



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**KEMAL TAHİR ROMANLARINDA
YAPI VE İZLEK**

TUBA DALAR

DOKTORA TEZİ

KASIM / 2015

ARDAHAN



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

KEMAL TAHİR ROMANLARINDA

YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

TUBA DALAR

DANIŞMAN


Prof. Dr. RAMAZAN KORKMAZ

KASIM / 2015

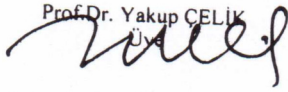
ARDAHAN

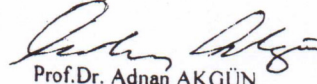
KABUL VE ONAY

Tuba Dalar tarafından hazırlanan *Kemal Tahir Romanlarında Yapı ve İzzet* adlı bu çalışma 20.11.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ
Başkan

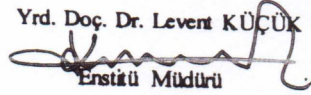

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ
Danışman


Prof. Dr. Yakup ÇELİK
Üye


Prof. Dr. Adnan AKGÜN
Üye


Doç. Dr. Mitat DURMUŞ
Üye

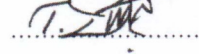
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. 21.11.2015

Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Tuba DALAR



ÖZET

DOKTORA TEZİ

KEMAL TAHİR ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

TUBA DALAR

T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

2015, 565 SAYFA

Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminin toplumsal gerçekçi yazarlarından olan Kemal Tahir'in romanları incelendi. İnceleme, iki temel bölüm halinde oluşturuldu. Birinci bölümde yazarın her bir romanı yapı ve izlek başlıkları altında ayrı ayrı tahlil edildi. Yapı incelemesi; romanın kimliği, bakış açısı / anlatıcı düzlemi, olay örgüsü, zaman, mekan ve kişiler dünyası olmak üzere altı yapı unsuru üzerinden ele alındı. İzlek incelemesinde ise her romanda ön plana çıkan tema ve izlekler; tarih, sosyoloji, psikoloji ve felsefe bilimlerinin ışığında irdelendi. Bu bölümde yapılan çalışma neticesinde, Kemal Tahir'in bir anlatıcı olarak konumlandığı nokta, çizdiği karakterlerin genel özellikleri, olay örgüsünü oluşturuş tarzı, zaman ve mekana yüklediği misyon, kısaca roman kurgularken izlediği yöntem belirlendi.

İzleksel kurgu incelemesi neticesinde, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini kapsayan romanların, geniş bir konu yelpazesine sahip olduğu görüldü. Bu üç dönemde toplumun geçirdiği evrim, savaş ve seferberlik yıllarının doğurduğu sıkıntılar, sosyal adaletsizlik, eğitim problemleri, ahlaki/ıdari/yönetsel yozlaşma, din/vicdan/emek istismarı, hukuk ve ceza sistemindeki aksaklıklar, Doğu ve Batı toplumlarını oluşturan tarihi şartların farklılığından kaynaklı Doğu-Batı çatışması, Anadolu insanını ortak paydada buluşturan

nitelikler gibi konulara eğilen Kemal Tahir'in, Anadolu halklarının toplumsal arka planına ayna tuttuğu tespit edildi.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Kemal Tahir'in dil anlayışı açıklanarak romanlarında kullandığı dil ve üslubun özellikleri belirlendi. Yazarın yaşam öyküsü dikkate alınarak, üslubuna etki eden yaşam parçaları üzerinde duruldu. Romanlarında uyguladığı anlatım teknikleri tespit edilerek kullandığı sözcük ve cümlelerin yapısal analizi yapıldı. Böylece, eserden fikre, fikirden muharrire ulaşan bu yöntemle, sanat eserinin oluşum sürecine etki eden tüm unsurlar değerlendirildi.

Anahtar Sözcükler: Kemal Tahir, roman, yapı, izlek, esaret, özgürlük, savaş, yozlaşma



ABSTRACT

Ph.D. Thesis

STRUCTURE AND THEME IN THE NOVELS OF KEMAL TAHIR

TUBA DALAR

Republic of Turkey

ARDAHAN UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT

2015, 565 Page

In this study, the social realist writers of the Republican era of Kemal Tahir's novels examined. Review was created from two basic parts. In the first section, each novel of the writer were analyzed separately under the headings of structure and theme. Six structural element was reviewed; the ID of novel, [point of view](#), plot, time, [setting](#) and the world of the characters. In the theme, a prominent theme and themes in each novel were examined in the light of history, sociology, psychology, and philosophy. As a result of this section, as the narrator of Kemal Tahir, general characteristics of the characters he drew, creating style of plot, mission of [setting](#) briefly, [the method followed](#) was determined while the novel was editing.

As a result of the review theme, in the period of [Tanzimat Reform](#), Constitutional Monarchy and Republic were found with a wide range of topics. Kemal Tahir [gave some thought to](#) the evolution of society, the difficulties of mobilization and war years, social injustice, education