiği bir yapıydı. Bundan ötürü tekfurların yetkisi Batı'daki senyörlerinki kadar geniş değildi. Başka bir deyişle Kemal Tahir'in ideolojisindeki temel karşıtlığın Osmanlı Devleti'nin kuruluşu öyküsünde yeri yok, çünkü Osmanlılar'ın karşısındaki ne Batı feodal sistemi var, ne de bu sistemin yarattığı Batı adamı. Ama bu karşıtlığı kullanmak isteyen Kemal Tahir, işin içinden çıkmak için tarihsel gerçeklerle ilgisi olmayan bir çözüm yolu bulur. Türklerin karşısına düşman olarak, Batı feodal düzenini ve Batılı adamı temsil etmek üzere, Haçlı Seferleri'nde kurulmuş

olan Saint Jean teşkilatından Notüs Gladyüs adlı Batılı bir şövalyeyi Anadolu'ya getirir.

Kıbrıs'tan sürgün edilmiş bu şövalye ile yardakçısı yüzbaşı Uranha'nın amacı, Batı'daki senyörler kadar yetki ve güce sahip olmadıkları için Batı tarzı feodalliğe heveslenen Bizans tekfurlarıyla işbirliği yaparak Söğüt'e yerleşmiş Ertuğrul Beyliği'ni ortadan kaldırmak, boşalacak yere yerleşmek ve Anadolu'da Batı tarzı feodalite düzenini kurmaktır. Bu arada Gladyüs kendisi için bir dükalık, sonra da Britanya Prensliği'ni hayal etmektedir. İleride, Bizans tacını elde etmek bile vardır hesapta.

Kemal Tahir, Batı ve Doğu toplumları arasında kurduğu karşıtlığı, ahlak düzeyinde en abartılı bir biçimde vurgular. Türkler, törelere bağlı, dürüst, insancıl, erdemli ve barışseverdirler. Feodal düzenin ürünü olmadıkları için Bizanslılar da dürüst, yiğit ve güvenilir insanlardır. Bilecik tekfuru Rumanos, Osman Bey'in güvenilir dostudur; Köse Mihal yiğit ve dürüst, soylu bir Bizanslı'dır. Papaz Pop Markos da Hıristiyan-Müslüman ayırmayan, Türk dostu, doğru bir papazdır. Romanda kötülüğü, Batı feodalizminin ürünü olan Notüs Gladyüs ve onunla işbirliği yapan müttefikleri temsil eder. Filatyos ve Aya Nikolas feodal düzene imrendikleri için; Moğol Çudaroğlu para için; bir zamanlar Osman Bey'in dostu olan Rumanos ve Eskişehir Sancak Beyi Alişar, kadın tutkusu yüzünden; Keşiş Benito, sırf ortalık karışsın diye alçakça işlere kalkışırlar. Cinsel bakımdan da sağlıksız kişilerdir kimisi. Romanos ve Alişar'ı doğru yoldan çıkaran ve Osman Bey'e ihanet ettiren kadın tutkusudur. Benito oğlancıdır; Çudaroğlu

da. Notüs Gladyüs ise, ayrıca cinsel bakımdan hasta bir sapıktır, çünkü seviştiği kadını o sırada boğarsa ancak doyuma ulaşabilmektedir.

Gelelim romanda dile getirilen tezin siyasal dediğimiz, ikinci maddesine. Kemal Tahir kendisiyle yapılan bir söyleşide, “Bence Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşundaki ana unsur, Osmanlı toplumunu meydana getiren insanlardaki devlet kuruculuğu yatkınlığı -dehası-dır” diyor.[6] Türkler’in bir uç beyliğinden kısa zamanda devlet kurma yeteneğini romanda ortaya koyan olaylara bakarsak, ilginç bir durum gözlemleriz, çünkü tezin siyasal yönü, daha önce belirttiğimiz ahlaksal yönü ile bağdaşmaz.

Osmanlı toplum düzeni insancıl olduğu için Batı düzeninin gelmesinden korkan Bizans köylüsünün Osmanlılar’a fazla karşı koymayacağı ve bundan ötürü Türkler’in verimli topraklara sahip Marmara’ya doğru ilerlemeleri gerektiği konusundaki düşüncelerini ve planlarını Osman Bey, Şeyh Edebali ile konuşurken şöyle açıklar:

> - Anadolu’yu bırakacağım şimdilik... Benim gördüğüm, tez vakitte gidicidir moğol... Çünkü moğol’un düzeniyle de uyuşamaz bizim Anadolu toprağı... Eski Yunan’ın Roma’nın düzeniyle de uyuşamamıştır çünkü... - Rahatça gülümsedi: - Bizim gazi beylikler çabalasın bakalım, Konya’yı ele geçirmek için... Boğuşsunlar birbirleriyle, güçten düşürsünler kendilerini boş yere... İşimi kolaylaştırsınlar! Verimli topraklara sahip olana yarar Anadolu... Tükenmez insan kaynağıdır, insanın zenaatı da göründüğü gibi, köylülük değildir, devlet kuruculuğudur.
>
> - Konya olmayınca, devlet nerede kurulacak?..

- Koca Tanrıya şükür, bizim Bitinya Ucumuzun açıktır önü... İstanbul-Tebriz yolu üstündeyiz! Tüccarımız İstanbul'a bağlıdır. Paralılarımız İstanbul'da işletir paralarını... İstanbul deniz yoludur ki, ardımızın kara yolu kesildiğine göre umut oradadır. Moğollar Konya Selçuk Sultanlığı'nı nasıl yıktıysa, hacı frenkler de, Bizans İmparatorluğu'nu öyle yıktı. Marmara kıyıları verimli topraklardır, İmparator güçsüz düştüğünden sahipsizdir. Bir fırsat kollayacaksak üstünde yaşayanları beslemek zorunda kalacağımız verimsiz toprakları gözetlemeyeceğiz, sahipleriyle beraber bizi de besleyecek topraklara yöneleceğiz!

- Daha mı kolay barınır, Konya'da barınamayan Müslüman, kâfirlerin içinde?

- Barınır. Çünkü suyun akarındayız burada!

- Suyun akarını görmemekteyim. Osman Bey oğlum! Gün doğusunu bırakıp gün batıya bakmakla nesne hasıl olabilir mi?

- Olur Şeyhim! İstanbul'un Bizansı, frengin Karanlık Dünyasından kopup geldi. Ama, oranın kölelik düzenini burada tutturamadı. Tutturamayınca da "Toprak Allahın, İmparator kâhya, köylü kiracı" demek zorunda kaldı. İmparatorun hür köylüleri, Lâtin İstanbul'u basıp alınca frenk düzeninin nasıl bir belâ olduğunu görüp anlamıştır. Bu düzen köylüyü köle etmeye dayanır. Kim ister köle olmayı? Demek zorlayacaksın aralıksız! Zorlarken zorlarken nolur adam? İnsanlıktan çıkar? İşte bu sebepten frenk ada mı, say ki, kuduz canavarı. Kahpedir, kıyıcıdır, allahı maldır, dini imanı soymaktır. Irzı, namusu, utanması acıması, sözü yemini hiç yoktur. Bunalırsa insan eti yer, Bizans köylüsü kabul etmez bu rezilliği... Köleliğe karşı, frenk soygununa, zulmuna, ırz düşmanlığına karşı biz hoşgörü, dayanışma, can, ırz, mal güvenliği sağlayacağız. Alın teriyle çalışanlar bizden yana olacak ister istemez... Bizim, suyumuzun akarı budur. Şeyhim, şimdilik de güneybatıdadır. Frenk düzeninin gerçek sınırına dayanıncaya kadar, günbatı bizimdir! (s.183)

Osman Bey'in Doğu'ya değil de, Batı'ya, Marmara'nın verimli topraklarına yönelmek gerektiğini, Bizans köylüsünün feodal Batı düzeninden hoşlanmayacağına göre "suyun akarında" olduklarını ve bundan ötürü işin zor olmayacağını söylemesi, onun uzak görüşlülüğünü ve devlet adamlığını kanıtlar. Okur olarak bizler de, Batı'ya doğru yayılma siyasetinin Osman Bey'in girişimleri sonucu gerçekleşmesini bekleriz. İşte burada

Kemal Tahir'in önüne ikinci bir güçlük çıkıyor. Birinci güçlük, Söğüt Türkleri'nin karşısına Batı toplumunu koymanın olanaksızlığından doğmuş ve sorun feodal düzenin savunucusu Notüs Gladyüs'ü Anadolu'ya getirmekle çözümlenmişti. Yani tarihsel gerçeklerden uzaklaşarak. İkinci güçlük, Türkler'in Batı'ya doğru ilerleyişlerini tarihe sadık kalarak anlatmakla, romanda yaratılan barışsever, insancıl Türk imgesini korumanın olanaksızlığından doğuyor. Gerçi tarihçiler Osman Bey'in adil, dürüst ve cömert olduğunu kaydediyorlar ama bu erdemleri onun, uç gezilerinin beyi olarak gazilik ruhuyla Bizans topraklarına saldırmasına engel değil elbet. Nitekim Profesör Tayyip Gökbilgin, *İslâm Ansiklopedisi*'ne yazdığı "Osman I" maddesinde bu noktayı belirtir.

> Bu sebepledir ki, bazı tarihçiler, Osmanlı devletinin kuruluşunun bir nevi gâzi hareketi ve ilk fütuhatın, kendilerini kâfirlerle mücadeleye vermiş olup da bir araya toplanan uç savaşçılarının eserleri, hülâsa, Osmanlıların bu türlü gâzilerden mürekkep bir cemaat olduğunu, Osmanın da bu gâzilerin başı bulunduğunu iddia ve kabul etmek temayülünü göstermişlerdir. Bu görüşte önemli derecede bir gerçek payı bulunmak, Osmanın ahîler ve gâziler muhitinde yetişip geliştiği, onlara dayandığı, yani dinî saiklerin büyük rolü tarihî bir vakıa olmakla beraber, bu devletin teşekkül ve inkişafını sadece bu sebebe bağlamak ve diğer amilleri nazara almamak doğru ve isabetli bir yorum olmasa gerektir.[7]

Demek ki kimi tarihçiler Osman Bey'in genişleme siyasetini dinsel nedenlerle yaptığı saldırılara bağlarken, kimi tarihçiler de bunun yanı sıra başka nedenlerin de hesaba katılması gerektiği görüşündeler. Bitinya Uç Beyliği'ndeki Söğüt Türkleri'nin Batı'ya doğru yayılması, toprak istila etmesi, insancıl davranışlarla gerçekleşmemiştir kuşkusuz. Ama Kemal

Tahir, Osman Bey'in fetihlerini "kâfirlere" karşı girişilen "bir nevi gâzi hareketi" olarak sunmayı göze alamaz, çünkü komşularına durup dururken kâfir olduğu için saldıran ve toprak zapteden bir Osman Bey, yapıtta idealize ederek yarattığı Türk imgesiyle bağdaşmaz. Kemal Tahir, Türkleri, kan dökerek, yağmalara girişerek ilerleyen bir gazi topluluğu olarak nasıl sergileyebilirdi? O zaman Osman'ın ve idaresi altındaki Türkler'in kıyıcı, soyguncu ve saldırgan Batı adamlarından ne farkı kalırdı? Dediğim gibi, yazarın tezinin romanda yarattığı ikinci güçlük, tezin ahlaksal dediğimiz yönüyle siyasal dediğimiz yönü arasında doğması kaçınılmaz bir çelişkiden kaynaklanıyor. Kemal Tahir bu çelişkiden kurtulmak için Osmanlılar'ın savaşlarını, komşu tekfurların topraklarını ele geçirmelerini, işgalci olarak yayılmalarını haklı ve adil davranışlar olarak gösterecek nedenler bulmak zorunda. İki yola başvurduğunu görüyoruz yazarın: 1) Türkler kendilerini savunmak için savaşırken toprak kazanırlar. Savaşı başlatan karşı taraf olur hep. 2) Osman bir işgalci değil, kurtarıcıdır.[8]

Notüs Gladyüs ve yandaşlarının Türkleri ortadan kaldırma planları, daha en başta, Türkleri saldırılan durumuna sokar ve bu taktik roman boyunca kullanılır yazar tarafından. Demek ki Kemal Tahir şövalye Notüs Gladyüs'ü Anadolu'ya getirmekle bir taşla iki kuş vurmuş oluyor. Daha önce söylemiş olduğumuz gibi, Batı ve Osmanlı karşıtlığını sergilemek olanağını sağlamış ve böylece birinci güçlüğü çözmüş oluyor bir; Türkler'in karşısına Anadolu'ya "rezil" bir düzen getirmek ve bunun için de Türkleri ortadan kaldırmak isteyen bir düşman yerleştirmekle Türkler'in savaşlara girip dövüşmelerine haklı

bir neden icat etmiş oluyor iki. Ne var ki, Kemal Tahir'in Osmanlıları saldırgan ve istilacı olmaktan kurtarmak için bulduğu bu yol, ister istemez gene tarihsel gerçeklerden uzaklaşmak pahasına elde edilen bir çözümdür. Gerçi romanda izlediğimiz çarpışmalar aslında uydurma değildir, ama yazar bunları o şekle sokar ki Osmanlılar'ın saldırıları bile karşı tarafa mal edilir. Örneğin romanda, masum Söğüt Türkleri her yıl olduğu gibi yaylaya göç ederken İne göl Tekfuru, Karacahisar Tekfuru'nun kardeşi, Notüs Gladyüs ve Pervane Subaşı takımı, Ermeni Dervendi'nde onlara pusu kurarlar. Yolda pusuyu haber alan Osman Bey pusu kuranları avlar, dağıtır ve daha sonra bir gün, kendisine düşmanlık güden İnegöl hisarını zapteder. Oysa tarihçilere göre bu pusu gerçekte, İnegöl hisarını ani bir baskınla ele geçirmeye giden Osmanlılar'a karşı, baskını önceden haber alan İnegöl Tekfuru'nun bir karşı planıydı. Osmanlılar o gün alamadıkları hisarı sonra yine ani bir baskınla zaptetmişlerdir.[9]

Karacahisar'ı da böyle ani bir baskınla ele geçirir Osman Bey, çünkü Karacahisar Tekfuru'nun kardeşi Filatyos, Notüs Gladyüs'le birlikte Türkleri yok etmek için uğraşmaktadır. Yine onlara katılmış olan Eskişehir Sancak Beyi Alişar, Osman Bey'in evleneceği Bal Hatun'u kaçırtmaya kalkışır ve sonra Osman Bey'e pusu kurar ama Osman Bey çarpışmada Alişar Bey'i öldürür ve Eskişehir Sancağı'nı ele geçirir böylece.

Görüldüğü gibi Türkler hep saldırgan düşman karşısında kendilerini savunmak için çarpışan ve sonuçta düşmanı yendiği için de topraklarını genişleten bir topluluk.

Osmanlıları temize çıkarmak için kullanılan çözümün bir parçası da Osman Bey'i bir işgalci olarak değil, bir kurtarıcı olarak çizmektir. Osman Bey ele geçirdiği yerleri yağmalamaz, halkı ezmez, onlara zulmetmez, Hıristiyan-Müslüman ayırmaz. Tersine, tekfurların zulmettiği, "ırzı, canı, malı ayak altında" olan, ekmeğe bunalmış halka adalet getirir. Bundan ötürü Bizans köylüsü tekfurlarını candan savunmaz ve Karacahisar kolaylıkla düşer bu sayede. Beri yandan "İnegöl'le Atranos hisarlarını, köylünün, kasabalının, tekfurların elinden el aman çektikleri için Osman Bey'e sevinerek ver diklerini" (s.614) öğreniriz. Hem unutmayalım ki Moğol istilasından sonra Anadolu'da düzen bozulmuş, kervan yolları güvenliğini yitirmiş, ticaret durmuş, para ortadan çekilmiştir. Töresizlik, zorbalık almış yürümüştür. Bizans'ta bir sömürü ve kölelik düzeni kurmak isteyen tekfurlar ve yabancılar ortalığı daha da karıştırmaktan yarar ummaktadırlar üstelik. Bu durumda Osman Bey'in misyonu Anadolu'da güvenliği sağlamak, adaleti yerleştirmek, bozulan düzeni yeniden kurmak oluyor. O halde Osman Bey, Anadolu'da Batı feodal düzeninin kurulması tehlikesini önleyen ve adil bir düzen getiren kahraman işlevini üstleniyor demektir. Kısacası bir işgalci değil, kurtarıcıdır Osman Bey.

Devlet Ana bir tarih kitabı değil de bir roman olduğuna göre yazarın tarihsel olayların ana çizgisini izlerken yarattığı kurmaca dünyada tarihe tıpatıp sadık kalması beklenemez. Ama yapılan değişiklikler ya da sapmalar belli bir tezi kanıtlamak için göze alınmışsa durum değişir ve şu soruları

sordurtur bize: Kemal Tahir'in, Osmanlı insanının Batı insanına üstünlüğünü ve devlet kurma dehasını göstermek için düzenlediği olaylar ve çizdiği kişiler acaba amacına ne ölçüde uygun? Ne ölçüde inandırıcı?

Kemal Tahir, A.T.Ü.T. ile ilgili tezini anlatısal söyleme dökerken, gördüğümüz gibi, Batı toplum düzeni ile Anadolu (Osmanlı) düzenini karşılaştırma olanağını yaratmak için tarihsel gerçeklerden uzaklaşmak zorunda kalıyor. Aşiretten devlete geçiş de Kemal Tahir'in anlattığı gibi Osmanlılar'ın kendilerini savunurken gerçekleşmiş bir olgu değildi. Denebilir ki, romanda öykü tarihe uygun şekilde yazılmamış, tarih öyküye uydurulmuş. Bu durumda Kemal Tahir'in tarihsel tezinin yapıtında inandırıcı bir şekilde dile getirildiğini söylemek güç. Onun için *Devlet Ana*'yı tartışmak üzere yapılan bir açıkoturumda konuşmacılardan Özcan Ergüder, romanı "bir solukta" okuduğunu söyledikten sonra, "*Devlet Ana*'yı okurken Asya Tipi Üretim falan diye bir şey düşünmedim (...) düpedüz roman hikâye olarak düşündüm" derken, sanırım büyük okur çoğunluğu için geçerli olan bir şey söylüyordu.[10]

Ayrıca *Devlet Ana*'da kişiler siyah beyaz olarak çizilmişlerdir ya hepten kötüdürler ya hepten iyi. Ne ki, bu tür karakterler geleneksel halk edebiyatına ya da romanslara özgüdürler. Gerçek yaşamda insanlar biraz iyi biraz kötü, erdemlerinin yanı sıra kusurları da olan yaratıklardır. Sözü geçen anlatı türlerinde ahlaksal sorunun basite indirgenmiş olması, okur için bir rahatlık sağlar. Okur, kişileri yargılamakta, haklıyı haksızı ayırmakta zorlanmaz. Yine bu anlatı türlerinde olsun, *Devlet Ana*'da olsun iyiler kazanır, ödüllendirilirler, kötüler

kaybeder cezalandırılırlar. İdealize edilmiş bir dünyadır bu; yapıtlarda sergilenen ve hakkın yerini bulduğu bu kurmaca dünyanın çekici bir yanı vardır. Ne ki, inandırıcı değildir.

Devlet Ana, zengin kadrosu, iç içe dolanmış öyküleri ve bol serüvenleriyle karmaşık bir roman olmasına karşın ustaca kurgulanmıştır. Olaylar büyük bloklar halinde düzenlenmiş, kişiler dengeli gruplar halinde toplanmışlardır. Bir yanda Notüs Gladyüs, Uranha ve Keşiş Benito üçlüsü, öbür yanda Kerim Can, Orhan Bey ve Mavro üçlüsü yer alır. Alişar Bey, Hophop Kadı ve Pervane Subaşı başka bir üçlüdür ve buna karşılık Türkler'in tarafında da başka bir üçlü vardır: Pir Elvan, Toros ve Kel Derviş.

Bakışımlıklar da romanın başı ve sonu arasında bağlar kurmaya yardımcı olur. Notüs Gladyüs romanın başında Issız Han'da görülür ilk kez ve döner dolaşır romanın sonunda aynı handa ölür. Kerim'i ilk gördüğümüzde Ahilik oyununda rolü gereği kitap okumaktadır. Romanın son sayfasında onu *Siyasetnâme*'yi okurken bırakırız. Bütün bu dengeli gruplar, bakışımlıklar, Osmanlılarda bilim ve siyasetin el ele yürüdüğünü gösteren iki öykünün (Osman Bey ile Kerim Can'ın öykülerinin) kaynaştırılışı yapıtın dikkatle kurgulandığını gösteriyor.

Buna karşılık yazarın kimi tarihsel yanlışlara ve metnin kendi içinde tutarsızlıklara düştüğünü de söylemek gerek. Tahsin Yücel, "Devlet Ana Nasıl Okunur" adlı esprili ve ironik bir yazısında tarihsel yanlışları belirtmişti.[11] Kemal Tahir'in, 13. yüzyılda Latinceyi konuşulan bir dil sanması; gözlük, dürbün,

kâğıt para gibi o çağda henüz bilinmeyen nesneleri romana sokması bunlardan bazıları.

Tutarsızlıklara da iki örnek ben vereyim. Romanın ilk bölümünde, Notüs Gladyüs Issız Han'da Mavro ile konuşurken, Keşiş Benito "Gratias Deo" diye ürkütücü naralar atarak hana yaklaşmaktadır...

> Şövalye ard arda istavroz çıkarırken, Mavro hemen davrandı:
>
> - Keşiş baba!.. Keşiş babanın nağrasıdır bu... Benito babamız...
>
> Şövalye kendisini daha toplayamamıştı. Elleri masaya dayalı, öfkeyle sordu:
>
> - Benito mu? Neden ulur köpek gibi bu rezil?
>
> - Sus aman şövalyem!.. Benito Babaya kötü söylenmez. Bilir çünkü aklımızdan geçenleri. Kızarsa bizi perişanlatır. (s.60)
>
> Issız Han'daki bu sahneden üç yüz sayfa kadar sonra Mavro birden o günü anımsayıp da dövünmeye başlayınca Kerim sorar:
>
> - Noldu yahu?
>
> - Nolacak! Keşiş Benito naralanarak Kanlı Boğazı inletince ürktüydü Şövalye olacak yüreksiz, koştuydu benimle beraber korkuluğa... Bakar bakmaz "Benito köpeği mi bu" dediydi. Anladın mı?
>
> - Yok...
>
> - Ben bu lafı duyunca, "Nereden bilmekte, mağarada oturan Keşişi, yabanın adalı frengi?" diye şaştıydım. Sonra durmadım üstünde... - Kafasını yumrukladı: - Vay kafa, kuru kafa! Gözümüzü bağladı rezil frenk bizim ağzımıza bayraktarlık balı çalıp... Bunlar birbirlerini tanımaz göründüler. Oysa, Esir Dayı Türkopolla Benito Keşişe, şarap içerken rastlamış, Dargın Pınar yollarında... (s.329)

Oysa sözü edilen ve alıntılamış olduğumuz sahnede ne şövalye ile Mavro korkuluğa çıkmışlar, ne de şövalye keşişi görünce, ondan haberli olduğunu açığa vuran soruyu sormuştu. Anlaşılan Kemal Tahir, Issız Han'da geçen sahneyi iki kez

yazmış ve sonra Mavro ile Kerim Can'ı konuştururken, yaptığı değişikliği unutmuş.

Başka bir episodda, olayların sırasını karıştırır yazar. Osman Bey'in evlenmek istediği ve Alişar'ın kaçırtmaya kalkıştığı Balkız, son anda eşkiyanın elinden kurtarıldığında Aslıhan'a dert yanar ve Alişar'ın yolladığı büyücü kadınlardan bunaldığı için Osman Bey'e "gelsin istetsin" diye haber saldığını ama Osman Bey'in aldırmadığını söyler, suçlar onu. Oysa olayların sırası böyle değildir. Osman Bey bir kez Balkız'ı istemiş, Şeyh Edebali de kızının evlenmesine razı gelmemiştir. Ancak bir zaman sonra babasının gönlü oldu ğunu öğrenen Balkız gizlice Osman Bey'e haber salmıştır "istetsin" diye. O da dostu Alişar'ı ikinci kez dünür olarak yollamıştır. Ne ki kızda gözü olan Alişar, Osman Bey'in lafını etmeden kıza kendi talip olmuş ama reddedilince, tekkeye büyücü kadınlar, altınlar, elmaslar yollayarak kızı bunaltmış ve sonunda kaçırtmakta bulmuştu çareyi. Yani Balkız'ın Osman Bey'e haber yollaması, Alişar'ın Osman Bey'e kalleşlik etmesinden ve büyücü cadı kadınların tekkeye dadanıp kızı bunaltmalarından öncedir, sonra değil. Göründüğü gibi romanda aynı olaylar serisi ayrı yerlerde iki kez anlatılmakta, ama yazar, ikincisinde olayların sırasını karıştırarak durumu farklı bir biçime sokmaktadır.

Nedir ki *Devlet Ana*'da olaylar öylesine hızlı gelişir ki okur, bu uzun yapıtta bu tür tutarsızlıkların ayrımına varmaz bile. Doğrusu, romans özellikleri taşıyan yapıtta bu tür tutarsızlıklar o kadar önemli de sayılmazlar, ancak *Devlet Ana*'ya nasıl yaklaşılması gerektiğinin göstergesi sayılabilirler.

Devlet Ana'nın özelliklerinden biri de dilidir. Mahalli ağızlarından (özellikle Çorum ağzından) Evliya Çelebi'den, *Dede Korkut*'dan esinlenerek, deyimlerden yararlanarak oluşturulmuş, kıvrak, çarpıcı ve renkli ama yapay bir dildir bu. Yüzyıllar öncesi bir çağın ele alındığı *Devlet Ana* söz konusu olduğunda bu yapay dil yerini bulmuştur kanımca. Destanlarda, ortaçağ romanslarında, günlük konuşma dilinin dışına çıkılması, şiirsel ya da törensel bir dil kullanılması bizi yadırgatmaz. Sir Walter Scott'un, yine romans geleneğindeki *Ivanhoe* adlı yapıtının dili için Northrope Frye "sentetik gotik" deyimini kullanmıştı. Ne var ki bu tür yapay diller belli bir türe ya da belli bir yapıta özgü kalmak zorundadırlar. Kemal Tahir ise *Devlet Ana*'da başarıyla kul landığı bu dilden öteki romanlarında da yararlanmaya ve kişilerini bu dille konuşturmaya kalkışınca, kimi eleştirmenin de dediği gibi yanlış bir iş yapmış oldu.

Devlet Ana'nın bir özelliği daha var: Mizah. Özellik diyorum, çünkü destanlarda, kahramanlık romanslarında sık rastladığımız bir şey değildir mizah. Kemal Tahir ise aşk ile kahramanlık öğelerini kaynaştırdığı bu yapıtında, diyaloglar aracılığıyla öyküye güldürü öğesini de katar. Bunu normal diyaloglarda yaptığı gibi, anlatıcıyı değiştirme yöntemiyle de yapar.

Kemal Tahir'in romanda anlatıcıya çok yüklenmek istemediği ve işi uzun diyalog sahneleriyle çözümlemekten yana olduğu açık. Örneğin ilk bölümde, okura tarihsel durum, Türkler'in konumu, görenekleri, gelenekleri hakkında bilgiler vermek istediğinde anlatıcıyı bir yana iter ve Notüs Gladyüs ile

Mavro'yu sahifeler boyu konuşturur. Ne var ki, uzunca bir olayı anlatıcıyı işe karıştırmadan gösterme yöntemiyle sunmak, anlatıyı çok uzatacağı için yer yer özetlemelere başvurmak zorunluluğu doğar. Böyle durumlarda Kemal Tahir anlatıcıdan kurtulmak için onun görevini karakterlerden birine yükler ve bu anlatıcı-karakter ve onun dinleyicileriyle bir tiyatro sahnesi kurar. Böylece hem bir anlatıcı vardır, hem de başka bir yoldan gösterme yöntemi. Bunun için dediğim gibi, yazar ilk önce birkaç kişiyi bir araya toplayarak bir sahne kurar ve içlerinden birine birtakım olayları anlattırır. Okur olarak biz, olayın kendisini cereyan ederken izlemeyiz, bir karakterden naklen dinleriz. Başka bir deyişle olayın kendi sahnelenmez de bir karakterden dinlediğimiz için bu aktarma olayı sahnelenir. Şöyle ki, karakter olayı anlatırken dinleyenler (ya da dinleyen) lafa karışır ve anlatı karışlıklı konuşmaların araya girmesiyle dramatikleşerek bir oyun sahnesine dönüşür. Anlatıcı/okur ilişkisinin yerini, anlatıcı-karakter/dinleyici-karakter ilişkisi alır ve okur bir tiyatro seyircisi durumuna geçer. Yazar da daha canlı olan sahneleme (gösterme) tekniğinden yararlanmış olur.

Kemal Tahir'in kullandığı bu yöntemin anlatıya olumlu bir katkısı da şudur: Romanın anlatıcısının yerini geçici olarak alan karakter, kendi kişiliğinin renklendirdiği alaylı ve esprili bir söylemle aktarır olayı; dinleyenlere takılarak, onlarla şakalaşarak. Anlatılan olayın kendisi komik olmamakla birlikte sergilenen sahne yoluyla güldürü öğesinin de sağlandığını görürüz.

Karakterlerden biri tarafından aktarılan olaylardan bazısı uzundur, bazısı kısa. Karacahisar'ın alınmasına bakalım örnek

olarak. Sahne şu: Keşiş Benito'nun mağarasına giren Kerim Can orada bacağını kapana kaptırdığı için Karacahisar akınına katılamamıştır. Şimdi yaralı olarak evinin bahçesinde sedirde yatarken dostları ona (ve bahçede toplanmış köylülere, çocuklara) hisarı nasıl ele geçirdiklerini anlatacaklardır. Üç kişi arasında paylaştırılmış olayın aktarılması: Pir Elvan, Toros ve Kel Derviş. İşte Adem Ejderhası Pir Elvan'ın ağzından anlatılan kısımdan bir parça:

- Evet, ne demekteydim? Nolaydı, olaydı, ayak kaptırılmayaydı. Kerim Can, çünkü bu Karacahisar cengi, körpelikte görülmeli bir savaştı. Ah ki heyvah? - Çenesiyle Mavro'yu gösterdi: Uyandım ki, bu senin imansız Mavro, boş böğrümüzü muştalamakta bizim ve de hiç allah yarattı dememekte... Tanrı tanık "Bay hal, bey nöbetinde seslenmektedir," dedim. Doğrulup oturdum. "Müjdeler olsun Pir Elvan ağa akındır" demez mi? Baktım, kara gecenin bir vakti... Cama zift sıvansa öyle olmaz. Dışarıya kulak verdim. Pisi miyavlaması yok! "Hele şuna hele! Gavur aklıyla, bizi, uykumuzun sersemliğinde şaşırtıp hoplatacak seyrimize bakıp zevklenecek!" dedim. "Kanmışa vurup yakasını kapayım, şaplağı yetiştirmeye bakayım" demeye kalmadı, nedir o? Söğüdümüzde evden eve gidip gelmeler var ve de peri kızı düğünü gibi, çıra koşturmalar var! "Aman inanayım mı, din kardaşım, Kara Vasilin Mavro" diye hopladım. (...) Seğirttim, vardım, hey hey... Miskin derviş takımı ve de şaşkın aptal takımı biraz da bu Keloğlan gibi, hiçbir işe yaramaz cavlak takımı...

- Höst... Edebini bil Ejderha... Kaleye el vurmuş Kel'dir senin karşındaki...

- Evet, Kerim Can, bunun gibileri de birikmiş... Akça Koca Emmi beni görmesiyle, "Vay ki kalıbının adamı değilmişsin kötü Elvan! Üç adımı bir hoplayıp bunlardan önce yetişmek yok muydu, yazık!" diye şakadan azarladı. Sekiye baktım, onu gördüm ki Akça Koca Emmi, kartal kuşu kanatlarını ve de manda boynuzlu başlıkları ve de renk renk boya kaplarını sıram sıram dizmiş (...) "Şarap mahmurluğuyla besmele çekmeden el atmalısın ki, Akçakoca şaplağı neymiş görmelisin" diyerek eğlendi. Yararından iki kanat seçtim, bu keloğlanı çağırıp sırtıma iyice bağlattım. Kafama boynuzlu külahı geçirip kanat çırparaktan, muğlayıp böğürerekten iki dolandım ki, Koca Emmi "Maşallah" dedi ve de bu yüreksiz kel aklını sıçratayazdı.

- Höst Pir Elvan! Korkudan akıl sıçratmak bizim kitapta yazılmamıştır, edebini bil! Belki maskaralığını görmemizle gülmekten karnımız yarılayazmıştır.

- Ne fayda! "Böööö" diyerekten şunun ödünü çatlatmadık da, halt ettik! Evet, ben avluyu, akıncı töresizce harmanlayıp Koca Emmiye sokuldum, "Aman beyim, biz kaç yiğidiz, karakuş kanadı kuşanıp hayın düşmana dalacak?" diye sordum. "Kırk" demesiyle dünyalar benim olup...

- Kalabalığı görüp soluğun genişledi öyle mi yüreksiz?

- Yavrum Kel Derviş yediyi bilmezsin, kırkı bilmezsin! "Vay bre, kırklar akını, desene Koca Emmi! Moğol ordusu gelse güç yetiremez, bunu böyle bil!" diyerek eğilip eteğini öptüm. Tayfaya dönüp "Selâdır cümle yârana yiğit gelsin, rezil gitsin" diye bağırdım. (s.484-485)

Bu akın hazırlığını Pir Elvan'dan değil de, romanın anlatıcısından dinleseydik kuru, büyük bir olasılıkla kişiliksiz bir anlatı olur ve okurun ilgisi akın olayının kendisine, yani anlatılana yönelirdi. Oysa bu yöntemde okurun ilgisini çeken yalnızca anlatılan olay değil, anlatışın kendisi. Pir Elvan'ın canlı, alaylı, neşeli anlatışı onun kişiliğine ışık tutarken, Kel Derviş ile şakadan atışmaları, bahçedeki aktarma olayını tiyatro tekniğine uygun, küçük bir güldürü sahnesine dönüştürür.

Romandaki karakterlerden birinin bir süre için anlatıcı rolünü üstlenmesi yeni bir şey değil elbette ki. Gerek Batı'da gerek Doğu'da anlatı türünün çok eski örneklerinde de görürüz bunu. Ama Kemal Tahir'in yaptığı, kahramanlık romanslarında pek rastlamadığımız bir anlatı yöntemiyle, söyleme, güldürü öğesi katmaktır ve *Devlet Ana* gibi uzun bir yapıtta, tekdüze anlatımı kırdığı için olumlu rol oynar.

Her ne kadar Kemal Tahir'in yapıtlarında beliren roman anlayışı 19. yüzyıl gerçekçi roman anlayışı ise de *Devlet Ana* bir

istisnadır. Öyküyü sunuşta romans formüllerinin kullanıldığı *Devlet Ana*'nın arkasındaki gelenek gerçekçi roman geleneği değil, halk hikâyelerinin, masallarının, destanlarının ya da genel anlamda romans edebiyatının geleneğidir. Bundan ötürü *Devlet Ana*'yı gerçekçi romana ya da çağdaş romana uyguladığımız ölçütlerle değerlendirecek olursak, yapıt beklentilerimizi karşılamaz. Osmanlı Devleti'nin ku ruluşu gibi tarihsel bir fon üzerine oturtulmuş, takiplerin, pusuların, baskınların birbirini izlediği ve okur için şaşmaz bir çekiciliği olan öç alma motifinin etkili bir biçimde kullandığı bu yapıtı kendi geleneği içine yerleştirdiğimizde başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak şunu eklemek gerekir ki o türde başarılı olmak demek, roman anlayışı bakımından çağımıza değil geçmişe dönük bir yapıtla başarı sağlamak demektir. Çağımızda romans yazılamak demek istemiyorum. 19. yüzyıl gerçekçi romanından farklı yollar deneyen çağımız romancıları arasında mitosa, romansa, masala yönelen nice yazar var, ama eski anlatı tekniklerini, karakter, kurgu, zaman öğelerinin kullanılışını, yenilikçi bir tutumla sayısız yönde aşmak şartıyla.

Bu durumda, örneğin Tahir Alangu'nun yaptığı gibi, *Devlet Ana*'yı eski roman anlayışını değiştiren Batı'ya karşı yeni roman" olarak niteleyemeyiz sanırım; ne de "romanımızda yeni ve büyük bir dönemeç" sayabiliriz.[12] Kemal Tahir romans türünü çeşitli yönlerden zenginleştirerek, ciddi ve önemli bir tezi dile getirmek için kullanmıştır. Ne ki, ürettiği yapıtın Türk romanında ileriye dönük bir aşama olmadığını kabul etmek gerekir. Kanımca *Devlet Ana*'nın çekiciliğinin nedeni, Türk okurunun gururunu okşayacak şekilde idealize edilmiş

konusunda ve yüzyıllar boyu süzgeçten geçmiş, etkinliğini kanıtlamış eski romans ve serüven formüllerinin, yapıtta, ustaca harman edilmiş olmasında aramak doğru olur.

1 *Devlet Ana*, Bilgi Yayınevi, 1967, s.643. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

2 Bkz. s.114.

3 Bkz. s.135. Türkler'in yoksul düşmesiyle ilgili olarak: s.224, 422, 424.

4 Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, "İslam ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları", *İktisat Fakültesi Mecbuası*, cilt XI, sayı 1-4 (1949-1950).

5 Bkz. Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, s.93-94.

6 "Kemal Tahir'e Beş Soru", *Kitaplar Arasında*, sayı 1 (1 Nisan, 1968), s.5.

7 *İslam Ansiklopedisi*, cilt 9, s.433. Fuat Köprülü de, Osman Bey'in, Bizans'ın durumundan yararlanarak topraklarını işgal ettiğine işaret eder: "Zeki ve iradeli bir aşiret reisi olan Osman, Anadolu'daki Bizans topraklarının o zamanki anarşisinden ve metruk vaziyetinden istifade ederek, arazisini yavaş yavaş genişletmeye başladı." *Osmanlı Devletinin Kuruluşu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1959, s.103.

8 Kemal Tahir'in Osman Bey'i bir kurtarıcı olarak sunmasına Svetlana Uturguari de "Kemal Tahir'in devlet Ana Romanı" adlı yazısında değinir. Bkz. *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Cem Yayınevi, s.167.

9 Bkz. Âşık Paşa Zade, *Tevarih-i Al-i Osman* (Âli Bey neşri, 1932, İstanbul). Bap 3 ve Tayyip Gökbilgin, a.g.y., s.434-435.

10 *Türk Romanı*, açıkoturum, düzenleyen Mehmet Seyda, Tekin Yayınevi, 1969, s.72-73.

11 Bkz. Tahsin Yücel, *Yazın ve Yaşam*, 2. baskı, Yol Yayınları.

12 Bkz. "Devlet Ana", *May*, Aralık 1967, s.4.

ONUNCU BÖLÜM

TIRPAN'DA CİNSEL TECAVÜZ VE SINIF KAVGASI

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar çok iyi bildikleri, ama roman okuru için yeni olan köy gerçeğini dile getiriyorlardı. Geri bırakılmış, yoksul köylünün durumuna, köydeki yaşam koşullarına, sömürü düzenine eğilen bu yazarlarımız aynı zamanda köyün kalkınması sorunlarına çözüm aramayı da görev bildikleri için romanı bu yolda bir araç olarak kullandılar. Kişileri, çatışmaları ve çözümleri belirleyen de yazarın toplumcu çizgideki bu görüşleri olunca, yaşamı ete kemiğe büründürecek insan yerine, Fethi Naci'nin de dediği gibi, "koşulların betimlenmesinde araç" sayılan kişilerle yürütüldü roman.[1]

Öykünün klişeleşmiş aktörleri şunlardır genellikle: Yoksul ve cahil köylü; onu sömüren gerici güçler (ağa, imam, parti adamları) ve bir de kurtarıcı (öğretmen, ilerici kaymakam ya da uyanık bilge bir köylü). Bu kişiler arasında, yazarın tezine uygun bir ilişkiler ağı kuruluyor ve roman, cahil köylünün aydınlatılması ve uyandırılmasıyla nasıl kur tulabileceğini, bunu engelleyen güçlere karşı nasıl savaşım verileceğini gösteren bir örnek oluşturuyordu.[2]

Enstitülü yazarlar bozuk ve haksız düzenin üzerine cesaretle gittiler, okurların gözünü gerçeklere açan, onları bilgilendiren yararlı yapıtlar verdiler. Başardıkları iş önemliydi, ama sanat işi olmaktan çok cesaret işiydi.

Fakir Baykurt'un yapıtları da sözünü ettiğimiz romanların birçok özelliğine sahiptir, ama bu kitaba aldığım romanlar arasına *Tırpan*'ı da katmamın asıl nedeni ikinci dönemdeki başkaldırı edebiyatını yaratan sorunsalın roman kişilerini, kurgusunu ve tezini nasıl belirlediğine çok iyi ve ilginç bir örnek oluşturması.

Roman ellisini geçmiş Musdu Ağa'nın, yoksul bir öylü ailesinin 13 yaşındaki kızı Dürü'yü almak için kızın anasına babasına nasıl baskı yaparak onları razı ettiğini ve kendisine varmak istemeyen Dürü tarafından düğün gecesi nasıl öldürüldüğünü anlatır. Görüldüğü gibi *Tırpan* birinci dönem yazarlarımızın ve özellikle Tanzimat romancılarımızın ele aldığı bir konuyu, yani istemediği adamla evlendirilen kızlar konusunu işliyor. Ne ki 1950'lerden sonraki ezen-ezilen sorunsalı Fakir Baykurt'un konuya sınıf açısından bakmasına yol açar ve evlenme öyküsünde rol alan kişileri ve işlevlerini farklı şekilde belirler. Onun için bu bölümde *Tırpan*'ı bir köy romanı olarak incelerken bir yandan da kurban tipini işleyen birinci dönem romanlarıyla karşılaştırmak aydınlatıcı olacaktır.

Tanzimat'ta bu tema'ya Batı-Doğu sorunsalının bir parçası olarak eğilen yazarlarımızın amacı uygar bir topluma yakışmayacak görücü usulüyle evlenme geleneğini eleştirmekti. Birinci cildin üçüncü baskısına yaptığım eklemeler de belirtmeye çalıştığım gibi, romancılarımız görücü usulüyle yapılan evliliklerin acı sonuçlarını sergilerken kurban tipi diyebileceğimiz bir genç kız tipi yaratmışlardır. Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-i Talat ve Fıtnat*'ında, Ahmet Mithat'ın

Teehhül'ünde, Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde roman kahramanı genç kız sevdiği adama değil de anasının babasının görücü usulüne uyarak seçtikleri bir adama verilince intihar eder. Bu genç kızlar görücü usulünün kurbanlarıdır. Tanzimat'tan sonraki romanımızda da kurban tipleri biraz değişik koşullarda da olsa devam etmiştir.

Konusunu köy yaşamından alan romanlara gelince, aynı sorunun köyde de yaşandığını görürüz; ama köydeki kızların kurban gitmesine neden olan görücü usulü değil başlık parası âdetidir. Çünkü köydeki kız satılık maldır üstelik ve istenen parayı ödeyecek adama verilir. İnce Memed'in sevgilisi Hatçe'nin Abdi Ağa'nın yeğeni ile evlenmesini isteyen Hatçe'nin anasıdır özellikle. Kemal Bilbaşar'ın *Memo*'sunda Sanem'i zengin aşiret beyine satan Sanem'in üvey babasıdır. Gerçi, ne Hatçe öldürür kendini de ne Sanem; ikisi de sonunda kaçarlar ama her ikisinin de yaşamı bu yüzden eziyetler, takipler, hapislerle geçer bir süre.

Görücü usulünü eleştiren Tanzimat romanlarında çatışma bireysel aşk ile toplum gelenekleri arasında yer alır ve toplum temsil eden, gelenekleri uygulayan ana-baba, öykünün kötü kişisi işlevini yüklenir; genç kız da, uygulanan görücü usulünün kurbanı rolünü. Fakir Baykurt soruna farklı bir açıdan bakıyor ve konuya haksız düzeni eleştirmek amacıyla el atıyor. Bundan ötürü Dürü ile Musdu arasında, Dürü'nün şiddetle karşı çıkmasına rağmen yapılan evlilikte aşk ile gelenek çatışması yok, yoksul ile zengin çatışması vardır. Dürü ezilen yoksul sınıfı, Musdu ise zengin egemen sınıfı temsil edeceğine göre, metnin bu anlamları taşıyabilmesi için ana-baba, kız ve kızı

isteyen adamın arasındaki ilişkiler ağı da farklı bir biçimde kurulacaktır. Sözünü ettiğimiz birinci dönem romanlarında kızı isteyen ya da koca olarak seçilen adam suçlu sayılmaz ve genellikle arka planda kalır, çünkü önemli olan o değil kız ile sevdiği gencin birbirinden ayrı düşürülmesi olgusudur. Evlenecek adam bir araçtır ve bilmeden neden olduğu bu ayrılıkta asıl suç ana-babada ve uydukları gelenektedir. Bu durumda romandaki çatışma kızla onu isteyen adam arasında değil, dediğim gibi, kızla gelenek ya da aşkla gelenek arasındadır.

Tırpan'da ise çatışma ezen ve ezilen arasında oduğu için bütün bu ilişkiler ağı yeni bir şekil alır ve Dürü'nün sevip de kavuşamadığı bir kişiye yer verilmez öyküde. Şimdi ön planda kızı zorla almaya çalışan, romanın kötü kişisi rolündeki zengin adamdır ve temel çatışma onunla kız arasındaki savaşıma kaydırılmıştır. Musdu bir köy ağası olmakla birlikte klişeleşmiş ağa tipine uymaz, çünkü romanın bildirisine göre Musdu'nun köylüyü sömüren, elinden toprağını alan, zorba ağa tipini değil, zengin sınıfı temsil etmesi gerekiyor. Bundan ötürü, temelde, para gücü sayesinde yoksullara baskı yapabilecek bir ağa olması yeterli. Hem Musdu Ağa'nın toprakla arası pek iyi sayılmaz, çiftçiliği de sevmez, "onun sevdiği ticaretdi" diyor anlatıcı.

Kurban tipini işleyen diğer romanlardaki durumun tersine, kızı isteyen adam olarak Musdu'yu öykünün kötü kişisine dönüştürebilmek için, ana ve babanın işlevini de değiştirmek zorunda Fakir Baykurt. Dürü'nün anası, babası (Havana ile Velikul) Musdu'nun parasına tamah ederek kızı vermiş olsalar

Musdu öykünün kötü kişisi olmazdı. Bu durumda bir çare Velikul ile Havana'nın, Dürü'yü ancak Musdu'nun para gücü sayesinde yapabildiği baskı sonucu vermeye mecbur kalmalarıdır. Ve öyle olur. Görünüşte her şe yin usulüne uygun yürümüş olmasına karşın, gerçekte Musdu'nun kızı zorla almış olduğu özellikle vurgulanır. Örneğin köylülerin şu konuşmasında:

> Herif kuvvatli! Herifte para tonla. (...) Bütün mamirenleri, karakolları, kızılcaları Ankara'ları susturuyor!
>
> - Susturup da zorlan mı alacak elin kızını?
>
> - Tabii zorlan ya, ne sandın.[3]

Ne ki, eşini dostunu araya koyarak yapılan baskı ne denli ağır olursa olsun egemen sınıfın yoksulları ezmesini canlandıracak nitelikte bir davranış değildir. Romanın sonunda Dürü yoksullar adına Musdu'yu öldüreceğine göre, Dürü'nün cinayetini haklı göstermek ve okura Musdu'nun ölümü hakettiğini düşündürmek gerek. Aksi halde, baskı sonucu da olsa, anasının, babasının rızasıyla alınan bir kızın kocayı öldürmesi, ne ezilen yoksul sınıfın baş kaldırmasını engelleyebilirdi ne de işlenen cinayet haklı nedenlere dayanmış olurdu. Bu sakıncaları ortadan kaldırmak için olsa gerek, metinde evlenme olayına cinsel açıdan bakıldığını ve bir *ırza geçme olayı* izlenimini uyandıracak şekilde sunulduğunu görüyoruz.

Musdu 13 yaşındaki Dürü'yü ayva yerken gördüğü zaman "Böyle kızları görünce, zaten yumuşak olan yüreğim daha da yumuşar, sade yağ gibi eriyiverir" (s.11) diye söylenir kendi

kendine ve artık cinsel bir istek duymadığı karısı Kâmile'nin üstüne Dürü'yü kuma getirmeyi kor kafasına. Günlerini gün etmek için paralarını harcamaya hazırdır. Dürü'ye cinsel bir nesne olarak baktığı açık. Bu evliliği cinsel zevklerini düşünerek istediğini özellikle vurgulamak için, yazar, Musdu'nun Dürü'yü cinsel bağlamda hayal etti ğini gösterir. "Taze mis gibi Dürü kızı alacam bastıracam bağrıma (...) saracam belinden, onunla yatacam. Yiyecem dudaklarını, memiklerini. Yiyip tüketecem valla..." (s.43)

Romanda Dürü ile Musdu çatışması, zayıfla güçlünün, ezen ile ezilenin kavgasını temsil eden bir cinsel savaşıma dönüşecektir. Tarafların fizik yapıları da bu karşıtlığa uygundur. Ellisine gelmiş kabak kafalı "şiş göbek Musdu" yüz okka çeker, göz diktiği Dürü ise "tırnak kadar" bir çocuktur, "kemikleri daha sertleşmemiş". Beri yandan Musdu'nun kurduğu tatlı hayaller Dürü'nün karabasanlarıdır. Çünkü Dürü de bu evliliği hep cinsel görüntüler içinde düşünür, ama tiksintiyle.

> Musdu bekliyor bir iki dakika. Sonra kalkıp kendi kısıyor lambayı. Sonra çekiyor Dürü'yü karyolaya. Alıyor kolunun üstüne. Alıyor, avkalıyor. Kaplamalarının pası kokuyor. Gövdesinin ağırlığı çöküyor. Cigara kokusu, ter kokusu çöküyor. Boğulacak gibi oluyor Dürü. Yataktan fırlayıp kaçacak dışarılara. Ama şiş göbek tutuyor kolundan. (...) Sabah oluyor. Görmeye geliyorlar ertesi gün. "İnaa!.. Bir bu dev gibi herife, bir de şu yaprak kadarcık kıza bakın, inaa!.." diyor görenler. Ter içinde kalıyor Dürü. Kapanıp ağlıyor. Sicim gibi dökülüyor gözlerinden. Ağlarken üstüne Musdu geliyor. Kaçıp, ağılın köşesine gidiyor Dürü. Kâmile karı geliyor üstüne. Elinde bizler, çuvaldızlar: "Kız eşşeğin kunnadığı, neye geldin üstüme? Bek mi havaslıydın itin eniği? Madem havaslıydın, niye eşşek bubana varmadın?" Çuvaldızları dürtüyor, saplıyor bizleri göğsüne göğsüne. Bacaklarına. Baldırlarına. Hem de apış arasına. Sapladığı yerleri kanatıyor. Kabak Musdu koşup alıyor Kâmile'nin

> elinden. Gene götürüyor odadaki yatağa. Kanayan yerlerini öpüyor. Kapılar kapalıydı. Lamba kısılı. Yorganı da çekiyor başına. Memelerini öpüyor. Öperken emerken terliyor herif. Göbeği gövdesi yağ içinde kalıyor. Kapanıyor üstüne. Sağa kaçıyor Dürü, kurtuluş yok. Sola kaçıyor kurtuluş yok! (s.85-86)

Dürü'nün, ırza geçme sahnelerini içeren benzer düşleri ve karabasanları (bkz. s.176, 178, 179) ayrıntılarla işlenmiştir. Çünkü sırtüstü yatırılmış Dürü'nün üstüne abanan ve onu iri gövdesiyle ezen Musdu görüntüsü, yoksulun zengin tarafından ezilmesinin açık bir simgesidir.

Dikkat edilirse Dürü, sevmediği yaşlı bir adamla mutsuz olacağını düşünerek karşı çıkmıyor bu evliliğe; onun aklı, işin somut cinsel yönünde. Ve bu cinsel ilişkiye isyan ettiği için de "ben kendime sana mundar ettirmem" diyerek diretir Musdu'ya. Yalnız Dürü mü bu evliliğe cinsel açıdan bakan? "Ne yapar, nasıl baş eder geceleri benim Dürü'm onunla? Yılan elinde kalmış serçe kuşu gibi çırpınmaz mı yavrucağım?" (s.49) diyen Havana da yataktaki umutsuz savaşımı düşünmektedir hep.

Tırpan'da olay örgüsü bir kaçma kovalamaca çizgisini izler ve Dürü'nün atmacaya yakalanmamak için bir kuş gibi çırpınmaları, kaçışmaları, saklanmaları gerilimi sağlar. Bu kurtulma çabalarında umut ve umutsuzluğun birbirini izlemesine bakarak öyküyü üç kısma ayırabiliriz. Birinci kısım, Dürü'nün Musdu'ya teslim edilmek üzere babası tarafından ahıra bağlanmasıyla, yani tüm umutların yitirilmesi ile son bulur. İkinci kısım, Dürü'nün arkadaşları tarafından kaçırılmasıyla başlar ve bir süre sonra yakalanmasıyla biter. Durum yine umutsuzdur. Üçüncü kısımda düğün hazırlıkları

yapılırken Uluğuş'un kurduğu plan yeni bir umut yaratır ve roman Musdu'nun ölümü ve Dürü'nün kaçmasıyla son bulur.

Şimdi kendimize göre saptadığımız bu üç kısmı daha yakından inceleyelim.

Başta Dürü tedirgin ama umutsuz değildir, çünkü ne Velikul kızını vermek ister Musdu'ya ne de anası Havana. İkisi de bir felakete uğradıklarının ayrımındadırlar. Çünkü Musdu gibi güçlü bir belayı kolay kolay atlatamayacaklarını bilirler. Nitekim, Musdu hemen bir baskı mekanizmasını kurar; köydeki yardakçılarını Velikul'a, karılarını da Havana'ya musallat eder. Ana babaya yüklenip işi bir an önce kotarmaktır bunların görevi. Velikul kızını zengin adama vermekten mutluluk duyacak bir baba olarak değil, kendini çıkmazda hisseden ve iki ateş arasında kalan bir baba olarak çizilmiş. Ancak karşı tarafın baskısı karşısında uzun zaman direnemez ve "peki" der. Ama bu boyun eğişin nedenini bize Velikul'un ağzından dinletir yazar. "Herif atmaca kuşu gibi kanatlarını açıp çullandı üstüme. Bir sürü arkadaşını da başıma toplayarak kıskıvrak bağladı beni." (s.85)

Velikul yola geldikten sonra, Havana, kızıyla birlikte kocasından yediği korkunç dayaklara rağmen bir süre daha direnir, ama başına üşüşen kadınların ve eve gelip sabahtan akşama kadar ona okuyan, telkinleriyle onu bunaltan Hafız'ın baskısı altında direnmeyi sürdüremez, çaresiz kaldığı için o da pes eder.

Bu durumda Dürü de kurban tipi diğer kızlar gibi kurtuluşu ölümde görürse de, Fakir Baykurt kurban tipinin işlevini de değiştireceği için Dürü'nün planı gerçekleşmez. Kendini asmaya

hazırlanırken Uluğuş nine gelir engel olur. Dürü, Uluğuş'dan kendini asmanın yanlış olacağını, asıl suçlunun bundan bir zarar görmeyeceğini öğrenecektir.

Birinci kısım boyunca Musdu bastırdıkça, Dürü'nün felaketine adım adım yaklaştığını hissederiz ve gerçekten de sonunda Dürü'yü babası tarafından elleri direğe bağlanmış, sözlüsüne teslim edilmek üzere ahıra kilitlenmiş olarak bırakırız. Kurban edilecek bir koyun gibi.

Dürü'nün ve onun gibi kızların zorla evlendirilmesi konusunda iki ayrı tutum ve görüş var romanda. Musdu'nun ve takımının savunduğu birinci görüş Türkiye'de ataerkil düzende ve özellikle köylerde sosyokültürel yaşamın kadın konusunda yerleşmiş, bildiğimiz kodlarını dile getirir. "Erkeğin yaşlısı olmaz! Erkeğin çirkini olmaz! Erkeğin kârı kazancı yerinde ise, tamamdır" (s.66). "Varacaksan 'var evi'ne var, yok evi'ne varıp sefil olma" (s.22). "Yoksullara kız verenin aklı yoktur. Aklı varsa kaderi yoktur." (s.67)

Maddeci ve çıkarcı bu özdeyişlere göre önemli olan sevgi değil paradır. Bu kültürün temelinde erkeğin hükmetmesi kadının da itaat etmesi ilkesi yatar. "Yazmış bir kere yazan. Değiştirmenin kabili var mı?.." "Avratların kaderi budur" (s.157). Yenik düştükten sonra kaderciliğe sığınır Havana da " 'kaderimmiş' deyip, çekeceksin", "çekip katlanacaksın" (s.179) der kızına.

Karşıt görüşü savunan Uluguş soruna feminist bir tutumla yaklaşır. İstemedikleri adamla evlenmeye zorlanan kızlar bu duruma katlanmamalı, isyan etmeli, birleşmeli ve işbirliği yapmalı. Hatta gerekirse talip olan erkeği öldürmeli. Uluguş

kızları bilinçlendirmeye çalışır ve Dürü'yü kurtarmak için örgütler onları.

Uluguş romanın önemli kişisidir, çünkü hem öykünün bildirisinin taşıyıcısıdır hem olaylara yön veren karakterdir hem de kurtarıcıdır. Köylüyü uyandıracak, bilinçlendirecek bu kişinin, bir bakıma onların dışında ve üstünde olması gerekeceğinden yazar Uluguş'u kişisel özellikleriyle öteki köylülerden ayırır. Uluguş kimilerine göre deli, kimilerine göre "cihanın bilmediğini bilir" (s.154) garip bir ihtiyar ninedir. Yalnız kişiliğiyle ayrılmaz köylülerden, oturduğu yer bakımından da ayrılır, çünkü köyün içinde değil kıyısında, bir ucunda oturur yapayalnız. Tam anlamıyla marjinal bir karakterdir.

Uluguş adı, anlattığı bir masaldan dolayı vaktiyle kocasına verilmiş ve kocası ölünce karısına aktarılmıştır. 'Uluguş' adı bu zeki kadının romandaki işlevinin göstergesidir aynı zamanda. Masalda, birtakım zengin beyler yoksul bir kadını kaçırmışlardır ve kâhyalara da çocuğunu götürüp kesmelerini emretmişlerdir. Ama bir ulu kuş çocuğu kapar anasına götürür ve beyleri de öldürerek kadını onların elinden kurtarır. Kadın iyi bir çobanla evlenir ve mutlu olur (s.44).

Masaldaki beylerin kadını tecavüz için zorla alıp kaçırmaları ile Musdu'nun Dürü'yü zorla alması arasında bir koşutluk kurulduğu besbellidir. Ulu kuş beyleri öldürerek kaçırılan kadını bir cinsel saldırıdan nasıl kurtarıyorsa, Uluguş da Musdu'yu öldürterek Dürü'yü kurtaracaktır. Gerçi Musdu Dürü'yü silah zoruyla kaçırıp ırzına geçmez, ama tehdit eder, gerekirse bu yola başvurabileceğini, birkaç çobana birer av

tüfeği verip Dürü'yü dağa kaldırtabileceğini, Havana'yı da bir gece yayladaki kuğlardan birine atıp, çavuşlara, işçilere "geçin ulan üstünden" diyeceğini söyler. Böylece masaldaki beyler, kadın ve kuş üçlüsü ile *Tırpan*'daki Musdu, Dürü ve Uluguş üçlüsü arasında daha açık bir koşutluk kurulmuş olur.

Belli bir açıdan baktığımızda, *Tırpan*'da, Umberto Eco'nun "Frames" dediği iki tür olay, durum ve kişi olduğu söylenebilir. Biri, günlük yaşamdan tanıdığımız, bildiğimiz olaylar, durumlar, davranışlardır. Komşuya gitmek, kahvede sohbet etmek, yemek yemek, alışveriş yapmak vb. İkinci tür olaylar, davranışlar ve kişiler de bize tanıdık gelir yine, ama yaşamdan bildiğimiz ya da gözlemlemiş olduğumuzdan değil, daha önce okuduğumuz anlatı metinlerinde rastlamış olduğumuzdan. Yazar için de okur için de bu ikinci tür kişi, davranış ve olayların kaynağı metinsel gelenektir.

Tırpan'ın birinci kısımda romanın kurmaca dünyası daha çok gerçek köy yaşamından kaynaklanır. Dürü'nün ev yaşamı, karı koca kavgaları, kızı istemeye gelenlerin ziyaretleri, Musdu ile karısı Kâmile arasındaki durum ve Dürü'nün evliliği üzerine evlerde, kahvede yapılan konuşmalar Baykurt'un da gerçekçi bir yazar gibi sergilediği durumlar ve olaylardır. İkinci ve üçüncü kısımlarda ise durum başka; bu kısımlardaki başlıca episodlar köy gerçekliğinden kaynaklanmaz, kurmaca metinlerin tekrarlanan kalıplarından kaynaklanır.

Romanın başında Dürü'nün kurtulup kurtulamayacağı sorusunun belirsiz bırakılması nedeniyle yaratılan gerilim ana-

babanın pes etmesi ve Dürü'nün ahıra kapatılıp bağlanmasıyla son bulmuştu. Gerilimin yeniden yaratılabilmesi için kurtuluş umudunun bir kez daha canlanması gerek. İşte bu umut kapısının ikinci kez açılması Uluguş'un doğrudan doğruya savaşıma katılmasıyla sağlanacaktır. Dürü'nün ahıra hapsedildiğini öğrenen Uluguş kızlardan birini yollar ve verdiği talimat üzerine Dürü kurtarılıp kaçırılır. Uluguş'un planı, yardım edebilecek dostların evinde onu birer ikişer gün saklamak ve hangi ev aranırsa Dürü'yü gizlice o eve getirmektir. Dürü'nün ahıra kilitlenmesi ve kurtarılması olsun, sonra evden eve götürülüp saklanması olsun önceki metinlerden kaynaklanan kalıplardır. Evlendirileceği adamı istemediği için ana baba tarafından bir odaya hapsedilen ama sonra kurtarılan ya da kurtulan kız kalıbı oldukça evrensel bir kalıptır. Örnekleri bu kitapta incelediğimiz iki romanda daha vardır. *İnce Memed*'de Hatçe'nin anası, kızı Ab di Ağa'nın yeğenine vereceği için Memed ile buluşmasın diye kızı hapseder, elini ayağını bağlar, kapıya kilit üstüne kilit vurur. Buna rağmen Memed kızı kaçırır. *Devlet Ana*'da Yarhisar Tekfuru Hırisantos kızı Lotüs'ü Bilecik Tekfuru Rumanos'a verecektir ama kız Orhan Bey'i sevdiği için babasına karşı çıkar ve Hisar'ın tepesinde bir odaya kilitlenir. Türkler savaşta tekfurları yenince kız kurtarılır ve Orhan Bey'le evlenir. Dürü'nün saklandığı evden alınıp aranmış bir eve götürülmesi de yazarın ve okurun yaşamdan tanıdığı bir olay kalıbı değildir. Esin kaynağı, kuşkusuz Karacaoğlan efsanesidir. Yaşar Kemal'in, *Tırpan*'dan üç yıl önce yazdığı *Üç Anadolu Efsanesi* kitabındaki "Karacaoğlan" efsanesinde de aranan sevgilileri

saklama olayı vardır. Karacaoğlan misafir olduğu obanın beyinin kızı Elif'e âşık olur, Elif de ona. Bey haber alınca ikisini de öldürtmek için aratır. Ama tüm oba halkı âşıkları korur ve kızları onları saklandıkları evden çıkarıp aralarına alarak aranmış bir eve götürürler. Budur *Tırpan*'da Uluguş'un tezgâhladığı oyun.

İkinci kısmın tümünü oluşturan bu kız kaçırma arama episodunda güldürü öğesi ilk ve son kez metne egemen olur. Şiş göbek dazlak Musdu ve adamları umutla evden eve koşuşurken kızların Dürü'yü çuval içinde bir o eve bir bu eve kaçırmaları; Musdu'nun isteği üzerine dinleme cihazı ve telsizle köye gelen jandarmayla "Dürü bizde, Dürü bizde" diyerek alay etmeleri ve bütün radyoları açmaları; Uluguş'un kendi yitik tırpanını, dinleme cihazlarını kullanarak bulması için Şeref Çavuş'a asılması bu ikinci kısma bir opera komik havası verir.

Dürü'nün yakalanıp kurtuluş umutlarını bir kez daha yitirmesiyle aydınlık ikinci kısım biter ve düğünün yer aldığı üçüncü kısma geliriz. Dürü için korkunç son artık kaçınılmaz görünürken, Uluguş'un tasarladığı bir öldürme planı ile kurtuluş umudu yeniden belirir. Okur bir yandan düğün hazırlıklarını bir yandan da Uluguş'un hazırlığını izler. Musdu çalgılar çaldırır, konuklarına yemekler, içkiler ikram ederken, Uluguş da nihayet bulduğu tırpanını biletmektedir. Gerilim bir kez daha kurulmuştur öyküde. Dürü Musdu'yu öldürebilecek mi? Öldürürse kaçmayı başarabilecek mi?

Uluguş'un Dürü'yü yöneltmesiyle *Tırpan*'da roller değişir; kurban tipini temsil eden Dürü kendini asacak yerde, karşı saldırıya geçen bir asi tipine dönüşür, Musdu da kurban tipine.

Zifaf gecesi bir kızın bikrinin giderilmesi onun kızlığa ölmesi ve kadın olarak yeniden doğması demektir. Başka bir deyişle, cinsel olgunluğa geçişi simgeleyen törensel bir ölümdür bu. Dürü'nün de ilk gece Musdu tarafından "mundar" edilerek kanının akması ve böylece törensel bir ölümden geçmesi gerekir. Karabasanlarında yatakta sırtüstü yatan Dürü idi ve üstüne çıkarak onu mundar eden de Musdu. Ne ki, romanın bu son episodunda durum tersine gerçekleşir. Zifaf gecesi sarhoş olup, yatakta hemen sızan ve sırtüstü yatan Musdu'yu, Dürü, böğrünü tırpanla deşerek öldürür ve yatağa Dürü'nün değil, Musdu'nun kanı akar. Ayrıca, araç olarak Uluguş'un *kocasının* tırpanı kullanıldığına göre tırpanın da *phallus*'u simgelediğini düşünmek olası.

Tırpan'ın bitişi, yine daha önceki metinlerden (bu kez eşkiya öyküsü metinlerinden) alınmış kalıba uygundur. Dürü anasına babasına baskı yapan, kendisini zorla satın alan ve bir cinsel nesne olarak kullanmak isteyen Musdu Ağa'yı öldürdükten sonra köyden kaçar, Uluguş'un planını uygulayarak eşkiya Mevlud'un babası Eşrefçe'ye sığınır ve biliriz ki gerekirse Dürü de eşkiyalara katılacak, onlara hizmet edecek "o yoksulların çorbasını" pişirecektir (s.353). Dürü de bir kez daha, kendine kötülük yapan ağayı öldürüp dağa çıkan eşkiya figürünü getirir önümüze.

Tırpan bir bakıma simgesel bir roman; Dürü'nün Musdu'yu öldürmesi, zenginlerin yoksulları ezdiği bir düzene başkaldırı anlamına gelir, çünkü bu davranış bireysel bir cinayet değildir. Dürü Musdu'yu yalnızca kişisel nedenlerden ötürü öldürmüyor,

kendi gibi kızları almaya kalkışacak başka Musdu'lara ders olsun diye, onları yıldırmak için öldürüyor. Uluguş'a göre gökçimende kendini asan kızlar, kendini asmak yerine onları satın almak isteyenleri öldürselerdi bugün durum başka olurdu. Elinde parayı sallayan her zengin, yoksul körpe kızları almaya kalkışmazdı kolay kolay. Zenginin canı tatlı olur. Ne ki, Uluguş'a göre kadın kısmı, yoksul kısmı dövüşelim savaşalım demez, hemen yıkılıverir, pes eder. Birleşmek ve savaşmak gerekir oysa. Yoksullar birleşirlerse zenginleri alt eder, ezilmekten kurtulurlar. "Onlar varsıl, onlar kuvvatlı emme az! Biz yoksuluz emme çoğuz!" (s.336) "Karıncalar birleşti mi fili yudar" (s.171).

Görücü usulüyle evlenme tema'sını işleyen Tanzimat romanlarındaki ideal kız ya da kadın, erdemli, edilgen, kaderine boyun eğen ve erkeğin üstünlüğünü kabul etmiş kurban tipi idi. Erkek otoritesine başkaldıran, başına buyruk hareket eden bağımsız kadın tipini ise kibar fahişeler temsil ediyor ve bu kadınlar cezalarını buluyor, ölüyorlardı. Fakir Baykurt soruna daha feminist bir yaklaşımla eğilirken, bu ideal kız imgesini de değiştirir. Dürü kaderine boyun eğmez, eyleme geçer ve cezalandırır. Başka bir deyişle, *Tırpan*'da başkaldıran kadın övülüyor, edilgen kadın eleştiriliyor.

Fakir Baykurt kurban tipi Dürü'yü asiye dönüştürürken yerleşmiş bir kalıbı daha kırıyor. Geleneksel edebiyatta kötü adamın pençesine düşmüş kız kurtulacaksa erdemli ve yiğit erkek kahraman tarafından kurtarılır. Fakir Bay kurt'un getirdiği çözüm ise daha feminist bir çözüm. Dürü kendi

elleriyle öldürüyor Musdu'yu. İşi planlayan da bir kadın ve yardımcıları da Dürü'nün kız arkadaşları.

Dürü ile Musdu çatışması kadın-erkek çatışması olarak feminist bir başkaldırıyı; yoksul-zengin çatışması olarak ise bir sınıfın başkaldırısını temsil eder. Yani Fakir Baykurt, Dürü'nün sorununa hem feminist hem Marksist açıdan yaklaşmış olur.

Ana-baba kararıyla evlendirilme geleneğine karşı çıkan ilk roman kahramanı Dürü mü? Fakir Baykurt'tan çok önce Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kimi romanlarında bu geleneğe isyan eden, hakkını arayan ve alan kız karakterler yok muydu? Örneğin, *Bir Muadelei Sevda* adlı romandaki (1899) akıllı, bilgili, Bedia. Ama Bedia'yı ilgilendiren kendi bireysel mutluluğudur ve konu, Batılılaşma sorunsalı içinde irdelenen, Osmanlı dönemindeki evlenme, boşanma ve kadın hakları sorunudur, sınıf sorunu değil.

Türk romanı daha gerçekçi olmaya doğru yol alırken başka çeşit kurban tipleri de belirir. Tanzimat romanındaki pek inandırıcı olmayan romantik kurban tipinin yerine, daha gerçekçi ve inandırıcı olan evli kadını görürüz kurban olarak. Bu tipte, hakkında hiçbir şey bilmediği bir adamla ailesi tarafından evlendirilen ve evlendikten sonra kocasının kaba, zalim ve bencil bir adam olduğunu öğrenen ve yaşamı boyunca eziyet gören, dayak yiyen mutsuz kadın tipidir. Örneğin *Mai ve Siyah*'ta Cemil'in kız kardeşi İkbal bu kadınlardan biridir. Gebeyken kocasından yediği tekme sonucu çocuğunu düşürür ve ölür. Sarhoş Raci'nin karısı da bu tipe başka bir örnektir.

Türk romanındaki kurban tipleri arasında, bir de üzerine kuma getirilen kadını saymamız gerek. Fakir Baykurt da ataerkil düzende ezilen kadınlara örnekler gösterirken bu üç kurban tipini de koyar romanına. Evlendirilecek Dürü gibi, kocasından fena dayak yiyen evli Havana da bir kurban tipidir. Üzerine kuma getirileceği için üzüntüsünden kahrolan Kâmile de.

Tırpan bu ilginç yönlerine karşın pek de başarılı olamamış bir yapıt. Nedenleri çeşitli. Bir kere Dürü silik bir karakter olmaktan kurtulamıyor, çünkü onu yalnızca bir yönüyle, Musdu'dan tiksinen ve korkan çaresiz bir kız olarak tanıyoruz. Ama Musdu'yu gördüğü zaman saklanacak delik arayan bu "tırnak kadar" çocuk Uluguş'tan talimatı alınca Musdu'nun böğrüne tırpanı saplayacak denli cesur bir eylemci kesiliyor. Küçük Dürü'nün birkaç hafta içinde böyle bir asiye nasıl dönüştüğünü okurun anlamasına olanak yok, çünkü, bu önemli noktada yazar gözlerini karaktere değil eyleme çevirdiği için adam öldürmeyi kabul etmiş Dürü'nün duyguları, düşünceleri okura kapalı kalır. Sanki bir iç dünyası yoktur Dürü'nün. Belki Yaşar Kemal ile bir karşılaştırma yapmakta yarar var. *Yusufçuk Yusuf*'ta Derviş Bey adamlarından biri olan Yusuf'tan gidip Deli Hacı'yı öldürmesini ister ve ondan sonra okur sayfalarca, o güne kadar hiç adam öldürmemiş Yusuf'un korkularını, düşlerini, kararsızlıklarını izler.

Tırpan'ın başarısını engelleyen ikinci neden sanırım diyaloglarla ilgili. Metinde çok büyük yer tutan konuşmaları, konuları bakımından başlıca iki öbeğe ayırmak olanaklı: Haksız düzen üzerine konuşmalar ve Dürü ile Musdu'nun evlenmesi

üzerine konuşmalar. Öykünün olay örgüsü genç kızların, yoksulların acılarını, ezilişlerini sergileyerek okurun duygularına sesleniyorsa, birinci öbek konuşmalar da okurun aklına seslenerek bu etkiyi desteklemek ve okuru bilinçlendirmek işlevini taşıyor. *Tırpan* gibi tezli bir romanda, yazarın devrimci görüşlerini aktarmak için konuşma sahnelerinden yararlanmak istemesi doğaldır. Doğaldır ama bu sahnelerin de doğal olması gerekir. Oysa *Tırpan*'da bu sahnelerin, kişilere hem de bazen olmayacak kişilere, belli şeyleri söyletmek için kurulduğu belli. Sözgelimi Dürü yaşındaki küçük köylü kızların aralarında yapılan şu tartışma:

> "Uluguş nine, bütün yoksullar bir olmalı."
> "Olamazlar ya, söyle yine!.." dedi Sultan.
> "El ele, kol kola, kafa kafaya vermeli!.."
> "Veremezler ya, söyle keyfim açılsın!"
> "Varsıllara birer hastir çekmeliler tümcek!"
> "Çekemezler ya, söyle sen sonra ne yapmalı senin yoksullar?"
> "Hep bir olup dünyadan parayı atmalılar. Dökmeliler denize. Ocaklara basıp yakmalılar..."
> "Yapamazlar!" dedi Sarının Sultan. "Varsıllar yaptırmaz!"
> "Nasıl yaptırmazlar? Varsıllar mı çok, yoksullar mı?"
> "Yoksullar çok tabi, yoksullar çok emme..."
> "Emmesi ne Sarının kızı, ne emmenleyip duruyorsun?"
> "Kim emmenliyor? Varsıllar basar parayı, sustururlar yoksulları diyorum!"
> "Heç bilem susturamazlar! Nasıl sustururlar? Susturabilirler mi Uluguş nine?" (s.170)

İkinci öbek konuşmalara gelince; romanın başında Musdu'nun Dürü'ye göz koymasının ana kızda yarattığı korkuyla sağlanan gerilim, az sonra işin çeneye dökülmesiyle

söner. Musdu ile Dürü'nün evlenmesi konusu etrafında çeşitli kişiler arasında yapılan konuşmalar ve tartışmalar (Havana ile Dürü arasında, Velikul ile Havana arasında, Musdu ile Kâmile arasında, köylü kadınlarla Havana arasında, kızlarla Uluguş arasında, Musdu ile Uluguş arasında, Musdu ile Dürü arasında, Cemal'in evinde toplananlar arasında vb.) yüzünden öykü ilerlemez olur ve sıkıcı bir havaya girer. Çünkü aynı konu etrafında ister istemez aynı şeyler söylenmektedir.

Belki de diyaloglar konusunda saptadığımız bu kusur, daha genel bir kusurun parçası. Sanırım o da, romanın küçük bir konu etrafında dönmesine ve sınırlı malzeme üzerine oturmasına karşın yapay biçimde uzatılmış olması. Özet olarak, kısa bir anlatıya elverişli bir konu ve malzemenin 400 sayfaya yakın uzunlukta bir anlatıyı omuzlamaya zorlanması romanda yoğunluğun yitirilmesine, konunun sulandırılmasına ve romanın yer yer yavanlaşmasına neden oluyor kanımca.

1 *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, s.264.

2 Bu konuda ayrıntılı bir inceleme yazısı için bkz. Kadir Cangızbay, "Köy Enstitüsü Çıkışlı İki Yazar Üzerine Bir İnceleme", *Hareket*, Şubat 1974.

3 *Tırpan*, 3. baskı, Remzi Kitabevi, s.252. Tüm alıntılar romanın bu baskısındandır.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

TUTUNANLARDAN TUTUNAMAYANLARA BİR YOLCULUK

Bu ciltte Anadolu romancılarından başka iki yazardan daha söz etmek istiyorum. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'dan. Bu ikisinin esin kaynağı modernist Batı edebiyatı olduğu için roman anlayışı bakımından öncekilerden ayrılırlar. Ama yapıtları başkaldırı edebiyatına da örnek sayılabileceğinden, bir bakıma öncekilerle ortak bir yanları vardır. Ne ki Anadolu romancıları haksız düzene başkaldırırlarken, Atay ve Atılgan bireyin sorunlarına eğilmişler ve burjuva zihniyeti karşısında bireyin isyanını dile getirmişlerdir.

Atay ve Atılgan'ı birleştiren ve öncekilerden ayıran bir özellik de biçimle ilgili tutumlarında bulunur. Edebiyatta iki karşıt eğilim yüzyıllar boyu kendini göstermiştir. Bir yanda, okura herhangi bir konuda (ahlaksal, siyasal, toplumsal vb.) söyleyecek bir sözü olduğu için yazan ve bu sözü sunuş biçimini yalnızca bir araç olarak kullanma eğilimi gösteren yazarlar vardır. Beri yanda ise sunuş biçimini asıl amaç sayarken konusunu bir araç olarak kullanma eğilimi gösteren yazarları buluruz. Genel olarak Türk romanında birinci eğilim egemenken *Tutunamayanlar*'da ve *Anayurt Oteli*'nde öteki eğilimin güçlendiğini görürüz. Başka bir deyişle, bu iki yazarı, dile getirdikleri bireyin sorunları kadar, hatta ondan çok bu sorunları dile getirmek için başvurdukları ya da icat ettikleri anlatım yöntemleri ilgilendiriyor.

Gerçi Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı (1959), topluma yabancı düşmüş bireyi konu edinmek bakımından *Tutunamayanlar*'ın öncüsü sayılabilir, ama Atılgan'ın daha ilginç bulduğum ikinci romanı *Anayurt Oteli* (1973) *Tutunamayanlar*'dan iki yıl sonra basıldığı için burada ilk önce *Tutunamayanlar*'ı sonra da *Anayurt Oteli*'ni ele alacağız.

Atay'ın tutunamayanları burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlardır. Yazar küçük burjuva aydınlarını silkelemek için onların kültür değerleriyle, ideolojik tutumlarıyla, yaşamda bağlandıkları konvansiyonlarla alay eder, ama bununla yetinmez. Çünkü saldırı hedefi olan zihniyet sanat anlayışını da içerir ve bundan ötürü Atay saldırısını, tutunanların anlamayacağı, reddedeceği türden bir romanla yapar. Böylece onların roman konvansiyonlarını da yıkmaya çalışır. Eğer yalnız birincisini yapsa ve klasik gerçekçi romanla işini görseydi, meydan okuyuşu böylesine köktenci olmaz ve sanat anlayışı bakımından bir uzlaşmaya girmiş sayılacağından, isyanı gücünden çok şey yitirirdi.

Tutunamayanlar hem söyledikleri hem de söyleyiş biçimiyle bir başkaldırı olduğundan iki yönden de incelenmesi gerekir. Ne ki şimdiye kadar yapıtın karakterleri ve felsefesi üzerinde durulmuşsa da söyleyiş biçimine yeterince eğilen olmamıştır. Bundan ötürü ilk önce yapıtın sunuş biçimine sonra da anlamsal yönüne eğilmek istiyorum. Ancak hepsinden önce, Atay'ın Batı'daki hangi tür roman anlayışına katıldığını

belirtmek gerekir, çünkü Atay, Türk romanının geleneksel çizgisinden çıkarak başka tür bir romanı deneyen ilk Türk yazarı olmuştur. Başka tür derken modernist ve postmodernist romanı kastediyorum ve bu kitap genel okura seslendiği için Atay'ın bu tür romanlarla ilişkisini saptamadan önce bu akımları özetlemenin yararlı olacağını düşünüyorum.

19. yüzyıl gerçekçi romanı, materyalist, pozitivist bir dünya görüşüne dayanıyordu. Herkesin aynı şekilde algıladığı nesnel bir dünya vardı ve bilimin açıkladığı birtakım yasalara göre düzenli bir şekilde işleyen bu dünyada insanoğlu durmadan ilerliyordu. 19. yüzyılın gerçekliğe bu güvenli ve iyimser bakışı; herkes için ortak bir fenomenler dünyasının varlığını sorgusuz kabul edişi "terakki"ye olan inancı, 20. yüzyılda artık olanaklı bir tutum olmaktan çıkmıştı. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra eski iyimser inançlar sarsıldı ve gerçekliğin ne olduğu konusunda kuşkular belirdi.

Bilindiği gibi, 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında M. Proust, H. James ve J. Conrad gibi yazarlar klasik gerçekçi roman anlayışına uymayan değişik bir romanın yolunu açtılar. Sonradan, 20. yüzyılda yazdığı için "modern" sıfatını alan ama eski anlayışı sürdüren yazarlardan ayırmak amacıyla "modernist" diye anılan J. Joyce, F. Kafka, V. Woolf, R. Musil, W. Faulkner ve daha birçokları bu yeni romanı geliştirdiler ve 1920'lerde doruğuna ulaştırdılar.

19. yüzyılın toplumsal ilerlemeye, insanlar arası iletişimin gelişimine olan iyimser inancını paylaşmayan bu yazarlar dış dünyaya, topluma değil, insanın iç dünyasına, bilincin karmaşıklığına eğildiler. Klasik gerçekçi romanın üç ana öğesi,

yani olay örgüsü, karakter ve çevre modernist romanda önemlerini yitirirler ve onların yerine ön plana ge çen örüntü, simge, imge, ritim ve bakış açısı gibi öğeler olur. Bundan ötürü de özellikle olay örgüsünden sıyrılma çarelerini arayan modernist roman, şiire ya da müziğe yaklaşmaya çalışır.

Çoğu Tanrı'ya, dine inancını yitirmiş, yaşamı ve dünyayı anlamsız bulan modernistler bu anlamsızlıktan kurtulmak için sanata sığınmakta buldular çareyi. Örüntüye, yapıya, mitosa yaslanan sanatın kendisi ahenkli, alternatif bir gerçeklik sayıldı.

1930'larda hızı kesilen modernist romanın yanı sıra geleneksel diyebileceğimiz gerçekçi roman da yazılıyordu doğal olarak. Ne ki İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'lerde Fransa, 1960'larda Amerika ve İngiltere ve daha sonra İtalya, Almanya, Latin Amerika yeni bir gelişmeye sahne oldular. Postmodern dediğimiz (bazılarının metafiction, bazılarının surfiction adını verdiği) bu çağdaş roman akımı, 19. yüzyıl gerçekçi romanının da, modernist romanın da dayandığı estetiği yetersiz ve geçersiz bulur. Postmodernistlere göre romanın işlevi 19. yüzyıl gerçekçilerinin sandığı gibi insan, dünya ve toplum hakkında göstersel bir anlamı olan görüşler bildirmek, gerçekliği yansıtmak değildir. Ne de modernistlerin yaptığı gibi, örüntülerin kurgusuyla, simgelerin, motiflerin düzenlenmesiyle elde edilecek bir biçim estetiği sunmaktır. V. Nabokov, A. Robbe-Grillet, Kurt Vonnegut, John Fowles, Italo Calvino, Thomas Pynchon gibi birbirinden çok farklı yazarları içine alan bu çağdaş akımın kısa bir tanımını yapmak olanaksız. Ama bu yazarlarda ortak olan bir iki özelliğe değinmek olanaklı.

Dikkati çeken ortak özelliklerinden biri bu yazarların "kurmaca" kavramını kurcalamaları ve bu kuramsal sorunu yazdıkları romanların konusu haline getirme eğilimleri. Başka bir deyişle, postmodernist yapıtlar üstkurmaca (me tafiction) özelliğine sahiptirler. Ancak bu işlevlerini roman türünün yerleşmiş konvansiyonlarını bilinçli olarak vurgulamak ya da parodisini yapmak suretiyle yerine getirirler.

Gerçekçi roman okura, bir kurmaca yapıt olduğunu unutturmaya ve okurda, gerçek olaylar içindeymiş duygusunu uyandırmaya çalışır. Bundan ötürü de karakterleri, olayları, çevreyi inandırıcı kılmak, gerçekçi yazarın başlıca kaygularındandır. Postmodern yazarlar ise, tersine, romanın uydurma olduğu olgusunun altını çizer ve gerçekçi romanın parodisini yaparak, anlatı öğeleri arasında oyunlar kurarak gerçeklikle kurmaca arasında varsayılan bağları sorgularlar.

Postmodern romanın bir özelliği de sanatı bir tür oyun olarak görmesidir. Sanat ile oyun arasındaki benzerliklere daha önce de işaret edilmiş ve Freud da, sanatın, çocukluktaki oyunun yerini tuttuğunu söylemişti. Ama postmodern romanda, oyun oynama bilinçli bir şekil alır ve yazar, kurgulama eylemini, okura, bir oyun gibi seyrettirir. Öyle ki yapıtın kurgulanmasından alınan tad, "oyun için oyun" ilkesi gibi, "kurgulama için kurgulama" ilkesine götürür yazarı. "Bir öykü, bir tek kişinin, sizin de oynayabilmeniz için oynadığı bir oyundur" diyor Ronald Suckenik.[1]

Başka bir özellik çerçeve sorunudur. Her kurmaca metin bir çerçeve içine alınmıştır ve en azından ön kapak ile arka kapağın bir çerçeve oluşturduğu söylenir, ama burada çerçeve

derken postmodern yazarların hem çerçeve kurma oyunlarını (öykü içine öyküler yerleştirerek örneğin) hem de çerçeve konvansiyonunu görünür kılmak için çerçeve kırma yollarını kastediyoruz.[2] Oğuz Atay'ın kurduğu ve kırdığı çerçevelerden aşağıda söz edeceğiz.

Postmodern romanın bütün özellikleri ve çeşitleri üzerinde durmak değil amacım. Ancak Oğuz Atay'ın 20. yüzyılın hangi tür romanında kendine yer aradığını, nasıl bir roman anlayışıyla yazdığını, *Tutunamayanlar*'ın hangi metinlerle bağıntılı olduğunu belirtmek için bu akımlara kısaca değinmek gerekiyordu. *Tutunamayanlar* 19. yüzyıl gerçekçiliğine sırtını dönmüş, bir ayağı modernistlerde bir ayağı postmodern bir roman. Böyle olmasının başlıca nedeni de sanırım, Atay'ın James Joyce gibi modernist bir yazarla, Nabokov gibi postmodernist bir yazardan çok etkilenmiş olması. Bu etkinin kimi belirtilerine aşağıda işaret ettiğimde, herhalde Atay'ın modernist ve postmodern yönleri daha bir açıklık kazanacaktır.

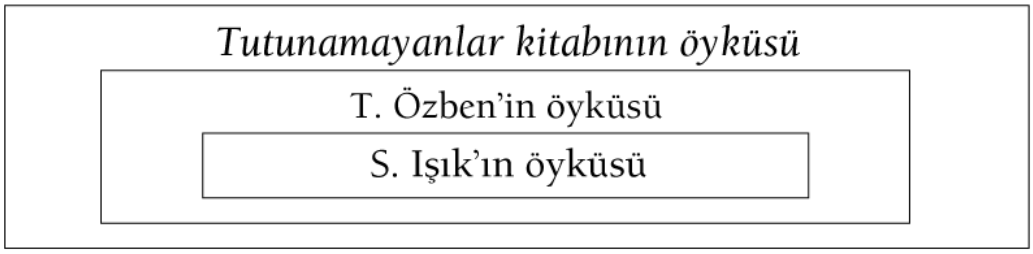
İlk önce *Tutunamayanlar*'ın roman konvansiyonlarına başkaldırı sayılabilecek ve yapıtı, sözünü ettiğimiz çağdaş kurmaca metinlerine bağlayan bazı özelliklerine değinmek istiyorum. Daha sonra iki başkişisinin (Selim Işık ile Turgut Özben'in) öykülerini ve romanın anlamını inceleyebiliriz.

Tutunamayanlar'ın karmaşık bir yapısı ve anlatım yöntemi olduğu söylenmiştir her zaman; ama bunları çözümlemeye girişecek kadar uzun bir inceleme yazısı yazılmadığı için romanın bu yönü irdelenmeden kalmıştır. Hiç değilse ana

çizgilerini kalınca çizerek bu yapıyı daha görünebilir kılmakta yarar var. Çünkü romanın anlamını, bu yapıyı saptamadan tartışmak kolay olmasa gerek. *Tutunamayanlar* bir tür çerçeve içine alınmış metinlerdendir. Asıl öykü metnine gelmeden önce iki önsöz ve öykü bittikten sonra metne eklenmiş olan Turgut Özben'in mektubu var. "Yayımlayıcının Açıklanması" adını taşıyan ikinci önsözü şimdilik bir yana bırakıyorum. Gazetecinin, romanın eline nasıl geç tiğini ve nasıl yayına hazırladığını anlatan "Sonun Başlangıcı" adlı önsözü ile Turgut Özben'in mektubu dış çerçeveyi oluşturan ayrı bir öykü aslında.

Gazetecinin önsözünden öğreniyoruz ki kendisi bir tren yolculuğu sırasında Turgut Özben adında bir gençle tanışmış, sonra Avrupa'ya gitmiş, iki yıl kalmış ve dönüşünde çekmecesinde Turgut Özben'den bir mektup ile birlikte büyük bir paket bulmuş. Bu paket *Tutunamayanlar*'dır ve yazarı Turgut Özben tarafından, yayımlanması için gazeteciye gönderilmiştir. Gazeteci, Turgut'un isteğine uyarak romanda adı geçen kişileri arar, Günseli ile birlikte bazı adları biraz değiştirir, sonuna da Turgut'un kitap hakkında bilgi veren mektubunu ekler ve yayımlanmasını sağlar. İşte bu önsözde ve mektupta anlatılanlar, gazeteci ile Turgut'un tanışması sonucu kitabın hangi aşamalardan geçerek basıldığının öyküsüdür. *Tutunamayanlar* romanının, kendisi, bu önsöz ile sondaki mektup arasında yer alır. *Tutunamayanlar*'ın da iki öyküsü ve iki başkişisi var: Turgut Özben ve Selim Işık. Birinci öykü Turgut Özben'in, arkadaşı Selim'in intihar nedenini araştırırken, bir kişilik değişmesiyle sonuçlanan ruhsal gelişimini sergiliyor. İkinci öykü, bu araştırma süresi içinde

ortaya çıkan, Selim ile ilgili bilgilerden oluşuyor. Başka şekilde söylersek, Selim'in öyküsü Turgut'un öyküsünün içine yerleştirilmiş. Demek ki birbirini çerçeveleyen üç öykü var.



İlk önce gazetecinin yazısı ile birinci öykü (*Tutunamayanlar* kitabının öyküsü) başlıyor; sonra Turgut'unki ve Tur gut'un öyküsü sürerken Selim'inki başlıyor. Kapanışlar da tersine bir sıra izliyor tabii. İlk önce Selim'in öyküsü kapanıyor, sonra Turgut'un öyküsü, en sonunda da *Tutunamayanlar* kitabının öyküsü. Ayrıca bu üç anlatım arasında içeriden dışarıya doğru işleyen bir nedensellik bağı gözlemleriz. Şöyle ki, Selim'in mektubu Turgut'u harekete geçirir ve böylece Turgut'un öyküsünü başlatmış olur, Turgut'un mektubu da gazeteciyi harekete geçirir ve kitabın öyküsünü başlatır.

Turgut'un öyküsü zamandizinsel (kronolojik) bir sıra izler, ikinci öyküde ise Selim'in dönemleri (çocukluğu, ilkokul, ortaokul, lise yılları, üniversite yılları vb.) sırasız, karışık bir biçimde sunulur. Turgut'un öyküsü başladığı noktadan ileri doğru giderken, ikinci öykü aynı noktadan geriye dönüşlerle tamamlanır ve böylece iki öykü iç içe gelişir.

Turgut ve Selim'in öykülerine gelmeden önce, *Tutunamayanlar*'ın yerleşmiş roman konvansiyonlarını yıkan kimi özelliklerine göz atmak yerinde olacaktır. Romanın

başındaki iki önsöze dönelim. Bu önsözler daha romana başlamadan işin bir oyuna dönüştürüldüğünü gösterir bize. Gazetecinin yazdığı "Sonun Başlangıcı"ndan anlıyoruz ki Turgut, aslı olmayan bir roman kişisi değil gerçekten yaşayan biridir. Romanda adı geçen diğer kişiler de öyle. Bu insanlar hayatta olduğu için metinde geçen adları biraz değiştirmek gerekmiş. Ve ekliyor gazeteci: "Bütün bunlar olayları bilenler için gerçekte bir şey ifade etmeyecektir. Kişiler kendilerini ve başkalarını tanıyacaklardır."

Bu tür önsözler, yazarların, inandırıcı olmak için başvurdukları yollardan biridir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Bir Muadelei-Sevda* romanına yazdığı "mukaddime"de, Naki Bey adında birinin kendisine mektup yazarak randevu istediğini, sonra evine geldiğini ve başından geçen garip bir ev lilik olayını anlattığını söyler. *Bir Muadelei-Sevda,* Naki Bey'in başından geçmiş gerçek olayların öyküsü olarak sunulur okura. *Yaban* da Birinci Dünya Savaşı sırasında kolunu kaybetmiş bir subayın, çekildiği bir Anadolu köyünde tuttuğu bir günlüktür güya. Yakub Kadri Karaosmanoğlu *Yaban*'ın başına eklediği kısa bir yazıda, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Garp Cephesi Kumandanlığı'nın gönderdiği "Tetkiki Mezalim Heyeti"nin (böyle bir heyet gerçekten vardı ve Karaosmanoğlu bu heyette görev almıştı) düşman tarafından yakılarak terk edilen köylerden birinde araştırma yaparken taşların arasında bu defteri bulduğunu söylüyor.

İlk bakışta Atay'ın aynı konvansiyondan yararlandığını sanabilir okur; oysa Atay'ın yaptığı, bu konvansiyonla alay etmek. Nitekim hemen arkasından ikinci bir önsöz daha

buluyoruz: “Yayımlayıcının Açıklaması”. Bu açıklamada yayımlayıcı, “kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişilerin gerçekten yaşamadığının okuyucular tarafından kabulünü rica ederiz” diyor. Birbirinin tersini iddia eden bu iki önsözü okuyunca bildiğimiz türden bir roman karşısında olmadığımızı anlıyoruz. Böylece Atay, romanlara önsöz yazmanın gerçekle ilgisi bulunmadığını, yalnızca bir konvansiyon olduğunu ve okurun elindeki kitabın da bir kurmaca yani bir tür oyun olduğunu anımsatmak istemiş herhalde.

Tutunamayanlar’ın metninin sonuna eklenmiş mektuba gelince; bu da yine postmodern romana uygun oyunlardan biri. Turgut, bu mektupta, romanı yayıma hazırlayacak olan gazeteciye, roman metninin içine koyamadığı, kendi özyaşamını anlatan fantastik bir ansiklopedi maddesi de yolluyor. Okurların birçoğunun “kitabın başında ve sonunda yazılanları sevmediği için” okumak zahmetinden kurtulacakları bir bölüm olarak sunmuş bunu. Okurun, klasik bir romanda açıklayıcı nitelikte olmasını bekleyeceği bu mektup, gerçekte, Atay’ın okura yönelik bir eleştiri yazısına benziyor.

Postmodern romanda oyunla sanat arasında kurulan bağı Selim de kurar. Selim’in başlıca merakı oyun oynamaktır ve çok ciddiye aldığı bu oyunun bir anlamı şiir, öykü, biyografi gibi çeşitli türlerde yazı yazmaktır. Üniversite öğrenciliği yıllarında arkadaşlık ettiği Turgut ile Turgut’un biyografisini yazma oyunu, Esat ile öykü, şiir, önsöz yazma oyunları oynar. Süleyman Kargılı ile “Dün Bugün Yarın” şiirini yazmayı da

oyuna dönüştürür. “Açıklamalar” kısmını Kargılı yazmış gibi gösterilir vb. Bu anlamda oyun (sanat) gerçek yaşamdan daha gerçektir. “İnsanların roman kahramanlarına benzeyebildikleri oranda gerçek olduklarını düşünür Selim. Metin’in uydurduğu çapkınlık hikâyelerine inanmayı yeğler, çünkü der “Her gün yaşadığım olaylar daha uydurma geliyor bana.” Selim’e göre düzene sokulmuş olaylar, kurmacaya dönüştürülmüş yaşam, şekilsizlikten kurtarılmış ve bir anlam kazanmış yaşamdır.

Tutunamayanlar’ı öbür Türk romanlarından ayıran (ama James Joyce’un *Ulysses*’iyle birleştiren) bir özelliği de çeşitli üsluplara (Osmanlıca, Türkçe, Öztürkçe) ve biyografi, ansiklopedi, günlük, şiir, tiyatro, mektup gibi çeşitli söylemlere yer vermesidir. Romana zenginlik ve ansiklopedik bir genişlik sağlayan bu çeşitlilik Atay’ın ironisine de hizmet eder.

“Şarkılar” ve “Açıklama” bölümlerinde yine klasik gerçekçi romanda rastlayamayacağımız bir anlatı yöntemi kullanılmıştır ama eklemek gerekir ki bu yöntem Atay’ın buluşu değildir. Bu yöntemi, V. Nabokov, postmodern bir roman sayılan *Pale Fire* (1962) adlı yapıtında kullanmıştı. Roman, John Shade adlı bir şairin yazdığı bir şiir ile, bu şiiri baskıya hazırlayarak yayımlayan Kimbato adlı bir akademisyenin şiire getirdiği yorum ve açıklamalardan oluşur. Ne ki sürgünde yaşayan ve Zambla kralı olduğunu ileri süren Kimbato akıldan yana biraz sakattır ve şiiri, hiç ilgisi olmadığı halde kendi biyografisindeymiş gibi yorumlar.

Nabokov’un bulup kullandığı bu yöntemi Atay kendi amaçlarına uyarlar. “Şarkılar”, Selim’in kendi çocukluk yıllarını anlatan uzun bir şiir, “açıklamalar” da güya Süleyman

Kargılı'nın (ama gerçekte Selim'in) getirdiği yorumlardır. Şiirin anlaşılmaz bir yönü yokken, "açıklamalar", fantastik, saçma ve akıl dışı özellikler taşıyan sözüm ona belgelerle gereksiz ve ilgisiz yorumlar sürüyor önümüze. Bu bölüm genelde eleştiriyle ve eleştiri yöntemleriyle bir alay. Ama aynı zamanda toplumsal eleştiri. Cumhuriyet dönemi ideolojisinin tarih tezini, Güneş Dil Kuramı'nı, Turancılık akımını alaya alan bu uzun "Açıklamalar" bölümü, şaşırtıcı bir hayal gücünün ve az bulunur bir mizah yeteneğinin kanıtıdır.

Atay çeşitli mizah yöntemlerinden yararlanır. Bunlardan biri de başarıyla kullandığı bir tür *pastich* diyebileceğimiz, başka bir yapıtı ya da yapıtın bir parçasını başka bir bağlamda taklit yöntemidir. Sözgelimi, Turgut, Ankara'da bir devlet dairesindeki bürokrasiyi alayla hicvederken *Kutsal Kitap*'taki "on emir"i iş takip edenlere uyarlar:

> Elini hiçbir kağıda uzatmayacaksın; on emirin birincisi budur. Söze erken başlamayacaksın, hiçbir düşünce ileri sürmeyeceksin, hiçbir şey bilmezmiş gibi görüneceksin, garip şekilde giyinmeyeceksin, ellerini masaya dayamayacaksın, seni baştan savmalarına yol açmamak şartıyla kendine acındıracaksın, gülümseyeceksin, bekleyeceksin... ve hiçbir zaman ümide kapılmayacaksın.[3]

Atay'ın *Tutunamayanlar*'da kullandığı anlatım yöntemi Joyce'dan, Nabokov'dan, Dostoyevski'den izler taşır, ama Atay'ın yaptığı onları körü körüne taklit etmek değil, onlardan esinlenmek ve yöntemleri kendi buluşlarıyla beslemek olmuştur. Ustaca kullandığı bu karmaşık teknik ayrıca incelenmeye değer sanırım.

Romanı Turgut yazmış olduğuna göre kendi yaşamından, diyelim, bir yıllık bir zaman dilimini kapsayan ve Selim hakkında bilgi toplamak amacıyla neler yaptığını, kimlerle görüştüğünü ve neler okuduğunu anlatan bu metin Turgut'un özyaşam öyküsünden kısa bir bölümü yansıtır. Benzer bir durum Nabokov'un *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı* adlı romanında görülür. Romanın kahramanı V. ölmüş olan üvey kardeşi romancı Sebastian hakkında bilgi toplamak üzere onu tanımış olanlarla görüşür, onun yazdıklarını okur ve Sebastian hakkında yaptığı bu araştırmaların öyküsü, yazdığı *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı* adlı romanı oluşturur. Doğal olarak yapıt bir bakıma otobiyografik sayılır ve birinci kişi ağzında yazılmıştır, çünkü yapıtı yazan V.'nin, kardeşinin gerçek yaşamını keşfetmeye çalıştığı süre içinde kendi yaptıklarını içeren bir zaman kesitini koyar önümüze. *Tutunamayanlar* da böyle bir roman olduğuna göre birinci kişi ağzından yazılmasını beklerdik, ama Atay, Nabokov'dan farklı bir yol denemiş ve Turgut'a romanı üçüncü kişi ağzından yazdırmış. Ne ki Turgut da öykünün kişilerinden biri olduğuna göre kullandığı anlatıcı Turgut'un bildiğinden fazlasını bilemez; Turgut'tan başka kimsenin iç dünyasına giremez, düşüncelerini okuyamaz. O da romanın dünyasını Turgut'un gözleriyle görmek zorundadır.

Tutunamayanlar'da okur romanın dünyasına Turgut'un bilincinden bakmakla kalmaz, onun ruhsal gelişimini, iç çatışmalarını, değerlendirmelerini ve yavaş yavaş Selim ile özdeşleşmesini izler. Dış olaylar bir önem taşımaz, Turgut'un iç dünyasıdır önemli olan. Öyleyse anlatıcının okuru, Turgut'un iç

dünyasına, bilincine sokması gerek ve roman üçüncü kişi ağzından yazıldığına göre bunun üç yolu var: “Ruh çözümlemesi”, “aktarılan iç-konuşma” ve “alıntılanan iç-konuşma”. *Tutunamayanlar*’da egemen olan yöntem üçüncüsüdür, diğer ikisine çok az yer verilmiştir.

Bunlardan ruh çözümlemesi (kimi kuramcıların internal analysis, kimilerinin ise psycho-narration dediği) 20. yüzyıla gelene kadar en çok kullanılan yöntem olmuştur. Bilindiği gibi, bu yöntemde karakterlerin duygularını, düşüncelerini, tüm iç dünyasını okura anlatıcı açıklar. Bundan ötürü bu iç dünyada olup bitenleri okura anlatan ses anlatıcının sesidir; anlatmak için kullandığı dil de. İşte *Tutunamayanlar*’dan bir örnek; anlatıcı, Turgut’un bir sabah, uykudan uyandığı andaki psikolojisini anlatıyor.

> “Ter iç inde uyandı. Görünmeyen iplerle bağlandığı yataktan kendini ayırmak için, ona dayanılmaz ve ümitsiz gelen bir çırpınma, bir hayata dönme isteği ile kıvranıyordu: Ya da kıvrandığını sanıyordu. İçinde bir yerde, artık hiç hareket edemeyeceğini hissediyordu.” (2. baskı, s.20-21)

Bu ruh çözümlemesinde, doğal olarak karakterin psikolojik durumunu dolaylı bir yoldan, anlatıcının açıklamasından öğrenmiş oluyoruz. “Aktarılan iç konuşma” dediğim yöntem (narratedmonologue ya da combined speech) modern romanda çok, ama *Tutunamayanlar*’da az kullanılan bir yöntemdir. Yine üçüncü kişi ağzından yazılır, ne ki bu kez karakterin düşüncelerini, duygularını anlatmak için kullanılan sözcüklerin ve dilin karaktere ait olduğu bellidir. Sanki anlatıcı kendi sesiyle karakterin sesini üst üste bindirmiştir. Yine

Tutunamayanlar'dan bir parça: Turgut koltuğunda oturmaktadır;

> "Onu Günseli ile görmüşlerdi. Belki Aysel'le de görmüşlerdi. Onu görüyorlardı. (...) Nasıl görüyorlardı acaba? Sizi gördük, diyorlardı. (...) Peki neden ben kimseyi görmüyorum? (s.508-509)

Turgut'un düşüncelerini aktaran bu parça (son cümle dışında) yine üçüncü kişi ağzından yazılmış, ama belli ki kullanılan sözcükler ve dil Turgut'un. Anlatıcı, "Nasıl görüyorlardı acaba?" sorusunu soramaz örneğin. Alaycı ton da Turgut'un tonu. Kısacası Turgut'un bilincinden bakıyoruz duruma. Ancak, birinci kişi ağzından yazılmış son cümle, şimdi sözünü edeceğimiz üçüncü yönteme getirir bizi.

"Alıntılanan iç-konuşma" (quoted monologue ya da direct free speech) diyebileceğimiz bu yöntemde anlatıcı aradan çekilir ve karakterin kendi kendine konuşmasını, düşündüklerini olduğu gibi alıntılar.

Bilinç akımı, aslında bu yöntemin özel bir şeklidir. Karakterin akıp giden düşüncesinde mantıksal bağlar yerine çağrışım ilkesi egemendir. Sanki bilincin daha alt tabakalarına inilmiştir ve akıp giden düşünce nehri kişinin denetiminden çıkmıştır. Onun için düzgün cümlelerle de yürümez. *Tutunamayanlar*'da bilinç akımı hiç yok gibidir. Temel yöntem "alıntılanan iç-konuşma"dır ve Atay bu yöntemi değişik ve ilginç şekillerde kullanır. Doğal olarak bu iç-konuşma birinci kişi ağzından verilir. *Tutunamayanlar*'da aşağıdaki parçada Turgut Özben bir iş için geldiği Ankara'da, sokakta yürümekte

ve karısının ahbaplarına uğramayı düşünürken orada geçecek beylik konuşmaları geçirmektedir aklından.

> “1) Sizlere uğramadan edemedim. 2) Şehri çok güzel ve değişmiş buldum. 3) Yeni taşındığınız evi bulmakta güçlük çekmedim. 4) Oğlunuz çok büyümüş. 5) İnşallah büyüyünce sen de Turgut amcan gibi mühendis olursun. 6) Daha beter olsun. 7) Nermin ne yapıyor? 8) İyidir selam ve sevgileri var. 9) İnşallah bir dahaki sefere onu da getiririm. 10) Sen derslerine çalışıyor musun bakalım? 11) Kaşlarını çattı. 12) Amcalar bazen kaşlarını çatar; onlara güven olmaz. 13) Süheylâ’yı hatırlayacaksınız; teyzemin gelini (...) 14) Nermin’le birlikte geliriz bir dahaki sefere. 15) Geliriz dedik ya, uzatmayın (...) 16) Gitmiş kadar oldum.” (s.218)

Biraz kısaltarak aldığım ve cümlelerini numaraladığım yukarıdaki parçada karmaşık bir iç-konuşmaya tanık oluyoruz. Turgut’un ev sahiplerine söylediği ilk dört cümleyle kendimizi bir evde buluyoruz: Beşinci cümle (“İnşallah büyüyünce sen de Turgut amcan gibi mühendis olursun”) ev sahibinin kendi oğluna söylediği bir cümle. “Daha beter olsun” cümlesiyle durum değişiyor. Gerçi cümle Turgut’un, ama bu kez Turgut ev sahipleriyle konuşmuyor, kendi kendine içinden söyleniyor. Böylece alıntılanan bir iç-konuşma içinde bir iç-konuşma yer almış oluyor. Kutu içinde kutu misali. Yedinci cümle (“Nermin ne yapıyor?”) ev sahibinin; sekizinci ve dokuzuncular (“İyidir, selam ve sevgileri var. İnşallah bir dahaki sefere onu da getiririm.”) Turgut’un ev sahibine, onuncu da (“Sen derslerine çalışıyor musun bakalım?”) oğluna söylediği cümleler. Derken, “kaşlarını çattı” cümlesiyle araya anlatıcı giriyor ve sahne değişiyor, çünkü şimdi Turgut’un sokakta yürürken gerçekten

kaşlarını çattığını anlatıcıdan öğreniyoruz. On ikinci cümle (Amcalar bazen kaşlarını çatar; onlara güven olmaz") yine Turgut'un evde kendi kendine içinden söyledikleri. Yani yine iç-konuşma içinde iç-konuş ma. On üçüncü ve on dördüncü cümleler ev sahibine ait. On beşinci cümle ("Geliriz dedik ya, uzatmayın") Turgut'un kendi kendine içinden söylenmesi. Son cümle ("Gitmiş kadar oldum.") Turgut'un aklından geçirdiği ziyaretteki konuşmaların bitmiş olduğunu gösteriyor.

Görüldüğü gibi Turgut'un aklından geçirdiği bu ziyaret ve oradaki konuşmalar bir tiyatro sahnesine dönüştürülmüş. Oyuncular dört kişi: Turgut, ev sahibi (ya da sahibesi) oğlu ve teyzesinin gelini. Ve sanki bir orta oyunundayız. Tiyatroda olsa, Turgut içinden geçirdiği alaycı cümleleri seyirciye bakarak yüksek sesle söyler ve seyirci, tiyatro konvansiyonları gereği, bunları sahnedekilerin duymadığını varsayardı. Turgut'un seyircilerle paylaştığı ve öbür oyuncuların fark etmediği alay da ironik bir durum yaratırdı. Oğuz Atay tiyatro konvansiyonlarını iç konuşma tekniğine uygulayarak bir mizah yöntemi geliştirmiş denebilir.

Tutunamayanlar'da alıntılanan iç-konuşma yönteminin en başarılı kullanıldığı yerlerden biri dış-diyalog, iç-konuşma ve iç-diyaloğun birbirine örüldüğü sahnelerdir. Örneğin meyhanede Metin ile Turgut'un diyaloğu. Metin popüler, duygusal romanların, Türkçe tangoların hayranı, ucuz zevklerin adamıdır ve Turgut'u da kendi gibi sandığı için ona açılmakta ve bu tür yapıtları övmektedir. Turgut ise Metin'in zevklerini paylaşıyor gibi görünüp onunla alay etmekte ve içinden de ona söylenmektedir. Yaptığım alıntı Metin'in sözleriyle başlıyor.

Ben seni görür görmez anlamıştım; bütün kaygısız görünüşünün altında, duygulu, içine kapanık bir insan olduğunu.” Bunu beğendim işte. “Türkçe tangolardaki kırık ve ıstırap dolu sözleri ancak böyle bir insan anlayabilir.” Bat Turgut bat. “Karıma bile anlatamıyorum bunu Metin kar deşim. Evi bir sürü ağlamaklı plakla dolduruyorsun, diye söylenip duruyor.” Metin gururlandı: “Benim karım sesini çıkarmaz. Hayrandır bu müziğe.” İkiniz de daha beter olun. İnşallah yakında batı enstrümanları ile Türk müziğini de seversiniz. Turgut iyice açıldı Metin’e: “Ezbere bilirim sözlerini bu tangoların. O ne canım kafiyedir, o ne canım anlamdır!” Kendini tutamayarak mırıldandı.

Minimini bir kuştum
Deli gibi olmuştum.

Selim itiraz etti; yanlış oğlum Turgut, aslını okumalısın:

Minimini bir kuştum
Dejenere olmuştum.

Anlamaz ki canım Selim; hem de şüphelenir, hem de yazık olur, hem de ikimize ait bir şeyi başkalarına neden duyuralım? Neden kendimizi ele verelim? Aferin oğlum Turgut, sen adam olacaksın, ben göremeyeceğim. Göreceksin Selim, göreceksin. Yalnız biraz izin ver bana, şu arkadaşınla hesabımı göreyim önce. “Neden daldın Turgut? Bir şey mi düşünüyorsun?”

Hem de nasıl: Bir bilsen dudağın uçuklar. (s.230)

Metin ile Turgut arasında dış diyalog tırnak içine alınmış tümcelerle sürerken, Turgut’un alıntılanan iç-konuşmasından tümcelerle giriyor araya ve aynı anda Turgut içinden Selim ile ikinci bir diyalog sürdürüyor. Turgut’un dışta ve içte aynı zamanda sürdürdüğü bu çifte diyalog, romandaki ucuz yaşantılar ve yoz değer yargılarına yeni bir saldırı, ama değişik bir anlatı yöntemine başvurularak yapılmış.

Tutunamayanlar’ın okuru, genelde, kişilere ve olaylara Turgut’un bilincinden bakarsa da bu bakış sürekli olmaz, çünkü *Tutunamayanlar*’da, dış çerçevenin içindeki iki öykü ayrı anlatı düzeyinde yer alır. Üçüncü kişi ağzından anlatı lan Turgut’un öyküsü birinci düzey anlatıdır, çünkü anlatıcısı öykünün dışında ve üstündedir. Turgut’un öyküsünün içine yerleştirilmiş

olan Selim'in öyküsü ikincil düzey anlatıcıdır, çünkü anlatıcıları birinci anlatıcının anlattığı öykünün içindeki kişilerdir (Selim, Metin, Günseli) ve sırayla anlatıcı görevini yüklenirler. Selim'in öyküsü bunların anlattığı ikincil düzey anlatıcılarla (Selim'in şiir biçiminde yazdığı otobiyografisi, günlüğü; Metin'in uzun mektubu; Günseli'nin Turgut'a anlattıkları) bütünlenir. Birinci düzey anlatı ile ikinci düzey anlatılar arasındaki ilinti, ortak tema'larıdır, yani Selim'dir. Anlatıcıların değişmesi Atay'a başka olanaklar da sağlar. Örneğin tonda değişiklikler yapma.

Tutunamayanlar'a egemen olan ton, iğneleyici bir zekânın alaycı tonudur, çünkü gerek Turgut'un gerekse Selim'in tonudur bu. Ancak ikinci yarıda Günseli'nin Turgut'a Selim'i anlattığı on beşinci bölümde bu kıvrak ve alaycı ton yerini duyarlı ve duygulu bir tona bırakır zaman zaman. Gerçi bu sayfalarda anlatıcı Günseli'dir, ama gerçekte dinlediklerimiz, Selim'in ona söyledikleridir. Selim'in Günseli'ye büyük bir içtenlikle ruhunu açtığı, sevgisini dile getirdiği, bu (deyiş yerindeyse) içten aşk söylemi, romanda yer alan ironik söylemlere çarpıcı bir karşıtlık yaratır.

Günseli'yi dinlediğimiz bu bölümün bir özelliği de baştan sona noktasız virgülsüz akıp gitmesi. Böyle bir anlatımın yalnızca bir yenilik ya da okura bir şaşırtma vermek amacıyla seçildiğini düşünmek yanlış olur kanımca, çünkü dile getirilen yaşantının okura aktarılmasına katkısı var. Demek istediğim, duyguların dile getirildiği yerlerde söylemin bölünmeden, duraksamadan coşkuyla akıp gitmesinin, Selim ile Günseli'nin yeni bir dünyayı, bir aşk dünyasını nefes nefese, keşfetme

yaşantılarını okura aktarmak bakımından etkin bir yöntem olduğu. Bir alıntıyla örnekleyelim:

> Artık onun için hepsinden önemli olan benden adımdan adımın güzelliğinden bahsederdi. Günseli Günseli seli seli Selim Selim derdi gülerdik evet içinden gelen bir coşkunlukla gülerdi güldürmek için beni neler yapmazdı aşk sanat okulunun birinci sınıfında bir öğrenciyim bana kafamdaki bütün güzellikleri birleştirmek için bildiğim bütün güzellikleri seninle yaşayabilmek için neler verdiğini bir bilsen derdi bunu başarabilecek miyim bütün okuduklarımı düşündüklerimi hissettiklerimi anlatmalıyım onların senin gözlerindeki yansımalarını bilmeliyim hayır hepsini yeni baştan okumalıyım düşünmeliyim senden önce ve senden sonra bütün bunlar ne ifade etmiş ne ifade ediyor bilmeliyim hayır yalnız senden sonra seninle neler oluyor onu bilmeliyim hayır hiç bir şey bilmemeliyim bilmek kelimesini sözlükten çıkarmalıyım satırların arasına sıkışıp aşka kapalı kaldığım devirlerde kaçırdığım güzellikleri yakalamalıyım evet kendime hesap sormalıyım evet geçmişte tek başıma güzelliğini hissedemediğim hayır hissettiğimi bilmediğim bütün yaşantımın içindeki birikimleri seninle senin güzelliğinle birleştirmeliyim evet onların da bir hikmeti vardı onlar da senin dışında yaşanmış değildi herşeyin birdenbire bir anlam kazanmasının büyüsünü sezmeliyim allahım ne kadar çok işim var ben gidiyorum müsadenizle sizi sevmek için eve gidiyorum gözlerime bakardı (s.423)

Özetle, *Tutunamayanlar*, anlatıcıları ve anlatım yöntemleri bakımından zengin bir roman ve Atay gördüğümüz gibi, bu çeşitlilikten yararlanmış. Yöntemler arasında büyük başarıyla kullandığı yöntem, kuşkusuz alıntılanan iç-konuşma yöntemi. Atay okura Turgut'un bilincini, araya aracı sokmadan, dolaysız olarak seyrettirirken, bu yöntemi kâh toplumsal eleştiri, kâh mizah, kâh Turgut'un iç çatışmalarını sergile mek yolunda kullanmış. Ayrıca iç-konuşmayı kimi zaman diyaloğa, kimi zaman çok kişili bir oyun sahnesine dönüştürerek yönteme daha karmaşık, daha renkli ve çok işlevli bir şekil

kazandırdığını söylemek gerek. *Tutunamayanlar* anlatım tekniği bakımından Türk romanında, bir aşamadır.

Tutunamayanlar'ın iki başkişisi ve bundan ötürü iki öyküsü olduğunu söylemiştik. Ne ki Selim ile Turgut arasındaki bağıntı açık değildir. Bazı bakımlardan benzeşirler bazı bakımlardan da ters düşerler. Bununla birlikte biliyoruz ki Turgut, Selim ile özdeşleşme peşindedir. "Olur ya, belki bir gün tam senin gibi hissederim" der, "senin heyecanların benim heyecanlarım olur: o zaman seni bütünüyle yaşarım, kimbilir."[4] Bu durumda Selim'in, Turgut'un "öteki ben'i" mi olduğu sorusu geliyor akla. Bildiğim kadarıyla bu konuya, "Turgut Özben'in Cumhuriyet sonrasının harikalar diyarında 'ruh kardeşi' Selim Işık'ı arayışı, evrensel yanıyla, insanoğlunun kendi ikizini, kaybettiği yarısını, isterseniz öteki ben'ini arayışından başka nedir ki?" diyerek ilk değinen Fatih Özgüven olmuştur.[5] Bu yorumu destekleyecek şeyler var romanda; ama edebiyatta "öteki ben" tema'sı o kadar karmaşık ve tartışmalı bir konu ki[6] burada bu sorunun üstüne gitmektense, kesin olan durumu saptamakla yetineceğim. Kesin olan ise Selim'in, Turgut'un olmak istediği kişiliği ve benimsemek istediği estetik ve ahlaksal değerleri temsil ettiği.

Arkadaşlarının Selim hakkında söyledikleri onun karakterini fazla aydınlatmaz; yer yer tutarsız hatta çelişik görüş ler vardı. Nitekim Turgut, "Hepsi de, benim gibi, belirli bir yönünle tanıyorlar seni. Birçok Selim var ortada. Bunları nasıl birleştirsem?" diye düşünür. Onun için Selim'i biraz sisler arasında görürüz, ama onun kişiliği hakkında genel bir fikrimiz

vardır. Selim, içinde bulunduğu düzenle uyum sağlamayan, küçük burjuva değerlerine ve yaşam biçimine inanmayan ve bu yüzden toplumun dışına düşmüş, kitaplara sığınmış bir aydındır. Bir tutunamayan. Durmadan kendiyle hesaplaşan, yaşamın anlamını, doğruyu, gerçek değerleri arayan bu gencin temsil ettiği sanatsal ve ahlaksal değerler onun sanatçı ve insan yönleriyle çıkar ortaya. Arkadaşlarının onun hakkında söylediklerinde ortak bir nokta vardır: Selim'in oyun oynama merakı. Oyunun, bu bağlamda, sanat anlamına geldiğini ve Selim'in arkadaşlarıyla oyun oynamasının, öyküler, biyografiler, önsözler yazmak olduğunu görmüştük. Romanda, Selim'in yazdığı Tutunamayanlar Ansiklopedisi'ndeki maddelerde anlatılan kişilerin ortak bir yönü de, öykü, roman, resim gibi bir sanat dalında bir şeyler yapmaya çabalamış olmalarıdır. Bir sanat dalında, böyle alçak gönüllülükle kendini deneme, tutunamayanların bir özelliği. Anlaşılıyor ki Selim'e göre yaşama anlam veren şey, kazanç mantığına uymadığı için burjuva sınıfının ciddiye almadığı edebiyat ve sanattır. Yine bundan ötürü kendi yaşamının dönemlerini, o sıra sevmiş olduğu yazarlara bakılarak adlandırılmasını ister; "Wilde devri, Gorki devri gibi" (s.340), çünkü yeni yazarlar keşfettikçe, onlara hayranlığı damgalar o dönemi. Ve onlarla yaşar Selim, onlar gibi olmak, "büyük ve güzel şeyler" yaratmak ister ama bu isteği gerçekleşmez. Turgut'un deyişiyle "yazamadığı romanların yazarı"dır o (s.417), bir artiste manqué'dir.

Selim'in bu sanatçı yönü, küçük burjuva sınıfının anlamsız yaşamına ve sahte değerlerine karşı anlamlı bir yaşamı ve gerçek değerleri temsil eder. Selim'in, yerleşik düzenle uyum

sağlamış küçük burjuva aydınının karşısında olduğu açık, ama *Tutunamayanlar*'ın bildirisini (eğer öyle bir bildiriden söz etmek gerekiyorsa) bu sınıfın eleştirisine indirgemek romanın anlamını daraltmak olur. Çünkü ne Selim'in temsil ettiği değerler yalnızca sanat ve güzellikle ilgilidir ne de romanda tutunamayanların karşısına konan sınıf küçük burjuvadan ibarettir. Aslında Atay bu kadarla yetinmez ve İsa mitosundan yararlanarak yeni bir boyut kazandırır romanına.

James Joyce da *Ulysses*'de denemişti bu yolu. *Ulysses* Dublin'lilerin, ama özellikle Stephen, Bloom ve Bloom'un karısı Molly'nin Dublin'deki yirmi dört saatlik, sıradan günlük yaşamını sergiler. Ne ki Joyce kitabına verdiği ad ve ilk tefrikasında bölümlerine koyduğu (Homeros'un *Odysseia*'sından alınmış) başlıklarla iki anlatı arasındaki koşutluğa işaret eder. Bu koşutluğu göz önünde tutarsak Bloom'un bir bakıma Ulysses, Stephen'ın Telamakhos Molly'nin de Penelope olduğunu anlarız ve roman Odysseus mitosundan gelen bir yapıya bürünür.

Atay da, kanımca, benzer bir yönteme başvuruyor, ama Odysseus'un mitosundan değil İsa mitosundan yararlanmayı amaçlayarak. Gerçi durum *Ulysses*'deki kadar belirgin değildir, ama dikkat edilirse İsa ile Selim, Turgut ve tüm tutunamayanlar arasında bir koşutluğun kurulduğu gözlemlenir.

Neden İsa? Çünkü İsa tutunamayanların arketipidir. O da içinde yaşadığı toplumun paralı, egemen sınıfına ve din adamlarına, onların değer yargılarına ters düşmüş, horlanmıştır. Başarılı zengin insanların değil çocuksu kalmış,

saf, yoksul insanların yanında almıştır yerini. Kendini misyonuna adamış, inanmış bir adamdır o.

Selim, İsa'ya sevgisinden, dostluğundan söz eder, *İncil*'e göndermeler yapar ve "Benim bu varlığa inancım dua eden bir çocuğun saflığına eşdeğerlidir" diyerek (s.600) onu örnek alır kendine. İnsanların doğru yoldan çıktığını görünce İsa'nın üslubu ile uyarır onları (bkz. s.193). Selim de İsa gibi ezilenlerden, yoksullardan yanadır, o da insanlar için bir şeyler yapmakla görevli sayar kendini ve o da İsa gibi horlanır, suçlanır ve ölüme gönderilir. *İncil*'e göre nasıl İsa'nın ikinci gelişinde son yargılama yapılacak, iyiler mükâfatını, kötüler cezasını görecek, hak yerini bulacaksa, Selim'e göre de bir gün gelecek ezilenler yargıç, ezenler suçlu sandalyesine oturacaklar.

> Mahkemede, suçlu sandalyesinde, bilerek ya da işledikleri suçları bilmek zahmetine katlanacak kadar dahi düşünmediklerinden bilmeyerek, eziyet eden, hor gören, aşağılayan, ihmal eden, aldırmayan, unutan, kötüleyen, alay eden, ıstırabı paylaşmayan, insanlar arasına duvarlar çeken, küçümseyen, çaresiz bırakan, yalnız bırakan, terkeden, baskı yapan, istismar eden, ezen, cesaret kıran, iyilik etmeyen, değer vermeyen, kalbi temiz olmayan (...) kimseye zararı olmayan zayıfları ezerek kuvvetli olma duygusunu tatmin edenler ve onlarla birlikte her zaman ve her yerde her sınıftan ve her ideolojiden ve her düşünceden insanlar arasında daima ön safa geçerek aslan payını kendilerine ayıranlar (...) insanları insanlardan ayıranlar ve onları birbirine düşman edenler (...) arkadaşlık dostluk sevgi ile uzatacakları sıcak bir elleri olmayanlar yani elsiz gözsüz akılsız kalpsiz ve kansız gerçek sakatlar yani onlar onlar onlar onlar onlar ... karşımıza oturacaklar. (s.195-196)

Böylece İsa mitosu sanatın dışında başka değerlere işaret ederek *Tutunamayanlar*'ın anlamına yeni bir boyut ekler. Bu mahkemede suçlu sandalyesine oturanlar burjuva sınıfının

ötesinde “her sınıftan ve her ideolojiden ve her düşünce den” insanlardır; “ıstırabı paylaşmayan (...) iyilik etmeyen (...) insanlar arasına duvarlar çeken (...) kalbi temiz olmayan (...) sevgi ile uzatacak bir elleri olmayanlar”dır.

Öyleyse sanatçı da İsa’ya benzemeli, dürüst, yapmacıksız, içten olmalı; hem yaşamında hem sanatında. Ressam Roussau bu bakımdan “dünyanın en büyük adamı”dır. Bu “Ressamların İsa’sı” “inanmış insan”da yapmacığın eseri yoktur, “ne hayatında ne sanatında” (s.630). İstediğini başaramayan, aradığı kimliği bulamayan Selim Işık, ancak Turgut Özben’e ışık tutacak, yol gösterecek, ona öz ben’ini bulduracaktır.

Romanın ikinci öyküsü olan Turgut’un öyküsünde de olay yok denecek kadar azdır. Turgut, Selim’in arkadaşlarıyla görüşür, bilgi toplar ve bir gün evini terk ederek ortadan kaybolur. Gerçekte Turgut’un iç dünyasında yaptığı yolculuktur olay örgüsünü oluşturan.

Selim’in öyküsü sanat ve mitos bağlamlarında anlatıldığına göre, Selim’i anlamak, onu yaşamak, onunla özdeşleşmek isteyen Turgut’un iç yolculuğunu da yine bu iki bağlamda okumak gerekir. Sanat bağlamında okumak demek, Turgut’un yolculuğunu, yazar oluşunun öyküsü olarak okumak demektir. Mitos bağlamında okumak ise, İsa’nın sözüne uyarak tutunanları bırakıp tutunamayanlar arasına katılmasının öyküsü olarak okumaktır. Her ikisi de Turgut’un kimliğini bulması anlamına gelir.

Turgut'un öyküsü "yirminci yüzyılın ikinci yarısında" başlıyor; Selim'in intihar etmeden önce yazdığı bir mektubu almasıyla. Turgut bu dönemde "küçük burjuva toplantılarının incisi"dir. Yerleşik düzenle uyum sağlamış olan bu insanların (Turgut'un deyimiyle "yumuşakçaların") yaşantı sında tüm güçlükler törpülenmiştir sanki: "Sivri köşelerin yontulduğu, insanın hiçbir yerini acıtmayan" bir yaşamdır bu. Tekdüze günlerin birbirini kovaladığı anlamsız ve ruhsuz bir yaşam; ucuzluklarla dolu, sahte ve zevksiz. Yumuşakçalar için mutluluk parasal başarıdır; daha çok kazanmak, araba, kat, mobilya almaktır. Turgut da böyledir başta; o da bir araba ve kat almanın peşindedir. Evindeki eşya küçük burjuva zevksizliklerinin göstergesidir: Sahte ağızlıklara sokulmuş sigaraların yerleştirildiği kutular, Alaattin lambası biçiminde çakmak, yaprak biçiminde gümüş tabla, maroken taklidi plastikle kaplanmış koltuk vb.

Turgut kendine böyle bir yaşamı seçmiş, değersiz amaçlar peşinde koşarken alır Selim'in mektubunu. Harekete geçmesine neden olan ve dolayısıyla olayları başlatan bu mektuptan romanın daha ilk sayfasında söz edilirse de içeriği açıklanmaz. Ancak daha sonra, Turgut'un söylediklerine bakarak "mektuba benzer" bu notta kendisine bir görev verildiğini ya da Selim'in bir şey istediğini anlarız. Anlarız da, bunun ne olduğunu kesin olarak bilmeyiz. Turgut da bilmez pek. Bu görev kimi zaman Selim'in öcünü almak, kimi zaman tutunamayanları anlatan bir kitap yazmak, kimi zaman Selim'in yerini almak olarak görülüyor. Aslında bunlar birbirine bağlı şeyler, çünkü Selim'in öcü yazılacak bir kitapla alınacaktır ve Turgut'un bunu

başarması için Selim'i anlaması, onunla özdeşleşmesi, yani onun yerine geçmesi şarttır.

Bu garip mektup gerçekten var mı? Yoksa Turgut'un, içinde bulunduğu anlamsız durumun bilincine vararak uyanmasının bir işareti, bir simgesi mi? Bütün bunlar belirsiz bırakılmış romanda, ama kesin olan, bu mektubun Turgut'u Selimleşmeye, tutunamayanlara katılmaya doğru harekete geçirdiğidir. Ne var ki, yüklendiği işin üstesinden gelebileceğinden emin değildir Turgut.

> Ucuz yaşantıların asıl kahramanı, ucuz şövalye romanlarının nesli tükenmiş temsilcisi ben bunu nasıl yapacağım? Ucuz geçmişimi nasıl inkâr edeceğim? Son aylarda kurmuş olduğumuz Yumuşakçalar Kırallığının nimetlerini nasıl terkedeceğim? (s.314)

Turgut kararsızlıklar içinde yavaş yavaş kendini yazarlığa adamak ve tutunamayanlara katılmak için kendisiyle savaşır. Evini, karısını, çocuklarını, işini bırakıp Anadolu'da trenlerle yaptığı yolculuk bu iç yolculuğun simgesinden başka ne olabilir? Kendisi, "bu yolculukta ben gelişimimi yaşayacağım" demiyor mu? (s.513) Evinden ayrıldıktan sonra yaşadığı ikilem, ikinci benlği olan Olric ile arasında geçen konuşmalar şeklinde yansır romana.[7] Olric, gülünç olmaktan, eleştirmenler tarafından didik didik edilecek bir belge bırakmaktan çekinen Turgut'un öteki ben'ini kitabı yazmanın gerekliliğine inandırmaya çalışır. Başarır da. Olric'in ısrarı üzerine Turgut bir paket de kâğıt alarak çıkar kasabadaki kitapçı dükkânından. Trenden trene geçerek sürdürdüğü yolculuğu sırasında yazdığı ve yayınlatması için gazeteciye gönderdiği kitap işte elimizdeki *Tutunamayanlar* romanıdır. Başka bir deyişle, Turgut, (üçüncü

kişi ağzından da olsa) kendi uyanışını, arayışını ve sonunda kimliğini bularak yazmaya başlamasının öyküsünü anlatır *Tutunamayanlar*'da. Ve kitap Turgut'un vardığı bu anlamlı noktada son bulur. Yani misyonunu keşfettiği noktada.

Atay her şeye olduğu gibi yazarlık işine de alayla bakar ve Turgut'a şunları söyletir: "Sonra, Olric ile birlikte istediğimizi yapacağız. Romanlar yazacağız: Bitip tükenmeyen romanlar. 'Tutunamayanların Sonu', 'Tutunamayanların Dönüşü' gibi" (664). Aynı zamanda Selimlik'i anlatan *Tutunamayanlar*, romanda sözü edilen Selim'in ikinci gelişi de sayılabilir. Turgut yapıtında Selim'i ezen, onu ölüme yollayan toplumu teşhir ederek, suçluluğunu yüzüne vurarak, yozluğunu sergileyerek Selim'in öcünü almış olur.

Turgut'un yazar oluşu, onun "yumuşakçalar"dan ayrılıp tutunamayanlara katılmasıyla bir arada yürür ve Turgut'un bu değişimi İsa mitosunun terminolojisiyle anlatılır. İsa, misyonunu yerine getirmek için her şeyini bırakıp, ailesini terk edip yollara düşmüştü. Turgut'un kararını verip, evini, ailesini, işini terk etmesi romanda şu sözlerle anlatılır: "İsa'nın tavsiyesine uyarak, cennete gidebilmek için elindeki varlığı bıraktı." Ne ki Turgut'un ulaştığı düzenden kopması ve yeni bir yaşamı seçmesi kolay olmaz. İsa'yı izleyecek olanlardan beklenenlere benzer özveriler gerektirir. Dert yanar bu konuda, Selim ile içinden konuşurken.

> Beni bıraktın bu makinanın çarkları arasında. Ben de dişlilere ceketimi kaptırdım. Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. Ceketi çıkarmadan olmaz. Ceket çıkarma talimatı da verilmedi daha. Çıkar üstündekileri, kurtul bu

> düzenden. Olmaz Selim: Çırılçıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra. Düşünceler göklere yükseliyor, fakat vücud toprağa bağlı. (s.275)

Ayrıca romanın sonuna eklenmiş fantastik mektupta *Kutsal Kitap*'a başka göndermeler de olduğu seziliyor. Örneğin Turgut'un yarattığı hareket de İsa'nınki gibi kovuşturmaya uğrar, ama Turgut izini kaybettirir, kaybolur ortadan ve İsa gibi birkaç yerde birden aynı zamanda görünürse de yakalanamaz.

Turgut'un Selimlik'e erişmesi, Selim'in yerine geçmesi ("arkadaşı Selim Işık'ın hayattan kendi arzusu ile ayrılması üzerine onun yerine geçti") ve böylece tutunamayanlara katılması dinsel düzeyde bir inanç değişikliği gibi sunuluyor okura. Yeni bir dine geçiş sanki. İsa mitosu ile kurulan koşutluk romana yeni bir boyut kazandırıyor derken, *Tutunamayanlar*'ın küçük burjuva sınıfının eleştirisini nasıl aştığına işaret etmek istemiştim. Çünkü İsa'yı izleyenlerin karşıtı küçük burjuva değil, "onlar", yani "ıstırabı paylaşmayan", "iyilik etmeyen", "kalbi temiz olmayan", "sevgi ile uzatacak bir elleri olmayanlar"dır. Başka bir deyişle gerçek anlamda insan olmayanlar. Turgut, Selim'e "insanı arıyordun canım kardeşim" dediği zaman bunu kastediyordu herhalde.

Atay, Turgut karakterini çizerken yalnız İsa ile değil, edebiyat tarihinde başka kişilerle de bağlar kurar onun arasında. Aslında Turgut biraz İsa, biraz Hamlet, biraz da Don Kişot'dur.

Genelev bölümünde Turgut "Ben iki kitapla olağanüstü işler başarırım" der, *Kutsal Kitap* ile *Hamlet*'i kastederek. Ve ilk kez genelevde ilan eder Hamletliğini: "Ben Turgut Özben, Danimarka kıralının oğlu." Neden Hamlet? Çünkü ikisi de bir bakıma aynı evrelerden geçer. Hamlet sarayda bir prens olarak

rahat yaşarken, babasının ölümü ve sonra hayaletinin ona görünerek "öcümü al" demesi üzerine sanki gaflet uykusundan uyanır ve saray çevresinin kokuşmuşluğunu fark eder, ondan iğrenir. Turgut da küçük burjuva yaşamında, tutananlar arasında rahat yaşarken Selim'in ölümü ve mektubuyla uyanır ve çevresinin sahteliğini, yozluğunu fark eder. Hamlet babasının, Turgut da Selim'in öcünü alacaktır ve bir süre kararsızlık içinde bocaladıktan sonra ikisi de öçlerini alırlar; biri kılıçla biri kalemle.

Turgut biraz da Don Kişot'tur. Yedi numaralı dipnotta belirttiğim gibi Turgut-Olric ikilisiyle Don Kişot-Sancho Pança ikilisi arasında bir koşutluk vardır romanda. Don Kişot da toplumun dışına düşmüş, ezilenlerden yana bir tutunamayan değil midir? O, Sancho Pança ile Turgut da Olric ile dolaşırlar oradan oraya. Atay, Turgut ile İsa, Hamlet ile Don Kişot arasında benzerlikler kurarak Turgut'un boyutlarını genişletmiş ve çizdiği karakteri, uyandırdığı yankılarla zenginleştirmiş olur.

Oğuz Atay'ın başkaldırı silahını geleneksel roman konvansiyonlarına çevirirken türlü anlatım tekniklerini denemesi, metni çeşitli söylemlerle dokuması Türk edebiyatına çağdaş bir roman kazandırmış, ama kendi yapıtına da kaldıramayacağı kadar yük yüklemiştir. Çünkü Atay, Joyce, Nabokov ve Kafka gibi yazarların romana getirdiklerinin hemen tümünü *Tutunamayanlar*'a sığdırmak istemiş ve bu yüzden yapıtın çok yönlü ve tıkış tıkış dolu olmasına yol açmıştır.

Örneğin Nabokov'un *Pale Fire* adlı romanında bir şiir ve yorumu tüm romanı oluştururken, aynı şey *Tutunamayanlar*'da

anlatım için başvurulan yollardan ancak biridir. Yine Nabokov'un, *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı* adlı yapıtında romanı kaleme alan V adlı kahraman ölen kardeşinin gerçek yaşamını araştırır ve sonunda onunla özdeşleşir. Romanın bütünüdür bu. *Tutunamayanlar*'da ise Turgut'un, Selim'i araştırması ve onunla özdeşleşmesi konusuna, Joyce'un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* romanının konusu da örülmüştür. Yani roman kahramanı Stephen Dedalus'un sanatçı olmayı seçişi ve bunun için evini, yurdunu terk etmesi. Bunlar gibi modernist ve postmodern romanların biçimsel özelliklerinin daha birçoğunun *Tutunamayanlar*'da kullanıldığını görürüz.

Önemli olan Atay'ın bu yazarlardan etkilenmesi değil (çünkü onlardan çok şey almış olmasına rağmen özgünlüğünü koruyabilmiştir) ama öğrendiklerinin hepsini bir sanatçı açgözlülüğü ile tek bir romanda kullanmaya çalışması. Kendisi de farkındadır bunun. Nitekim bu açgözlülük Selim'de de vardır. Esat'ın söylediğine göre Selim sevdiği yazarlara kızıyormuş, çünkü bütün yaşantısını etkileyerek hayatı zehir ediyorlarmış ona. "Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim" diyerek tehditler savururmuş. "Gerçekten de rahatsız oluyordu" diyor Esat. "Aynı zamanda bütün yazarlar gibi olmak, bir anda hepsine birden benzemek onu yoruyordu" (s.358). Atay da sevdiği yazarların hepsine birden benzemek istediği ve onların birkaç romanda yaptığını bir tek romanda toplamaya çalıştığı için, yapıtı, içeriğinin gerektirdiğinden daha karmaşık bir şekil almıştır.

Bununla birlikte Atay'ın mizah gücü, duyarlığı ve kullandığı teknik incelikler *Tutunamayanlar*'ı büyük bir yeteneğin ürünü yapar ve yapıttaki bu yetkinliğin Türk romanını, çağdaş roman anlayışıyla aynı hizaya getirdiği ve ona çok şey kazandırdığı yadsınamaz.

1 *The Death of the Novel*'dan alıntıyı yapan Patricia Waugh, *Metafiction,* Methuen, 1985, s.34.

2 *Metafiction*, s.29-31.

3 *Tutunamayanlar,* Sinan Yayınları, 1972, s.261. Bütün alıntılar bu baskıdandır.

4 *A.g.y.*, s.339.

5 *Cumhuriyet*, 3 Mayıs 1984, s.5.

6 Bkz. C. E. Keppler, *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, 1972.

7 Kimdir okurun merakını gıcıklayan bu garip adlı adam? Romanın daha ilk sayfasında, anlatıcı, Selim'in Turgut'a yazdığı mektuptan söz ederken "o zamanlar daha Olric yoktu" demiş ve ileride belireceğini ima etmişti. Gerçekten de Olric ilk kez genelev sahnesinin yer aldığı bölümde belirir Turgut'un kafasında. Niye bir Türk adı değil de, Olric? Bazı tahminler yürütülebilir olsa olsa. Bir ad olarak Charles Dickens'in *Büyük Umutlar* romanındaki karakterlerden biri olan kötü ve sevimsiz Orlic geliyor insanın aklına. İki ad arasındaki benzeyiş çok açık ve Orlic'in *Büyük Umutlar*'ın kahramanı Pip'in kötü yanlarını temsil eden öteki ben'i olduğu söylenir. *Tutunamayanlar*'daki Olric de Turgut'un öteki ben'ini temsil ediyor ama kötü yönünü değil kuşkusuz. Turgut'a "efendimiz" diye seslenen, akıllı ve sadık bir uşak gibi davranıyor ve bir yandan da Hamlet'i çocukken kaç kez omuzlarında taşımış soytarı Yorick ile çağrışımlar uyandırıyor. Romanda kendine Hamlet'liği yakıştıran Turgut'un uşağının da Yorick değilse de Olric olması uygun görülmüştü belki de. Kesin olan bir şey varsa o da Turgut-Olric ikilisinin edebiyat tarihinde Don Kişot-Sancho Pança ikilisi gibi bir çift oluşturdukları. Okumuş, iyi niyetli ama hayal dünyasında yaşayan Don Kişot ile, cahil ama gerçekçi Sancho Pança ikilisi bu tema'nın arketipi sayılır. Biliyoruz ki Fielding'in Tom Jones ve Partaidge çifti, Charles Dickens'in Pickwick ve uşağı Sam Wellers çifti, Connan Doyle'un Sherlock Holmes ve Dr. Watson çifti vb. bu ikili tema'sının çeşitlemeleridir. Atay'ın Turgut ile Olric'i bu bağlamda düşündüğü çok açık, çünkü bu bağı Turgut ile konuşurken Olric kendi kuruyor: "Don Kişot, büyük bir soyluydu efendimiz. Kendisine büyük saygım vardır. Onun gibi birine hizmet etmekten şeref duyardım" (s.379). Atay'ın bu ikili geleneğini biraz değiştirerek, uşağı, (Turgut'un iç çatışmalarını diyaloğa dönüştürme olanağını sağlamak için) efendisinin yalnız kafasında yaşayan bir karakter olarak kullanması ilginç bir yöntem.

ON İKİNCİ BÖLÜM

AYLAK ADAM'DAN *ANAYURT OTELİ*'NE

Yusuf Atılgan ilk romanı *Aylak Adam*'dan on beş yıl kadar sonra ikinci yapıtı *Anayurt Oteli*'ni yayımladı (1973). İki roman arasında öyle benzerlikler göze çarpar ki insan, Atılgan'ın aynı konuyu, farklı roman anlayışlarının getirdiği yeni bir teknikle ikinci kez yazmak istediği sanısına kapılabilir. İki yapıtın da baş kişisi toplumdan kopmuş yalnız kişiler; ikisi de bir tek kadınla iletişim kurabilmede görüyor sorununun çözümünü ve ikisinin de çabası başarısızlıkla sonuçlanıyor. Ancak, *Aylak Adam*'ın kahramanı C. aydın bir kişidir ve gerçek sevgiyi bulabileceği tek kadını ararken, İstanbul'da üniversite öğrencileri ve sanatçılar çevresinde dolaşır. *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'i ise Manisa olduğunu tahmin edebileceğimiz küçük bir kent ya da kasabada yaşayan, ilkokul mezunu bir otel kâtibidir ve cinsel ilişkide sıcak bir iletişim kurabileceği bir kadını beklemektedir. Kültür düzeyleri ayrı bu iki adamda da, aranan ya da beklenen kadın bir saplantı halindedir ve ruhsal bakımdan sağlıksız insanlardır ikisi de. Ne ki aylak adam C. kendine güveni olan zeki, güçlü ve paralı bir adamdır. Zebercet ise güçsüz, korkak ve gülünç bir zavallıdır. Her ikisi de ruhsal bakımdan şu üç aşamadan geçer; yalnızlık, kurtuluş umudu, hayal kırıklığı. C. başta yalnızdır; derken aradığı kızı bulduğunu sanır ve umutlanır, sonra hayal kırıklığına uğrar. Ayşe ile Güner ile giriştiği ilişkilerde aynı evreleri gözlemleriz. Zebercet de aynı aşamalardan geçecektir, ama yalnızca bir kez. Ve sonunda asacaktır kendini. Biliyoruz ki

yazar *Aylak Adam*'ı da ölümle bitirmeyi tasarlamış ama fazla melodramatik olacağını düşünerek C.'nin "nevrastesinin sonunda, bir çeşit melankoliye, hatta deliliğe varabileceği hususunu" okura bırakmakla yetinmiş.[1] Demek ki her iki gencin de ruhsal bozukluğu, delilik ya da intiharla noktalanacak şekilde gelişmektedir.

İki roman arasında, iletişimden kaçma olayları gibi ayrıntılarda da bir benzerlik göze çarpar. Örneğin C. meyhanede içerken kendisiyle yarenlik etmek için lafa girişen bir adamı bozar ve çeker gider meyhaneden. Zebercet de meyhanede masasına gelen ve birlikte içmeyi öneren adama, "bir yere yetişmem gerek" deyip sıvışır hemen.

Bu benzerliklere karşın söz konusu romanların bildirilerinde fark olduğu söylenebilir, ama asıl ilginç ayrılık bu iki öykünün sunuluş biçiminde yani söylemindedir. Yazar, *Aylak Adam*'da C.'nin toplumdan kopukluğunu, insanlarla iletişim kuramaması tema'sını, klasik roman kurallarına, okurun alışmış olduğu konvansiyonlara sadık kalarak dile getirir. *Anayurt Oteli*'nde ise iletişimsizlik, yaşamın anlamsızlığı, olayların rasyonel bir biçimde açıklanamayacağı, davranışların nedenlerinin bilinemeyeceği tezi romanın biçiminde de gösterir kendini. Başka bir deyişle, yaşamın anlamsızlığı romanın biçimine de yansır. Bu da, bilindiği gibi, seçme (absurd) tiyatro ve romanın bir özelliği. *Anayurt Oteli* iletişimsizliği, hem içe rik hem de biçim yoluyla dile getiren bir roman olduğu için, ilgimizi çeken, öykünün kendisi kadar söylemi olacaktır.[2]

Roman, başlıklar taşıyan bölümlere değil, günlerin adını taşıyan parçalara ayrılmış. Okur bazı hesaplar yaparsa, metinde açıkça belirtilmeyen şu noktaları kendi bulabilir; yıl 1963; öykü 20 Ekim Pazar günü başlıyor, yirmi iki gün sonra yine bir pazar günü bitiyor. Öykünün ŞİMDİ'sini oluşturan bu süre içinde, geriye dönüşlerle, hem Zebercet'in hem de ailesinin geçmişi hakkında bazı bilgiler veriyor okura. Bu yirmi iki gün içinde Zebercet'in yalnızlıktan kurtuluş umuduna kapılışını ve sonra da uğradığı hayal kırıklığı sonucu çöküşünü izliyoruz. Ne ki, Zebercet'in niçin umuda kapıldığını da, umudunu kaybetmekle niçin böylesine yıkıldığını da bilmiyoruz, çünkü yazar, cinayete ve intihara kadar sürüklenen Zebercet'in bunalımlarını, onun duygularından söz etmeden, psikolojik çözümlere başvurmadan, Zebercet'in düşüncelerine hemen hiç değinmeden, onu neredeyse hiç konuşturmadan sergiler. Kısacası Zebercet'in neyi niçin yaptığı belirsiz bırakılmıştır.

Aylak Adam'da daha klasik bir yöntem kullanmıştı Atılgan. Bu ilk romanında C.'nin bilincini sergilemek için iç çözümleme, aktarılan iç konuşma, alıntılanan iç konuşma gibi yöntemlerden yararlanılır bol bol. Okur da C.'nin sorununu, düşüncelerini, yaşam felsefesini ve duygularını kâh C.'nin iç konuşmalarından, kâh anlatıcıdan, kâh C.'nin başkalarına söylediklerinden öğrenir. Yazarın, ilk romanında C.'nin psikolo jisi üzerinde durmasının nedeni, başkalarına benzemeyen bir roman kişisini, onun iç dünyasına inerek derinlemesine işlemek ve böylece bir karakter yaratmaktır. *Anayurt Oteli*'nde ise yöntem değişik, çünkü bu kez amaç, bildiğimiz anlamda bir karakter çizmek değil, değişik ve dolaylı bir yöntemi denemek

ve romanı, Saçma kavramının göstergesi olarak kurmaktır. Bundan ötürü, yazar psikolojik yöntemi bir yana bırakır ve onun yerine birtakım karşıtlıklara dayanan bir yapıdan yararlanmaya çalışır. Bu yapıyı açıklamak için, anlatının kurgu, karakter, zaman ve mekân gibi öğelerine yayılmış ve metni bütünleyici bir rol oynayan iletişimsizlik/iletişim karşıtlığı ile bu ana karşıtlıktan doğan birey/toplum, kapalı/açık, susma/konuşma, içerisi/dışarısı karşıtlıklarına başvurmamız gerekecektir. Bir de tekrar edilen motiflere.

Geleneksel romandan beklediklerimizi *Anayurt Oteli*'nde bulamayacağımız yeterince açık. Ne karakter çizmede, ne olay örgüsü kurmada ne de kullandığı anlatıcı konusunda geleneksel roman konvansiyonlarına uymuş yazar. Atılgan *Aylak Adam*'ı bir roman olarak, *Anayurt Oteli*'ni ise bir tür antiroman olarak yazmış diyebiliriz.

İlk evre yalnızlık evresidir demiştik.

Zebercet'in oteldeki günlük yaşamına baktığımızda bunun ne kadar yalnız, anlamsız ve tek düze bir yaşam olduğu hemen göze çarpar. Sabahleyin müşteriler iner, hesabı ödeyip giderler, yenileri gelir oda isterler ve Zebercet'in bunlarla yaptığı konuşmalar, otelci ile müşteri arasında geçebilecek iki üç cümleyi aşmaz. Dostluk bir yana ahbaplığı bile yoktur kimseyle. Başkalarıyla iletişimden kaçtığı için zorunluk olmadıkça otelden çıkmayan Zebercet'in yalnızlık sorununun asıl cinsel alanda yoğunlaştığını anlamak güç değil. Gerçi haftada birkaç gece yandaki odada yatan ortalıkçı kadının yatağına girer ve

kadınla yatar; ama bu ilişki tek yanlıdır, çünkü uykusu ağır olan ve uykuyu çok seven kadın, bu sırada uyandırılmamak için donsuz yatma önlemini bile almıştır. O da Zebercet kadar yalnız olmasına karşın, on yıldır aynı otelde birlikte yaşayan bu iki insan arasında hiçbir iletişim kurulmuş değildir ve kadınla sık sık yatmak Zebercet'in yalnızlık sorununa bir çözüm getirmez.

Yine *Aylak Adam* ile bir karşılaştırma yapabiliriz. C. yolda laf atarak ilişki kurabileceği bir kadın görür, ama vazgeçer: "Yürüdü. Böyle kurtuluş istemiyordu. Çok denemişti. On dakika sonra insan kendini daha da yalnız bulurdu."[3] Bu tür ilişkilerin C. için ne anlam taşıdığı okura açıklanmış oluyor; oysa *Anayurt Oteli*'nde bunların Zebercet üzerindeki etkisini okur kendisi keşfetmek zorunda.

Anayurt Oteli'nin özelliği bu. Okurdan beklenen, romanı hazıra konarak izlemek değil, çözümlemek. Hani çocukların, bir resimden ayrıntılar taşıyan altı yüzeyli tahta küpleri gerektiği şekilde birleştirerek oynadığı resim kurma oyunu vardır, onun gibi romanın okuru da metnin içinde dağılmış, birbiriyle ilintisiz görünen birtakım olaylar, kişiler, davranışlar, cümleler, arasında bağıntılar kurarak bu kurmaca dünyanın bilmecesini çözmek zorunda. Sözgelimi Zebercet'in toplumdan kopmasının, başkalarından kaçmasının ve yalnızlığa düşmesinin nedenini alalım. Aylak Adam da aynı durumdadır, ama içinde bulunduğu durumun nedenlerini kendisinden dinleriz. Örneğin, kendini başka erkeklerle karşılaştırırken şöyle düşünür C.

> Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen?

> Bir ben miyim yalnız? (s.43)

Başka bir yerde de;

> Ben toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlikte düşünen, duyan, seven bir kadın! (s.163)

diyen C., toplumun benimsediği tüm değerleri sahte ve gülünç bulduğu için yalnızdır. *Anayurt Oteli*'nde ise ne yalnızlığın sözü edilir ne de toplumdan kopmanın nedenleri açıklanır. Bunları bulmak görevi de okura bırakılmıştır. Bu nedenleri Zebercet'in geçmişinde bulmak mümkün.

Zebercet arada bir, ya çocukluğunda ya okul çağında ya askerliğinde geçmiş bir olayı anımsayıverir. Bunlar çağrışımla gelmiş, sanki aralarında hiçbir bağıntı olmayan eskiye ait anılardır. Ancak dikkat edersek ortak bir özellikleri olduğu çıkar ortaya; ya cinsel ya onur kırıcı ya da hem cinsel hem onur kırıcıdırlar. Yazarın kullandığı bu dolaylı yolu bir örnekle açıklamak daha iyi olacak.

> Dün gece kalanları fişe bakarak yazmaya başladı. İkinci kattakileri bitirip 6 numaraya geçti. Bu sabah sekizde uyandıracaktı. İlkokulun beşinci sınıfındaki öğretmenine benziyordu: Yumuşak genç bir kadın. Sabahları sokakta simit sattıktan sonra okula gelen Kürt Muhittin adını 'Çekirdeksiz' takmıştı. Sınıfın büyüğüydü. Başöğretmen gelmişti bir gün, dövmüştü. 'Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş' derdi. Kadının adını yazdı. Ne dersi veriyordu kimbilir; yetişkin erkek öğrenciler nasıl dinlerdi? (s.40-41)

Görünüşe bakılırsa 6 numarada kalan bir kadın Zebercet'in ilkokuldaki bir öğretmenini anımsatıyor ona. Derken,

öğretmene ‘Çekirdeksiz’ adını takan Kürt Muhittin’e gidiyor aklı ve ön plana Muhittin geçiyor. Onun sabahları okula gelmeden önce simit sattığını, sınıfın büyüğü olduğunu, başöğretmen tarafından dövüldüğünü ve bu arada Zebercet’e de “Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş” diyerek takıldığını öğreniyoruz. Bu bağlamda Zebercet ile ilgili söz Muhittin’in şakacılığını belirtmek için anılmış sanısını uyandırır. Oysa gerçekte, bütün bu anının romanda yer almasının nedeni ne öğretmen ne de Muhittin; asıl neden, Zebercet’in erkek çocuktan çok kız çocuğuna benzediğini ima eden Muhittin’in sözü.

Diğer bazı anılarda da aynı yöntemi kullanıyor yazar. Sözgelimi Zebercet askerliği sırasında genelevde dadandığı uzun boylu bir kadını anımsar ara sıra. İnzibatlara yakalanmamak için arka pencereden girdiği bu evi düşünür bir gün:

> “Kollarından tutup içeri çekerlerdi. Kimi günler kadın yukarıda bir erkekle olurdu. Oturup beklerdi. ‘Uzattı seninki enişte.’ Gülüşürlerdi. (...) Kadın inerken sözcüklere uymayan, kayıtsız bir sesle ‘Aa, küçük askerim gelmiş’ derdi. (s.46)

Görünüşte bu anı, askerliğinde sık sık gittiği bir genelev ve oradaki bir orospu ile ilgili. Oysa önemli olan yine Zebercet’e söylenen alaylı sözler, gülüşmeler, boyunun yetişmediği pencereden içeri girerkenki gülünç durumu.

Emir eri olarak çalıştığı evde yüzbaşının karısıyla baldızı onu umursamadan kadınca konuşurlar aralarında. Hamama gittikleri zaman Zebercet kahvede beklerken oradakiler

Zebercet'e takılırlar, "çayları sen mi götüreceksin içeri?" diyerek onun kadınlar hamamına girebileceğini ima ederler.

Okul çağına ait başka bir anısı: İki arkadaşıyla okuldan kaçmış, dağda şiddetli bir yağmur boşanınca bir kayanın altına sığınmışlardı. "Suyun ardında hiçbir şey görünmüyordu. Ağlamıştı. 'Anası oğlan doğurmuş...' " (s.103) Zebercet yağmurdan ürkerek arkadaşlarının önünde ağladığını anımsıyor ve aklına Muhittin'in alaylı sözleri geliyor yine.

Daha gerilere gidersek Zebercet'in ufak tefek ve kız gibi olmasının nedenini doğuşunda buluruz. Annesinden nasıl doğduğunun hikâyesini dinlemiştir ve bunu anımsadığında, durum, okura da açıklanmış olur. Zebercet yedi aylıkken doğmuş ve o kadar ufakmış ki babası bu el kadar çocuğu avucuna almış ve "pamuğa sarılıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını" demiş (s.15). Zebercet bir mücevher adı ve inci, elmas gibi mücevher adları kızlara verildiği için Zebercet'in talihsizliği doğuşundan ve işitenleri gülümseten bu komik adla başlıyor demektir.

Birbiriyle ilgisi olmayan, başka başka münasebetlerle yapılmış çağrışımlar sonucu akla gelmişe benzeyen bu anı parçalarından, Zebercet'in ufak tefek bir kız gibi çelimsiz olduğu, kadınlar tarafından erkek yerine konmadığı, askerliğinde aşağılandığı, bir emir eri olarak "ortalıkçı kadın gibi" kullanıldığı anlaşılıyor. Bundan ötürü Zebercet'in insanlardan kaçışının nedenini çocukluğundan beri, okulda, askerde, her yerde aşağılanmasıyla açıklamak yanlış olmaz sanırım. "İlle gerekli miydi başkaları?" diye düşünür Zebercet, çünkü onun cehennemi "başkaları"dır, Aylak Adam C.

başkalarını hor gördüğü için, Zebercet ise başkaları tarafından hor görüldüğü için kaçar onlardan.

Yalnız ve anlamsız bir yaşama yazgılı Zebercet'in sığındığı iki şey var, biri maddesel, biri düşünsel: Otel ve Keçecizade ailesine ait anılar. Romana adını veren otel Zebercet'i yalıtlayan, koruyan, dışarıya kapalı, güvenceli bir sığınaktır. Gerçi yine başkalarıyla en azından ekonomik bir iletişim içindedir ama dış dünyada başına gelenler otelde başına gelmez, çünkü ne de olsa burada yönetici statüsünün verdiği bir saygınlığı vardır. Ayrıca oteldeki insanlar dışarıdakilere benzemez, çünkü otel, aralarında ilişki ve iletişim olmayan, ayrı odalarda kalan ve sürekli değişen insanların bir iki gece için bir araya geldikleri bir binadır ve Zebercet bir yönetici olarak birbirinden kopuk bu insanların arasında rahattır. Ya dışarıdakiler? Onlar farklıdır. "Eskiden beri dışarının insanlarını pek anlayamazdı; otele gelenlerden değillerdi sanki." (s.65)

Denebilir ki otel, doğduğu gün babasının ona uygun gördüğü pamukla döşenmiş mücevher kutusunun işlevini yerine getirmektedir. Ya da Freud'cu terimlerle konuşacaksak, güvenceli ana rahminin yerini tutmaktadır. Otelin içi ve dışı ayrı iki dünyadır ve bu karşıtlık romanın ana tema'sında önemli rol oynar.

Otel dünyasındaki yaşamı son derece düzenlidir Zebercet'in. Her gün aynı saatte aynı işler yapılır; her şeyin zamanı ve yeri vardır. Bu tekdüze yaşam hiç şaşmaz, saat gibi işler. Bütün bir yıla yayılmıştır program. Onun için otelden dışarıya çıkışların bile bir takvimi vardır. Ayda bir kez berbere, bir kez postaneye,

altı ayda bir hamama, yılda bir kere de terziye gidilir. Yalnız otele değil, aynı zamanda oteldeki bu düzene de sığınmıştır Zebercet. Kendi yasalarına göre tıkır tıkır işleyen böyle bir düzen kurmuş olması ona “dışarıdan” bağımsız kapalı bir dünyada yaşama olanağını verir.

Yalnızlığını ve nedenlerini dolaylı yollardan öğrendiğimiz Zebercet’in bu tekdüze ve anlamsız yaşamında, bir perşembe gecesi otele gelen kadınla ikinci evre başlar, çünkü yalnızlıktan kurtuluş umudu doğmuştur. Bu konuda ne düşündüğünü bilmesek de dışarıdan baktığımızda bir tutku nun belirtilerini gözlemleriz. Roman, kadını üç gün önce kalmış olduğu odayı Zebercet’in ziyareti ile başlar. Kadının bıraktığı gibi durmaktadır her şey: Ayak ucuna atılmış yorgan, kırışık yatak çarşafı, küllükte söndürülmüş iki sigara, tepsideki çaydanlık, küçük tabakta beş şeker vb. Bu betimleme o gecenin anımsanmasıyla sürer. Kadının çay ısmarlaması, gideceği köyün yolunu sorması, sabah sekizde uyandırılmak istemesi vb.

Romanın baş kısımlarında Zebercet’in ilgi odağı hep bu kadındır; hep o geceye gider aklı. Kâh kadının gelişi kâh gidişi kâh kutsal bir yeri ziyaret edercesine her gece gittiği odadaki eşyanın ve çeşitli nesnelerin oluşturduğu tablo geçer kafasından. Ve değişir Zebercet: “Erkek giysileri satan bir mağazada yakışıklı, genç bir satıcının biraz alaylı, gülümsemeli yardımıyla” kendine yeni ceket, pantolon ve kazak alır. Bıyığını keser. Sigaraya başlar (kadın sigara içtiği için olacak); ortalıkçı kadınla yatmaz olur ve ilk kez onu sabah uyandırmaz, bırakır uyusun diye. Dönüşte yine otelde kalacağına inandığı için,

akşamları meçhul kadının geleceğini tahmin ettiği saatte karşılamaya hazırlanır onu.

Zebercet'in bu iyimser evresi birkaç günü sürer ancak ve kadının döneceğinden umudunu kesince hayal kırıklığı evresi başlar; on yıldır kurduğu düzen çatlar, dağılır. Kendi odasını bırakır, kadının kaldığı odaya taşınır. Otele gelen müşterileri, boş oda yok diyerek geri çevirir ve nihayet kapıya "Kapalı" levhasını asarak kapatır oteli. Artık otele sığınarak kendini güvenceye almaya bile gerek görmediği ya da buna önem vermediği için dış dünyaya çıkar, ama, "dışarıya çıkıncaya kadar kaç kere karar değiştirmişti" cümlesinden, bunun Zebercet için kolay olmadığı anlaşılıyor. "On yıldır ilk defa" içkili bir aşevinde yemek yer ve bir tek rakı ister. Başka bir gün on yıldır yapmadığı başka bir şey yapar, sine maya gider. Ne ki otelden dış dünyaya çıkışlarıyla birlikte, on yıl önce olduğu gibi, alaylı ve ters muamelelerle karşılaşmaya başlar yeniden. Otel fişlerini teslim etmek için gittiği karakoldaki polisler güler, matrak geçerler Zebercet ile. Otele gelen komiser Zebercet adını işitince kendini tutamaz, güler. Yolda sarhoş yürürken gençler laf atar eğlenirler onunla. Sinemada "pis sarhoş" diye azarlanır; yolda kestaneciden hakaret görür vb.

Ama bu yaşam, zaten, Zebercet'in de önceden tahmin edemeyeceği bir nedenden ötürü altüst olacaktır. İşleyeceği cinayetten ötürü. Öykünün gidişini değiştiren ve aynı zamanda iletişimsizlik kavramını somutlaştıran bu beklenmedik olay, anlatının merkez olayı sayılabilir. Zebercet kadının dönmesinden umudunu kestikten bir hafta sonra bir gece

ortalıkçı kadının odasına girer ve uyuyan kadının yanına uzanır.

> Soluğu düzgündü, yarı açık ağzına uzanıp öptü. Aşağıya kaydı, memelerini ısırdı.
>
> - Of köpek, dedi kadın yavaşça.
>
> - Uyansana kız sen!
>
> Başını kaldırıp baktı: Uyuyordu. Donunu çıkardı yorganın üstüne koydu. Uykuda istemiyordu artık. Diziyle vurdu; sarstı. Kadın gözlerini açtı; kapadı.
>
> (...)
>
> Sesi çıkmıyordu. Omuzlarından tutup sarstı.
>
> - Kalk, doğrul şöyle!
>
> Kendine doğru çekti, kadın doğrulurken ellerini yatağa dayadı, oturdu. Yüzü donuktu, yarı açık uykulu gözlerle duvardan yana bakıyordu. Bir daha sarstı.
>
> - Uyan hadi.
>
> - Uyandım ağa.
>
> (...)
>
> Boynunu, memelerini öpüyordu. Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu; bastırınca yumuşadı, girmedi. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı. (s.88-89)

Önceden planlanmamış, düşünülmeden işlenmiş bu cinayetin nedenine ne anlatıcı değiniyor ne de Zebercet bu davranışının bir açıklamasını yapabiliyor. Cinsel ilişkide uğradığı başarısızlıktan kadını sorumlu tutsa da, bu, onu öldürmesi için yeterli bir neden olmasa gerek. Bununla birlikte, metinde tekrar tekrar geçen uykuyla ilgili sözler, iletişim tema'sı bakımından önemli ipuçları. "Uyuyordu", "uyansana kız sen", "uykuda istemiyordu artık", "uykulu gözlerle", "uyan hadi", "uyandım ağa", "kadının gözleri kapalıydı".

Kadının sessiz kaldığı ve uyukladığı bu sevişmenin tam tersi sayılabilecek iki sevişme sahnesi daha var romanda. Biri, vaktiyle konakta çalışan eşcinsel bir kalfayla bir besleme arasında geçmiş. Zebercet'in, anasından (başka bir kadına anlatırken) duyduğu bu olaydan kafasına takılan şu sözler var: "Memelerimi de ısır, başlarını" diyormuş besleme. İkinci olay cinayetten birkaç gün önce geçer. Otelde kalan öğretmen karı koca bir çift vardır. Zebercet geceleri anahtar deliğinden onların odasını dinler ve bir gece kadının söylediği şu sözleri işitir: "Oh... bırakma... ooh. (...) Hiç bırakma beni... ooh... nasıl seninim..." (s.38). Ertesi sabah öğretmenler otelden ayrılırken Zebercet'in aklı gece işittiklerine gider ve "Yeryüzünde erkeğiyle böyle *konuşan* başka kadınlar da vardır elbet" (s.43. Altını ben çizdim) diye düşünür. Zebercet'in en büyük isteği, sıcak ve içten bir ilgi gösterecek bir tek kadınla böyle bir ilişki kurabilmek. Bunu ger çekleştiremeyen Zebercet bir akşam, Ankara'dan gelen kadının yerine koyduğu yastıkla konuşarak sevişir:

> Yastığı çevirdi, sarıldı; yüksek sesle 'Gelmeseydin ölürdüm' dedi. Yastığı kokladı, öptü (...) Kadın bir şey sormuştu anlaşılan, 'Evet' dedi (...) Yüzünü yastıktan ayırıp kadınınkine benzetmeye çalıştığı ince bir sesle 'Ohh, bırakma sakın, memelerimi ısır' dedi. Az aşağı inip yastığı ısırdı. İnledi (...) İnce yorgun bir sesle, kulağına söyleniyormuş gibi yavaşça 'Ohh, nasıl seninim' dedi. (s.62)

Yastıkla yapılan bu sözlü sevişmede kadının söyledikleri beslemeyle öğretmenin cümlelerinden kurulmuş ve olay, cinayete kadar sürüklenecek olan Zebercet'in ruhsal durumunu anlamamıza yardımcı oluyor en azından. Tüm sevişme sahneleri romandaki iletişim ve iletişimsizlik karşıtlığının

somut örnekleri. Kalfayla beslemenin ve karı koca öğretmenlerin sevişmeleri dile dönüşür ve bir iletişim yolu olurken, Zebercet ile ortalıkçı kadının cinsel ilişkisi tam bir iletişimsizlik örneği.[4]

Uyku motifi de cinayetten önce, cinayet habercisi gibi kullanılır. Duvardaki bir resimde "geniş süslü bir sedire uzanmış, tüller içinde, iri memeli bir kadın, iki yanında, ellerinde yelpaze, yarı çıplak iki zenci kız" vardır. Bu tablonun birkaç kez sözü geçer metinde. Bir keresinde Zebercet tablodaki kadına öfkeyle bağırır: "Uyansana kız sen" (s.65). Cinayet gecesi ortalıkçı kadına söyleyeceği sözlerdir bunlar. Ve cinayetten az önce Zebercet uyuyan kadının resmini duvardan söker ve pencereden atar.

Anlatıcı Zebercet'in cinayeti işlerkenki psikolojisi üzerin de hiç durmaz, ama Zebercet'in anımsadığı olaylardaki aşağılanma motifi, anasından dinlediği ya da kendinin tanık olduğu sevişme sahnelerindeki iletişim motifi, yine birkaç kez tekrarlanan uyku motifi cinayetin nedenini açıklamazsa da olayın ardında nelerin yattığına ışık tutar.

Cinsel düzeyde gözlemlediğimiz susma/konuşma karşıtlığı birey ile toplum ilişkileri düzeyinde de gösterir kendini, ama bu kez durum tersinedir. Bir tek kadınla olsun konuşarak sevişmek isteyen Zebercet "başkaları" ile iletişimden kaçar ve belki de bir tek kadınla iletişim kuramadığı için katil olan Zebercet, "başkaları" ile iletişimden kaçmak için ölümü seçer. Onun korkusu ölüm değil, polis, savcı, yargıç tarafından sorgulanmak, bilmediği nedenleri açıklamaya zorlanmaktır. Romanda, cinayet işleyene kadar Zebercet'in kafasını işgal eden, Ankara

treniyle gelen kadındır; cinayetten sonra ise ceset, mahkeme, sorgulama, hapis ve intihar ile ilgili konularla doludur kafası. Bu düşüncelerle bir gün adliye binasına girer ve ağır cezada görülen davaları dinler. Evlendiği kızı ilk gece öldüren ve dayısının evine kaçan bir genç yakalanmış, mahkemede yargıç tarafından konuşmaya zorlanmaktadır. Celsenin sahnelendiği aşağıdaki parçada, celseyi izleyen Zebercet'in bilinç akımı sergilenmek suretiyle, tutumu, korkuları ve yakalanmaktansa intihara kararlı olduğu ustaca sezdirilir okura.

- Neden öldürdüğünü söylemiyecek misin gene?

Önüne bakıyordu. Sol eli ceketinin eteğini tutmuş, sımsıkıydı.

"Kıstırmışlar seni... doğrusu kendin kıstırmışsın ne vardı dayına gidecek dağdan yana gitseydin bir ip alsaydın yanına az daha ben de..."

- Doktor kız oğlan kız dedi. Babası kızının üstüne erkek sinek kondurmadığını söyledi. Neden öldürdün onu?

"Babası mı çoktan ölmüş sonra evermişler bozuk çıktı diye sabaha karşı geri göndermiş sabaha karşı çıplaktı yatakta gözleri ağzı açık yorganı üstüne çektim..."

- Anlatmazsan kötü olur senin için. Söyle! Neden öldürdün?

"Kimbilir belki de iyi olur yalnız uzatılmasın böyle polisler sorgu yargıçlar savcılar avukatlar yargıçlar doktorlar nedenine gelince beş gündür..."

- Ağır bir söz mü söyledi sana! Vurdu mu?

"Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracak bir bölümüne sığdırmak için bu yargıç nasıl da Emekli Subaya benziyor tuhaf kızını ya da karısını boğsaydı..." (s.116-117)

Zebercet kendini hemen sanık ile özdeşleştirdiği için yargıcın sanığa sorduğu soruları kendine sorulmuş gibi içinden cevaplıyor. Daha doğrusu bir sorudan sonra, anlatıcı, okura, Zebercet'in bilincini seyrettiriyor. Bu bilinç akımı italikle

dizilmiş metinde. Yargıç öldürülenin kız oğlan kız çıktığını söylediği zaman Zebercet'in bilincinde kendi boğduğu ortalıkçı kadın beliriverir, çünkü on yıl önce kadın ilk kez otele hizmetçi olarak getirildiğinde dayısı kadının başına gelenleri Zebercet'e anlatmıştı. On yedi yaşında evermişler ve gerdek gecesi kız çıkmadı diye sabaha karşı kocası geri göndermiş. Zebercet yargıcın "anlatmazsan kötü olur senin için" tehdidini de kendi açısından cevaplar. İdama razıdır, yeter ki böyle sorgulanmasın. Yargıç tahrik unsuru olarak ağır söz söylemekten laf edince Zebercet'in, tersine "ya da konuşmamak" dediğine bakılırsa, ortalıkçı kadını boğmasına kadının konuşmamasının bir neden olmuş ola bileceğini besbelli kendisi de düşünmüş. Ama kesin nedenini bilmez. Mahkemeden sonra gittiği parkta yanına oturan yaşlı bir adama, kendiyle özdeşleştirdiği katilden ölmüş bir akrabası gibi söz ederken "Nedenini kimseye söylememiş. Duruşmada çok üstelemişler; söylememiş. Belki nedeni yoktu ya da bir yığın nedeni var da bilmiyordu. Sonunda asılmış" diyerek mahkemedeki gencin susmasını da aynı şekilde açıklar. Ne ki bunları polislere, savcılara, yargıçlara anlatmak olanaksızdır.[5] Celsenin sonunda yargıcın gelecek celse için tayin ettiği yirmi sekiz Kasım tarihini kendisi için verilmiş bir ölüm kararı ve tarihi olarak kabul eder.

Aslına bakılırsa yirmi sekiz Kasım Zebercet için gelişigüzel herhangi bir tarih değildir ve bunun nedeni üzerinde durmak gerekir. Zebercet otelde düşler, karabasanlar içinde yirmi sekiz Kasım'ı beklerken bir gece, vaktiyle anasından dinlediği, Keçeciler ailesinin geçmişine ait kimi olayları anımsar. Dedeler,

dayılar, oğullar, gelinler, torunlar, doğumlar, evlenmeler, ölümler dağınık bir şekilde geçer Zebercet'in bilincinden. Kendi yaşamıyla hiçbir ilgisi olmayan, onun doğumundan öncesine ait bu olayların romanın son sayfalarını doldurmasının anlamı nedir?

Romanda iki tür anıyla karşılaşıyoruz. Birincisi Zebercet'in kendi yaşamına; ikincisi Keçeci Zade'lerin geçmişine ilişkin anılar. Birinciler Zebercet'in toplumdan kopuşunun ve yalnızlığının nedenlerini açıklıyordu bize; ikinciler ise bu kopukluğun yerini tutacak, birilerine bağlanma gereksinimini karşılayacak bir tutanak kanımca. Gerçekte Zebercet'in Keçeci'lerle akrabalığı yoktur. Annesi, konaktaki beslemelerden birinin Haşim Bey'den olan piçidir belki de. Ama Zebercet kendini Keçeci'lerin sonuncusu olarak görmek, onlara sahip çıkmak ister, çünkü böylece hem bir kimlik kazanacak hem de yaşamında bir anlam, bir tutarlılık olduğuna inanabilecektir. Kendinde onların devamını görebilecek, ölmüş Keçeci'lerle arasında bağıntılar kurabilecektir. Bunun en güzel örneğini romanda yirmi sekiz Kasım tarihine, daha doğrusu yirmi sekiz sayısına gösterilen özel ilgide gözlemleriz. Zebercet'in doğum tarihi yirmi sekiz Kasım, celsenin ertelendiği tarih yirmi sekiz Kasım. Babası evlendiğinde yirmi sekiz yaşındaymış; Hafsanım, kocası Haşim Bey'i bir beslemeyle yakalayıp konakta üst kata kapandığında yaşı yirmi sekiz; Haşim Bey'in oğlu Nureddin Bey Halvetî tekkesinde kırk gün çile doldurmak için kapandığı taş odadan on sekiz gün kala yani yirmi ikinci gün çıkıyor (kırk günü doldurduğunu sanarak) ve çıktığı gün ölüyor - yirmi sekiz yaşında. Zebercet de yirmi sekiz Kasım'a kadar beklemiyor ve

on sekiz gün kala asıyor kendini, romanda izlediğimiz yirmi iki günlük yaşam kesitinin sonunda.[6]

Bu sayıların ve tarihlerin çakışması ya garip bir rastlantıdır ama doğrudur ya da Zebercet'in hasta zihninin yakıştırmalarıdır. Doğru ise, Zebercet'in bunlar üzerinde durmasının, değilse bunları uydurmasının aynı nedenden kaynaklandığı söylenemez mi? Anlamsız ve tutarsız bulduğu yaşama bir süreklilik kazandırmak, onda bir örüntü görmek, gizli bağıntılar keşfetmek ihtiyacını kastediyorum.

Zebercet kendisini Keçeci Zade'lerin sonuncusu olarak görebilmek için kendisiyle onlar arasında bağlar ve ortak yanlar olduğunu gösterecek birtakım hikâyeler uydurur, benzerlikler icat eder. Örneğin Faruk dayısı ile kendisi arasında. Zebercet'e göre Faruk dayısı, kardeşi Rüstem Bey'in karısına âşık olmuş ama bunu kimselere söylememiş. Belki onlar gece ırmak kenarında sevişirken oraya gizlice yaklaşmış ve yengesinin "Ooh, bırakma beni" deyişini duymuş; daha sonra bir beslemeyi yatağına aldığı zaman bir şey yapamamış ve ancak erişilmez bir tek kadınla bu işi başarabileceğini anlamış. İşte bu yüzden asmış kendini.

Bir başka benzerlik de dayısı Nureddin Bey'in öyküsünde çıkar ortaya. Nureddin Bey'in, Halvetî tekkesinde çile doldurmak üzere kırk gün için bir odaya kapanıp bedeninin dayanma gücünü zorlamasını ve yirmi ikinci günü ölmesini kendisininki gibi bir intihar sayar. Ankara treniyle gelen kadının otele indiği gece ile Zebercet'in intihar edeceği 28 Kasım sırasında da kırk gün vardır. Ama Zebercet de dayısı gibi kırkı doldurmadan yirmi ikinci günü yaşamına son verecektir.

Keçeci'ler ailesinde yirmi sekiz yaşında evlenenler, yirmi sekiz yaşında ayrılanlar, yirmi sekiz yaşında ölenler, 28 Kasım'da doğanlar, 28 Kasım'da ölenler ile yine 28 Kasım'da doğmuş ve yirmi sekiz Kasım'da ölenler ile yine 28 Kasım'da doğmuş ve yirmi sekiz Kasım'da ölecek olan Zebercet arasında görülmez bağlar olduğu yadsınabilir mi? Bu insanlar arasında adeta matematiksel bir düzen belirmiyor mu? Dediğim gibi Zebercet'in, yaşamda sipsivri, boşlukta kalmış olmanın verdiği yalnızlık duygusundan kurtulmak ve yaşamda bir anlam, bir tutarlık görmek için uydurduğu bir mitosdur bu. Böyle olduğunu, Zebercet'in, romanın anlamına açıklık getiren önemli bir cümlesi doğrular. Zebercet intihar için 28 Kasım'ı bekler ve sözünü ettiğim geçmiş olayları düşünürken birden isyan eder ve "yirmi sekiz Kasım'da olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir an lamı mı olacak sanki" (s.168) diyerek kendini kandırmaya son verir. Kurduğu ve sığındığı tutarlı dünya mitosunun çöküşüdür bu. Yaşamın saçmalığını ve anlamsızlığını kabul eden Zebercet'in artık 28 Kasım'ı beklemesi için de bir neden kalmaz ve o da hemen o gün asar kendini.

Okurun çözmesi gereken son bilmece de kitabın son sayfasında yer alır. Şunları okuyoruz bu sayfada: (Zebercet yatağın üstüne yerleştirdiği masaya çıkmıştır.)

> "İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sırada dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdükleri, fabrika düdükleri arasız, kesintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı?"

Zebercet bir anlık bir tereddütten sonra ayağıyla masaya vurur ve kendini boşluğa bırakır. Otelin sessizliğiyle dış dünyanın gürültüsü sırasında kurulan karşıtlığın anlamı nedir? Son bölümün başlığı "Pazar", ama diğer günler gibi onun da tarihi belirtilmemiş; ancak Zebercet'in yirmi sekiz Kasım'da intiharı tasarlamışken o tarihten on sekiz gün önce bu işi bitirmeye karar verdiği anımsanırsa, söz konusu Pazar'ın 10 Kasım'a düştüğü ortaya çıkar. Ve ancak bu hesabı yapan okur Zebercet'in kendini astığı gün ve saatin Atatürk'ün öldüğü gün ve saat olduğunu fark eder ve anlar ki dışarıda ötmeye başlayan kornalar, tren düdükleri, fabrika düdükleri Atatürk'ün anısına yapılan saygı duruşunun bir parçasıdır.

Aynı dakikada, dışarıdaki törenden habersiz, ipte sallanan Zebercet'in donunun paçasından altındaki yatağa (gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının yattığı yataktır bu) menisi damlarken biter roman. Yazarın hiçbir yorum yapmadan ve neredeyse gizlice yan yana getirdiği bu iki olayı, Zebercet ile toplum arasındaki kopukluğu son kez vurgula yan bir sahne olarak yorumlamak doğru olur kanısındayım. "Dışarının, başkalarının" çağrısı boşunadır ve Zebercet dışarıya ve başkalarına kapalı kalarak son verir yaşamına.

Zebercet'in toplumdan kopukluğu, iletişimden yoksunluğu ve bunun yarattığı yalnızlık *Anayurt Oteli*'nin asıl tema'sı gibi göründüğüne göre, roman, *Aylak Adam*'da olduğu gibi ruhsal sağlığı bozuk bir adamın psikolojisinden kaynaklanan bireysel bir sorunu mu getiriyor önümüze? Yoksa ikinci romanda, bu kişi yoluyla, yaşamın tutarsız ve saçma, insanların her yerde yalnız ve iletişimden yoksun olduğu tezinin ileri sürüldüğü

söylenebilir mi? Öykünün sunuluş biçimi hakkında iki roman arasında büyük fark olduğu kuşkusuz da, göndergeleri bakımından ayrı oldukları o kadar kesin değil. Bununla birlikte *Anayurt Oteli*'nde ele alınan konunun felsefî bir sorunu içerdiğini söylemek olası. Roman bu doğrultuda yorumlanabilirse Zebercet'in durumu ona özgü olmaktan çıkar ve tüm insanlığın durumu olarak görülebilir. Başka bir deyişle Saçma kuramını dile getiren bir yapıt olarak nitelendirilebilir *Anayurt Oteli*.

Bilindiği gibi Saçma kuramına göre, amacı ve anlamı olmayan bir dünyada insan bir düzen, bir anlam, bir ahenk görmek ister ve gerçeğe gözünü kapayarak uydurduğu anlamlı bir dünya ile aldatır kendini. Saçmanın kaynağı insanla dünya arasındaki bu uyumsuzlukta yatar. Aslında insanlar arasında ne gerçek bir iletişim kurulabilir ne de yaşama bir anlam verilebilir. Saçma edebiyatı bu felsefeyi dile getirirken hem içeriği hem biçimi kullanır. Beckett'in ve Ionesco'nun oyunlarındaki kişiler, iletişimden yoksun, anlamsız konuşmalar yapan, bazen hareket dahi edemeyen insanlardır. Ne olay örgüsü vardır ne mantıksal bir gelişim. Ne de davranış nedenlerini anlayabildiğimiz karakterler. Kısacası, Saçma felsefesi biçimi de belirler ve biçimde yan sır. Yaşama anlam vermek, onu yorumlamak nasıl zorsa, yapıta anlam vermek ve onu yorumlamak da zordur.

Anayurt Oteli'nde de kimseyle iletişim kuramayan, yalnız kalmış bir Zebercet var. O da kendini aldatarak, otelinde saat gibi işleyen ahenkli ve düzenli bir dünya kurmuştur. Ayrıca kendini bir ailenin parçası olduğuna inandırmış ve tutarlı bir

mitos uydurmuştur. Ama bir gün, “28 Kasım’da olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı sanki?” diyerek kendini aldatmaktan vazgeçecektir.

Anayurt Oteli’nde sırf var olmalarıyla anlaşılmazlığı, iletişimsizliği, yalnızlığı anlatan Zebercet’e benzer durumda şu iki karakter de var; otelde bir hafta kalıp giden ve kendini emekli subay olarak kaydettiren, gerçekte öz kızını boğduğu için polisten kaçan adam ve gerdek gecesi karısını öldürdüğü için yargılanan genç. Bu üçünün arasında ortak nokta, her birinin bir yakınını öldürmüş olması ama nedeninin bilinmemesidir. Nedeni bilinmeyen başka bir ölüm de Faruk Bey’in intiharıdır.

Romanda bir karakter sayabileceğimiz otelin kendi de bir iletişimsizlik simgesidir. Vaktiyle konak olan bu otel de, Zebercet gibi, evrelerden geçerek ölür. 1839’da Keçeci Zade Malik Ağa tarafından yaptırılmış bu konak, birbirine sıkı bağlarla bağlı insanların kuşaklar boyu, doğduğu, büyüdüğü ve birlikte yaşadığı bir evdi. Savaş sırasında aile dağılınca konak 1923 yılında otele çevrilir. Bir iki geceliğine gelen, birbirinden habersiz insanların yatıp gittiği bir binadır artık. Ama bir anlamda dış dünyaya açıktır yine de. Zebercet müşteri almamaya karar verip de kapıya “Kapalı” levhasını astığı an otel olmaktan da çıkan, dış dünyaya kapalı bir mekân olur. Ve bu dış dünyaya kapalılık, bireyin topluma kapalılığının bir simgesi halini alır. Otel olmaktan da çıkmış binada şimdi iki kişi yaşamaktadır; aralarında hiçbir iletişim olma yan ortalıkçı kadınla Zebercet. Romanın bitiminde Anayurt Oteli’ni içinde iki ölü ile bıraktığımızda otel artık sessiz bir mezara dönüşmüştür.

Zaten sokağın başındaki ağaca çakılmış, üstünde “otel” yazılı teneke levha da, bir çivisi koptuğu için karşıyı değil toprağı göstermektedir. Şurası kesin ki, Keçeciler için yapılmış konağın sonradan bir otele; otelden, iki kişinin yaşadığı kapalı bir mekâna ve kapalı bir mekândan iki ölüyü barındıran bir mezara dönüşünün, romanda, doğumundan ölümüne dek bir karakter gibi izlendiğidir.

İçeriği ve biçimiyle Saçma’yı yansıtan *Anayurt Oteli* bireysel bir sorunu dile getirmiyor demektir. Gerçi Zebercet yalnızlığı, iletişimsizliği, kendi psikolojik nedenlerinden ötürü daha uç noktalarda yaşar, ama sorunu genel insanlık sorunudur. Ayrıca romanın topluma dönük bir yanı olduğunu da unutmamalıyız. Atılgan haksız düzenden, sömürüden, ezilenlerden söz etmezse de *Anayurt Oteli* bir tür başkaldırı romanıdır, çünkü dolaylı bir biçimde sergilediği toplum, anlayışsızlığın, acımasızlığın, şiddetin ve ahlaksızlığın yaygın olduğu yozlaşmış bir toplumdur. Metne bu açıdan bakarsak ilginç şeyler saptarız.

Örneğin cinayetler, Zebercet’inkinden başka, dediğimiz gibi, emekli subayın ve mahkemesi görülen gencin işledikleri cinayetler var. Ne ki romanda sözü edilen öldürme olayları bundan ibaret değil. Şunları da sayabiliriz: Zebercet’in parkta rastladığı yaşlı adamın ağabeysi kumar masasında bıçaklanarak öldürülmüş; hapisten çıkmış adamın meyhanede anlattığına göre, kumarhane işleten Nazlı İbo, Çakır Hasan’ı yaralamış, o da iyileşince İbo’yu öldürmüş (s.139). Zebercet’in okul arkadaşı Ömer’i bir yıl önce kardeşi vurdurmuş (s.102); Zebercet’in uzak akrabası Lütfi adam öldürmüş hapise girmiş

(s.110); dayısı Faruk Bey de okulda az daha bir çocuğu boğuyormuş (s.121).

Cinayetler bir yana, otele oğlan getiren adamlara bakarak oğlancılığın da doğal karşılandığını söyleyebiliriz. Eşcinsel bir oğlan da Zebercet'e yanaşmaya çalışır.

Zebercet, Keçeci'lerden Faruk Bey adına işlettiği otelin parasından çalar; mahkemesi görülen Nail Bey tohumluk pamuk çekirdeklerine kum karıştırarak hileli yoldan para kazanır vb. Bu durumda gözümüzde canlanan toplum, katillerin, hırsızların, kumarbazların, eşcinsellerin, fahişelerin, asker kaçaklarının kol gezdiği bir toplumdur.

Öykünün akışı içinde, hiçbir değer yargısı katmadan şöyle bir değinilip geçilen (Zebercet'in öyküsüyle ilintisiz) bu kişiler ve olaylar, "başkaları"nın Zebercet'ten pek farklı olmadığını gösteriyor bize. Ve onlar kadar güçlü olmayan Zebercet kendisini horlayan ve aşağılayan bu acımasız toplumdan ve anlamsız dünyadan boynuna ipi geçirmekle kurtulabilir ancak.

Anayurt Oteli'ne bu kitapta getirdiğimiz yorum, Atılgan'ın düşündüklerine uymayabilir. Ne var ki, yazar romanın çözümünü ve yorumunu, büyük ölçüde okurun üstlenmesi için gereken önlemleri aldığına göre, metnin, okurlar tarafından farklı biçimlerde yorumlanması doğaldır ve kaçınılmazdır. Bu roman anlayışı okurun lehinedir de, çünkü okurun metni çözümlemeye, boşlukları doldurmaya çağrılması, onu, metnin yazılmasına katkıda bulunmaya, hayal gücünü kullanmaya zorlar. Başka bir deyişle, okur metne tüketici olarak değil

üretici olarak yaklaşmış olur. *Anayurt Oteli* Türk romanları içinde, R. Barth'ın scriptible (yazarca) dediği türe uygun tek örnek değil elbette, ama okura üreticiliğin zevkini tatma imkânını en çok sağlayanı olabilir.

1 Bkz. Selmi Andak ile yaptığı söyleşi. *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1958.

2 Burada tartışılan bazı konular Ülker Onart tarafından uzun ve ayrıntılı bir inceleme yazısında ele alınmıştı. Ama Onart romanın başka yönlerini vurguluyor ve değişik bir yorum getiriyordu. Bkz. “Bir İletişim Çıkmazı: Zebercet”, *Yazı*, 1978/2.

3 *Aylak Adam*, 3. baskı, İletişim Yayınları, 1985, s.44.

4 Bu bakımdan da Zebercet ile C. benzeşirler. C. de Ayşe’nin sevişirken başka şeylere dikkat edebildiğini anladığı an, aradığı iletişimin gerçekleşmediğini düşünür.

5 *Aylak Adam*’da, şoförü yaralayan C.’nin polise açıklama yapmayı reddetmesiyle sona erer: “Sustu. Konuşmak gereksizdi (...) Biliyordu; anlamazlardı” (s.170).

6 Kitabımdaki bu bölümü, daha kısa ve biraz değişik biçimde *Gösteri*’de yayımladığım tarihte (Kasım, 1987) Ahmet Oktay’ın *Anayurt Oteli*’nde zamanın kullanılışına ve 28 Kasım’la ilgili olaylara dikkati çeken yazısını (“İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan’da Yabancılaşmış Birey Üstüne Notlar”, *Yazko Edebiyat*, Mart 1983) görmemiş ve bundan ötürü, zaman konusunu benden önce işlemiş olmasına karşın Ahmet Oktay’a gönderme yapmamıştım. Bununla birlikte, görüyorum ki yorumda ayrılıyoruz.

Sonuç:
İkinci Dönem Romanının Özellikleri

Birinci cildin "Sonuç" kısmında Batılılaşma sorunsalının o dönem romanının kurgusunu, tiplerini, çatışma öğesini büyük ölçüde belirlediğini söylemiştim. Bu cildi de, ele aldığımız yapıtlarda yeni sorunsalın belirlediği olay örgüsü, karakter ve mekân öğeleriyle ilgili kimi özellikleri saptamakla bitirmek istiyorum. Bir yandan da birinci dönem romanlarıyla karşılaştırmalar yapmak daha açıklayıcı olacaktır.

Anadolu romanında göze çarpan ilk özellik eylem (aksiyon) öğesinin egemen olması. Ezen/ezilen çatışması üzerine kurulmuş bu romanlarda, eylemin, karakter ve düşün öğelerinden daha önemli rol oynaması doğaldır. Üstelik bu bağlamda "ezmek" fiili yönetici ve zengin sınıfın genel anlamda halkı sömürmesi dışında, kaba kuvvete dayanarak yapılan hareketleri, yani şiddeti (dayak, işkence, adam öldürme) içerir. Buna karşılık başkaldırının da silahlı başkaldırı olması zorunludur, çünkü ezilenin hakkını araması için başvurabileceği yasal yollar tıkalıdır. Bunun bir sonucu, anlatıda, hareketli bir olay örgüsüne ağırlık tanınması olmuştur. *Kuyucaklı Yusuf*'u, *İnce Memed*'i, *Akçasazın Ağaları* ikili sini, *Devlet Ana*'yı, *Tırpan*'ı, önceki dönemden *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, *Aşkı Memnu*, *Fatih-Harbiye*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Handan*, *Huzur*, *Kiralık Konak* gibi

romanlarla karşılaştıracak olursak Anadolu romanının eyleme ne denli yaslandığı çok açık şekilde gösterir kendini.

Ezilen ve sömürülen insanların başta gelen dertlerinden biri yoksulluk ve açlıktır ve doğal olarak eylem pek çok romanda bu sorunla ilgilidir. Tüm anlatıların temel yapısını betimlemek için ortaya atılan bir modelin Anadolu romanına uygulanması ilginç bir sonuç veriyor. Temele indirgenen en basit öykü yapısı şu modelle açıklanabilir: öykünün başında belli bir durum çizilir, sonra eylem kısmı gelir ve bu eylem yeni bir durum yaratır ki, bu son durum baştaki durumun tersidir. Gerçi bu model anlatı yapısını açıklamak için önerilmiş tek model değildir, ama bizim açımızdan elverişli bir modeldir.

Anadolu romanlarının birçoğunda baştaki durum kıtlık, sondaki durum onun tersi bolluktur. Kıtlıktan bolluğa geçişi orta kısımdaki eylem sağlar. Gerçi kıtlıktan bolluğa geçiş tüm Anadolu romanlarının ortak özelliği değildir, ama birçok romanda yer alması, dönemdeki sorunsalın belirleyiciliğini gösterir.

Bereketli Topraklar Üzerinde'de işsiz ve son derece yoksul Yusuf kente gider, çalışır ve evine durumunu düzeltmiş olarak hediyelerle döner. Yoksulluktan kurtulmuş, görece bolluğa erişmişlerdir. Bu romanda kıtlıktan bolluğa geçiş kalıbının bireysel düzeyde gerçekleştiğini görüyoruz. Öteki romanlarda ise kalıp toplumsal düzeyde yer alır. *İnce Memed*'de Abdi Ağa'nın sahip olduğu beş köyün halkı; *Dağın Öte Yüzü* üçlüsünde Yalak Köyü; *Devlet Ana*'da Söğüt'teki Türkler kıtlık durumundan bolluk durumuna geçerler. Bu kitapta değindiğimiz, ama incelemediğimiz romanlarda da aynı kalıp

çıkar okurun karşısına. *Memo*'da, *Gominis İmam*'da, *Çepel Dünya*'da, kıtlıktan kurtulup, kahramanın eylemi sayesinde bolluğa kavuşan tüm bir köy ya da oba halkıdır.

Kıtlıktan bolluğa geçiş kalıbının Anadolu romanında sıkça görülmesinin bir nedeni de, sanırım, yazarların, belli kalıplara göre kurgulanan destan, masal, halk hikâyesi türlerinden yararlanmak eğilimiydi. Bu kalıplarsa, büyük bir olasılıkla mitoslardan kaynaklanmaktadır; özellikle bereket ayinlerinde yapılanları öyküleştiren mitoslardan. Her yıl bahara doğru beliren kıtlık tehlikesini savuşturmak için yapılan bu ayinlerde kıtlığı temsil eden karanlık güçlerin alt edilmesi sayesinde toprağın yeniden canlanacağı ve bolluğun sağlanacağı inancı vardı.

Metin And, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* ile *Oyun ve Bügü* adlı kitaplarında bu mitosların kalıntılarına bugün Anadolu'daki çeşitli törenlerde ve seyirlik oyunlarda rastlandığını göstermiştir. Mitos kalıplarının Batı anlatı edebiyatının olay örgülerine kaynaklık ettiği, ancak gerçekçi romanda bu kalıpların tanınmayacak kadar örtülmüş olduğu kabul edilir. Anadolu romanında ise bu kalıplar çok daha çıplak olarak dolaşırlar, çünkü bu romanda sözlü gelenekteki anlatı türlerini kullanma denemesi ve canlandırma çabası vardır.

Anadolu romanında sık rastladığımız başka bir kalıp da, belki yine mitoslardan kalan, kahramanın sevdiği kızı ya da karısını kurtarma kalıbıdır. Kadın üretkenliği, doğurganlığı temsil ettiği için yine bereketle ilgili bir anlam taşır. Kimi mitoslarda onun kaçırılması, kışın toprağın güçsüzleşmesini ya da ölmesini simgeler, kurtarılması ise baharda toprağın canlanmasını ve

ürün vermesini. Metin And, *Oyun ve Bügü* adlı kitabında, kökeni bereket ayinlerinde bulunan kız kaçırma ve kurtarma oyunlarının bugün Anadolu'da oynandığını gösteren örnekler veriyor.

İncelediğimiz ya da sadece değindiğimiz Anadolu romanlarında bu kalıbın sıkça yer aldığını söyleyebiliriz. *Kuyucaklı Yusuf*'da eşraftan Şakir, kaymakamla işbirliği yaparak Muazzez'i kötü yola düşürmek üzereyken Yusuf apansız gelir, silahlı çatışmaya girerek karısını kurtarır ve dağlara doğru kaçar. Tıpkı Yusuf gibi Bilbaşar'ın *Memo*'su da karısını kaçıran Şıh Sorikoğlu ile kaymakam vekilini içki aleminde basar ve karısını kurtarır. *Devlet Ana*'da Alişar Bey'in istediği Bal Hatun kaçırılırken Osman Bey'in adamları vaktinde yetişir, kurtarırlar kızı. İnce Memed, Abdi Ağa'nın iftirasıyla hapse atılan Hatçe'yi jandarmaların elinden alır ve dağlara çekilir. *Çepel Dünya*'da, köyün ağası Demiroğlu, eşkiya Alo'nun yavuklusu Elif'in ırzına geçmek için kurduğu planları uygulamaya koyulmuşken Alo tarafından öldürülür.

Ölüm ve yeniden doğum, kıtlıktan bolluğa geçiş, kahramanın kızı kurtarması, bir hazineyi ya da istenen bir nesneyi ele geçirerek dönmesi ve benzeri mitos kökenli kalıplar anlatı edebiyatında neden bu kadar yaygın? Psikologlar olsun, antropologlar olsun eleştirmenler ve edebiyat bilimcileri olsun kendi açılarından bu soruya yanıt vermeye çalışırlar tabii.

Carl Jung'a sorarsanız bu arketip imgeler, insanların ortak bilinç altında (collective unconscious) varlığını sürdürür. Denir ki bu arketip imgeler, kalıplar, insanların en derin özlemlerini, isteklerini, korkularını yansıtırlar ve onun için ölümsüzdürler

ve metinlerde tekrar tekrar yer alırlar. Çünkü mitoslar doğruluk değerlerini yitirseler bile psikolojik etkilerini sürdürebiliyorlar. Göstergebilimcilere göre de sanatçı metnini gerçekliğe bakarak düzenlemekten çok, bilerek ya da bilmeyerek, kendinden önce gelmiş sanatçıların gerçekliği bir yazınsal metne dönüştürme yollarını tekrarlayarak düzenler. İşte burada mitos kalıpları da elverişli bir rol oynar. Bu kalıplar edebiyata geçerken, dinsel anlamlarını, bilgisel yönlerini yitirirler ve okura zevk vermeyen bu öğeler zamanla ayıklanıp atılır. Geriye kalan kalıplar duyguca etkili olanlardır ve özellikle popüler edebiyatın, romansların olay örgüsünü oluşturmada kullanılırlar. Eylem öğesinin ağır bastığı Anadolu romanlarında, yüzyıllar boyu süzülüp gelmiş, etkinliği tekrar tekrar denenmiş bu kalıplar önemli rol oynar.

Birinci dönem romanında öykünün önemli kişileri Doğu ve Batı'yı temsil eden kişilerdi. İkinci dönem Anadolu romanının kişileri ise, en genel düzeyde ezen ve ezilen sınıfların insanlarıdır. Diğer ülkelerin edebiyatında olduğu gibi ezilenler için iki olanak vardır ya kurban ya da asi olmak. Çoğunluk kurbandır; anlatının kahramanı ise başkaldırma işlevini gören asi figürüdür ve asi, kurbanlar arasından çıktığı için kurbandan asiye bir dönüşüm sergiler.

Olay örgüsü bir değişim sürecidir ve gerçekte eylem, karakter ve düşün öğelerinin bir bileşimi olduğu için bu öğelerden hangisi değişimde temel rolü oynarsa olay örgüsünün tipini de o belirler. Bundan ötürü kimi kuramcılar, eyleme yaslanan, karaktere yaslanan ve düşüne yaslanan olmak üzere üç tip olay

örgüsü saptamışlardır. Eyleme yaslanan olay örgüsünde değişim, anlatının başkişisinin statüsünde, talihinde, durumunda olur. Örneğin yoksulken zengin olabilir ya da aksine başta mutlu, sonda mutsuzdur. İkinci tipte başkişinin karakterindeki değişimdir olay örgüsüne bütünlük kazandıran. Örneğin kişi roman boyunca olgunlaşır. Üçüncü tipte, olay örgüsü roman başkişisinin inançlarında, düşününde, görüşlerinde meydana gelen bir değişimi sergiler. Söylemeye gerek yok ki üç tip olay örgü sünde de egemen öğenin dışındakiler ikinci derece rol oynar ve bir bileşim meydana getirirler.

Anadolu romanı birinci tip olay örgüsü üzerine kurulduğu için başkişisinin toplumdaki konumu değişir. Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed, Dürü, *Hacizli Toprak*'taki Hasan, Reşat Enis'in *Kara Toprak*'ındaki Elif, *Gominis İmam*'daki Umar kurban rolünde zavallı birer köylüyken isyan bayrağını çekerek her biri birer asiye, bir kısmı aynı zamanda eşkiyaya dönüşür.

Az önce sözünü ettiğimiz kıtlıktan bolluğa geçişi, kimi kez, bu asi figürlerinde "kurtarıcı" işlevini yüklenenler gerçekleştirir. Başkaldırmış bu eşkiya köylüler kıtlığın nedeni olan karanlık güçleri (ağa, bey vb.) ortadan kaldırarak halkına bolluk getiren kurtarıcılardır. Kurban statüsünden asi statüsüne geçen bu karakterler ahlaksal açıdan değişmezler ne de inançlarını, görüşlerini değiştirirler. Oysa birinci dönem romanında olay örgüsüne egemen olan genellikle karakterin ahlaksal ya da düşünsel değişimidir. Örneğin Bihter'in karakteri ahlaksal açıdan değişir, kocasına sadık namuslu bir kadınken, bazı nedenlerden ötürü kocasına ihanet eden iffetsiz bir kadın

olarak ölür. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda olay örgüsüne egemen öğe düşündür, inançtır. Ferit başta şüpheci ve materyalisttir, sonra değişir ve inançlı bir mistik olur. Birinci dönem romanlarının çoğunluğunda durum budur; karakterler ya ahlaksal ya düşünsel bir değişim sergilerler.

Buna bağlı olarak ilk dönemin yapıtları ile ikinci dönemin Anadolu romanları çatışma öğesi bakımından da ayrılırlar. Dünya anlatı edebiyatında çatışma öğesi, dış çatışmadan iç çatışmaya doğru bir gelişme göstermiştir. Sözlü edebiyatta ve geçmiş eski çağların yapıtlarında ahlaksal sorun, iyi ile kötüyü temsil eden kişiler arasındaki çatışmada so mutlaşır, ama romanda karakterin iç dünyası önem kazandıkça dış çatışma da iç çatışmaya dönüşür. Bizde de böyle olmuştur, dış çatışmadan iç çatışmaya doğru bir gelişim görülür. Bihter, Handan, Hakkı Celis, Mümtaz vb. ruhsal çatışmaya düşerler. Çatışma, aşk ile namus, yurt sevgisi ile aşk, toplumsal sorumluluk ile bireysel mutluluk arasında olabilir örneğin. Anadolu romanında kişilerin iç dünyası pek önemli değildir, çünkü yazar karakterden çok, eylemin egemen olduğu bir olay örgüsüne bel bağlar. Ve çatışma öğesi de geleneksel edebiyatta olduğu gibi dış çatışmaya döner yeniden. Daha doğrusu ezen/ezilen çatışmasına.

İkinci dönem romanında sorunsalın belirlediği bir özellik de mekân ile ilgilidir. Birinci dönem romanında mekân Batı ve Doğu değerlerini temsil etmek bakımından bir anlam taşıyordu ve kent ikiye ayrılıyordu. İstanbul tarafının mahalleleri Osmanlı-İslâm geleneklerinin, göreneklerinin, değerlerinin

yaşadığı semtlerdi; Beyoğlu tarafı ise kentin Batılılaşmış öteki yakasıydı. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'si, bu karşıtlığı romanın başlığında dile getirir. Oturulan mekân olarak konak ve apartman Doğu ve Batı tarzı yaşamın göstergeleriydi.

Anadolu romanında mekânın anlamı doğal olarak başkadır. Köy, kasaba ve yabanıl doğa, ezen/ezilen çatışması açısından bazı özellikler ifade eden coğrafya bölgeleridir. Bilindiği gibi dünya edebiyatında köy ve kent karşıtlığının tarihi çok eskilere gider. Köy, masumiyet, erdem, yapmacıksız saf insanlar ve mutlu doğal yaşam demekir. Kent ise para hırsı, ikiyüzlülük, yapaylık, ahlaksızlık demektir. Anadolu romanında durum değişiktir. Köy idealize edilmiş pastoral bir tabloyu akla getirmez, çünkü gerçekçi bir yaklaşımla canlandırılmıştır. Yoksulluğun, cehaletin, ilkel yaşam koşullarının hüküm sürdüğü, insanların sömürüldüğü bir yerleşim alanıdır. Kasaba da değişik bir anlam taşır, çünkü egemen sınıfın o bölgedeki güç merkezidir. Bundan ötürü, köylü açısından kasaba, karakol, dayak, işkence, hapishane demektir. Taşbaş, Memidik, Hatçe, Koca Halil, Kürt Ahmet, Kambur Tellal ve daha birçokları karakola ya da hapishaneye düşer, dayak yer, işkence görürler. Buna bağlı olarak, ezen/ezilen karşıtlığı kimi romanlarda şehirli/köylü karşıtlığı şeklinde belirir.

Köy, yabanıl doğa ile kasaba arasında yer alır, çünkü kasabanın erişebileceği, denetleyebileceği, ama gücünü ve baskısını sürekli uygulayamadığı bir mekândır. Bununla birlikte, bir kolu kasabada olan ağanın egemen olduğu bir bölgedir.

Özgürlük ve güven yabanıl doğada bulunur ancak. Köyü jandarmasıyla denetim altında tutabilen, baskı uygulayabilen yönetici sınıf, yabanıl doğaya kadar ulaşamaz kolay kolay. Onun için, günün birinde asi olan Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed, Dürü, Umur, Alo hep dağa çıkarlar. Dağa çıkmak, yabanıl doğaya sığınmak kurtuluş sayılır. Demirtaş Ceyhun'un *Asya*'sında Kasım'ın gördüğü anlamlı düşte "Asya tekmil dağa çıktı ki Asya kurtuldu artık" diyen ses dağlarda yankılanır. Yabanıl doğa başkaldıranlardan yanadır üstelik. *Yusufçuk Yusuf*'da Yusuf kaçtığı zaman köylüler, "Dağlar Yusuf'u vermez onlara" diyerek teselli bulurlar. Köylü güvenle olmak için dağa kaçar, ağa kasabaya sığınır. Çünkü Dadaloğlu'nun dediği gibi "Ferman padişahın dağlar bizimdir." Bu kitaptaki yazarlar ve özellikle Yaşar Kemal dağlardan yanadır, Kemal Tahir fermandan yana.

Buraya kadar söylediklerimize dayanarak şu genellemeyi yapmak mümkündür belki. Anadolu romanı, çevre ve ya şam koşullarının gerçekçilikle çizildiği bir fon üzerinde roman kahramanlarının, mitos kaynaklı olay örgüleri ve kalıpları içinde başkaldırılarını, savaşımlarını sergiler ve ölüm karşısında yaşamın, kıtlık karşısında bolluğun, kötü karşısında iyinin zaferini dile getirirler.

Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın romanlarıyla toplumsaldan bireysele geçeriz, ama bu yazarlarda bireysellik, bireyin kendi kişisel sorunlarına eğilmek anlamına gelmez. Atay'ın roman kahramanlarından Selim'i intihara sürükleyen, Turgut'u toplumun dışına kaçıran, içinde yaşadıkları küçük burjuva sınıfının sahte yaşamına, yoz değerlerine duydukları tepkidir.

Turgut'un, işini, ailesini, evini terk ederek tutunamayanlara katılması, Selim'in yenik düştüğü topluma ve yerleşik düzene bir meydan okumadır. Bundan ötürü Selim bir kurban tipidir, Turgut asi tipi. Ne ki Anadolu romanında gördüğümüz haksız düzene olan başkaldırıdan farklı, kültürel düzeyde bir isyandır onlarınki.

Kimseyle iletişim kuramayan, toplumun dışına düşmüş ve bundan ötürü kurtuluşu ölümde bulan Zebercet, bu yalnızlığı ve anlamsız yaşamı ile insanlığın durumunu serer önümüze. Atay da Atılgan da toplumun ezdiği, dışladığı bireylerin öyküsünü anlatırken, isyanlarını romanın yalnız içeriği ile değil biçimiyle de dile getirirler. Yine de ikisi arasındaki bir farka işaret etmeliyiz. Atay, klasik gerçekçi roman kurallarını hallaç pamuğu gibi atar ve konvansiyonlarını yıkarken yerleşik burjuva düzeninin romanını ve okurunu hedef alır. Atılgan ise *Anayurt Oteli*'nde, aralarında nedensellik bağı görülmeyen olaylar ve davranışlarının nedenleri bilinmeyen karakterlerle, yalnız içerik bakımından değil biçim bakımından da Saçma'yı yansıtan bir roman sunar bize. Anadolu romanında yapıtın bel kemiğini oluşturan eyleme dayalı olay örgüsü, doğal olarak Atay ve Atılgan'da önemini yitirir. Bu yazarların ilgisini çeken, karakterlerin iç dünyası, bilinci ve kişiliğidir.

Anadolu romanı halk edebiyatından yararlanmıştı; Atılgan ve Atay tam tersi doğrultuda iki yazar. Aslında Türk romancılarının geleneksel sanatı edebiyatımıza bakışları kâh soğuk kâh sıcak olmuştur. Tanzimat'ta ilk romancılarımız âşık hikâyelerini, meddah hikâyelerini küçümsemiş, çocukça bulmuş ve Batı romanına öykünmüşlerdi. Gerçi bir süre yerli

kaynakların etkisinden kurtulamadılar ama zamanla bu etki kayboldu ve Batı'dakilere benzer romanlar yazıldı. Millî edebiyat akımı ise, tersine, Batı etkisine tepki göstererek halk sanatına bir dönüş yaptı. Anadolu romanları, bu millî olma çabasını romanda gösterdiler. Atay ve Atılgan bir kez daha, masallara, destanlara, tüm halk edebiyatına sırt çevirir ve açıkça Batı yazarlarını örnek alırlar kendilerine. "Fakir bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben Karagöz falan değilim" der Atay'ın Turgut'u (s.495).

Atay ve Atılgan Anadolu romanından çok farklı özellikleri olan yapıtlar vermişlerdir, ama ortak yanları da vardır. Onun için, tehlikesini göze alıp son bir genelleme yaparsak diyebiliriz ki, ikinci dönem romanı, genelde, düzenle uzlaşmayan, isyan ederek toplumun dışına kaçan, ezilmiş insanların romanıdır. İster kurban ister asi olsunlar, kendilerini toplumdan koruyacak bir sığınağa ihtiyaçları vardır. İnce Memed'ler güvende olmak için dağlara sığınırlar; Zebercet, oteline, Turgut ise durmadan giden trenlere.

Dizin

A

A Hero With A Thousand Faces 218
Adıvar, Halide Edip 15, 21
Ahmet Mithat Efendi 186, 245
Akçasazın Ağaları 102, 154,155, 156, 162, 169, 170, 315
Akçura, Yusuf 203
Alangu, Tahir 22, 75, 241
Ali, Sabahattin 14, 17, 19, 21, 22, 26, 38, 40, 41, 107, 108
Althusser, L. 14
Altuğ, Taylan 71
Amele 15
Anayurt Oteli 8, 262, 291, 292, 294, 295, 307, 310, 311, 312, 313, 323
And, Metin 146, 317
Andak, Selmi 292
Aneid 219
Apaydın, Talip 149
Asya 322
Âşık Paşazade 231
Aşkı Memnu 100, 316
Atay, Oğuz 261, 262, 263, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 274, 276, 279, 286, 287, 289, 290, 323, 324
Ateşten Gömlek 16
Atılgan, Yusuf 261, 262, 291, 293, 294, 312, 313, 323, 324
Avare Yıllar 76, 77, 78, 81, 89
Avcı, Zeynep 121
Aylak Adam 262, 291, 292, 293, 294, 295, 306, 310

Baba Evi 76, 77, 81, 96
Bandits 104
Barthes, Roland 73, 313
Baykurt, Fakir 8, 149, 244, 245, 246, 250, 256, 257, 258
Bayrak, Mehmet 105
Beckett (Samuel) 310
Bereketli Topraklar Üzerinde 47, 48, 49, 50, 52, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 116, 316
Berkes, Niyazi 11, 15
Bilbaşar, Kemal 8, 17, 245
Bin Boğalar Efsanesi 146, 154, 155, 157, 170
Bir Muadelei Sevda 257, 268, 269
Bizim Köy 18
Boratav, Pertev Naili 44, 107
Bozdağ, İsmet 17, 177, 185, 209
Buğra, Tarık 181
Büyük Mal 204
Büyük Umutlar 286

Calvino, Italo 264
Cambell, J. 218
Cangızbay, Kadir 244
Canip, Ali 15
Ceyhun, Demirtaş 322
Christie, Agatha 191
Conrad, J. 263
Cumhuriyet 103, 280, 292

Çakıcı Efe 103, 106, 108
Çakırcalı Efe 45, 103
Çelik, Naci 176, 189
Çepel Dünya 105, 106, 317, 318

Dağın Öte Yüzü 102, 123, 146, 149, 150, 170, 316
Dante 219
Darwin (Charles) 148
Death of The Novel 265
Dede Korkut 212, 236
Defoe, Daniel 183, 184

Demirciler Çarşısı Cinayeti 154, 155, 158, 165, 167, 170
Devlet Ana 145, 177, 179, 187, 207, 211, 212, 213, 215, 216, 222, 223, 224, 232, 233, 236, 237, 240, 241, 254, 316, 316, 318
Dickens, Charles 286
Dionisos ve Anadolu Köylüsü 146, 317
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu 80
Don Kişot 289
Drumont, Paul 23

Eco, Umberto 252
Emile 33
Ergüder, Özcan 233
Ergün, Mehmet 48
Er-Töştük 219
Eskici Dükkanı 75, 76, 77, 81, 85, 89, 90, 96, 98, 99, 100, 149
Eskici ve Oğulları 75, 81
Eşkiyalık ve Eşkiya Türküleri 105
Evliya Çelebi 236

Fatih-Harbiye 316
Faulkner 171, 263
Felatun Bey ile Rakım Efendi 316
Fielding, Henry 183, 286
Fowles, John 264
Frazer, Sir James 148
Freud (Sigmund) 265, 299
From Ritual To Romance 214

Geçmiş Zaman Peşinde 80
Genç Kalemler 15
Gennep, Arnold Van 216
Gılgamış 219
Golden Baugh 148
Gominis İmam 105, 106, 317, 320
Gorki (Maksim) 281
Gökalp, Ziya 10, 16, 17
Gökbilgin, Tayyip 228, 231
Gölpınarlı, Abdülbaki 217

Güntekin, Reşat Nuri 21
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 15, 16, 179, 257, 268

Halis, Reşat 320
Hamlet 288, 289
Handan 316
Hareket 244
Haşmet, Rasim 15
Hemingway (Ernest) 71
Hickman, William C. 109
Hikmet, Nâzım 14, 17
Hobbes 32
Hobsbawm, E. J. 104, 105, 113
Homeros 282
Huzur 316

Ionesco 310
Ivanhoe 236

İlahi Komedya 219
İleri, Selim 183
İnce Memed 45, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 142, 150, 154, 161, 170, 245, 253, 315, 316, 318, 320, 322
İncil 282, 283
İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Deneme 33
İslâm Ansiklopedisi 228, 229

James, H. 263
Joyce, James 263, 266, 270, 272, 282, 289, 290
Jung, Carl 318

Kafka, Franz 263, 289
Kara Toprak 320
Karacaoğlan 254
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 15, 21, 164, 269
Kargılı, Süleyman 270
Kelleci Mehmet 176
Kemal Tahir'in Sohbetleri 177, 209

Kemal, Orhan 8, 16, 22, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 86, 100, 101, 116, 149
Kemal, Yaşar 8, 16, 17, 22, 101, 102, 103, 108, 109, 113, 116, 117, 118, 121, 123, 125, 129, 133, 134, 140, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 167, 170, 171, 254, 258, 322
Kısakürek, Necip Fazıl 17
Kıyafet, Hasan 105
Kiralık Konak 164, 179, 316
Kocagöz, Samim 8
Kongar, Emre 13
Koyuncu, Akil 15
Köprülü, Fuad 17, 229
Köroğlu 19, 45, 102, 103, 105, 106, 108, 115, 119, 123
Köyün Kamburu 203
Kristeva, Julia 73
Kudret, Cevdet 44, 107
Kurt Kanunu 179, 187, 189, 190, 191, 192, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211
Kutsal Kitap 271, 288
Kuyucaklı Yusuf 8, 16, 19, 21, 22, 23, 27, 31, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 107, 108, 315, 318, 320, 322
Küçük Ağa 181
Küçük Paşa 16

Les Rites des Passage 216
Literature of The Second Self 280
Locke 32
Lukacs, George 181

Machiavelli 32
Mai ve Siyah 257
Makal, Mahmut 18
Manas Destanı 114, 219
Marx (Karl) 148, 184
Matmazel Noraliya'nın Koltuğu 72, 316, 320
Memo 245, 317, 318
Montaigne 31
Montesqieu 32
Musil, Robert 263

Nabokov, Vladimir 264, 266, 270, 271, 272, 289, 290
Nabokov, V.
Naci, Fethi 70, 175, 243
Nasrettin Hoca 17
Necatigil, Behçet 17
Nesin, Aziz 17
Notlar 175, 176, 177, 182, 209

Odysseia 282
Oktay, Ahmet 307
Onart, Ülker 293
Orta Direk 123, 124, 125, 126, 127, 133, 134, 150, 170
Osmanlı Devletinin Kuruluşu 229
Oyun ve Bügü 317

Ölmez Otu 123, 124, 137, 145, 148, 150, 170
Ömer Seyfettin 15, 17
Özgüven, Fatih 280

Pale Fire 270, 289
Pamela 183
Pigafetta, Anthony 31
Proust, Marcel 80, 263
Prupp 117
Pynchon, Thomas 264

Rauf, Mehmet 71
Richardson, Samuel 183
Riffaterre, M. 73
Robbe-Grillet, A. 264
Robinson Crusoe 184
Roman Kavramı ve Türk Romanı 159
Rousseau, J. J. 31, 32, 33, 34, 38

Saatleri Ayarlama Enstitüsü 7
Safa, Peyami 15, 72, 80
Samipaşazade Sezai 245
Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi 290

Schiller, F. 38
Scholes, Robert 223
Scott, Sir Walter 181, 236
Sebastian Knigt'ın Gerçek Yaşamı 272, 290
Sergüzeşt 245
Seyda, Mehmet 182, 233
Shade, John 270
Siyaset ve İktisat 203
Siyasetnâme 234
Son Eseri 79
Suckenik, Ronald 265

Şemsettin Sami 245

Taaşşuk-i Talat ve Fıtnat 245
Tahir, Kemal 17, 121, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 194, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 322
Taner, Haldun 17
Tecer, Ahmet Kutsi 17
Teehhül 245
Tevarih-i Al-i Osman 231
Tırpan 243, 244, 246, 247, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 316
Todorov, Tzvetan 67, 69, 191, 192
Toplum Sözleşmesi 32, 34
Tutunamayanlar 8, 261, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 290
Türk Romanı 182, 185, 233
Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 7
Türkiye Defteri 75, 176, 189
Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme 243
Ulysses 270, 282

Üç Anadolu Efsanesi 103, 254

Vergilius 219
Vickery, John B. 148
Vico 32

Vonnegut, Kurt 264
Vurun Kahpeye 21

Watt, Ian 183
Waugh, Patricia 265
Weston, Jessie L. 214
Wilde, Oscar 281
Woolf, Virginia 263

Yaban 16, 21, 79, 269
Yalçın, İrfan 47, 48
Yalnız Efe 45, 103, 106, 107, 108
Yamyamlar 31
Yapısalcılık 117
Yavuz, Hilmi 158, 159
Yazın ve Yaşam 234
Yazko Edebiyat 307
Yazoğlu, Cengiz 209
Yeni Dergi 183
Yeni Düşün 121
Yer Demir Gök Bakır 123, 124, 134, 137, 145, 150, 151
Yeşil Gece 16, 21
Yol Ayrımı 179, 211
Yorgun Savaşçı 179, 180, 181, 182, 211
Yusufçuk Yusuf 154, 160, 166, 170, 258, 322
Yücel, Tahsin 117, 234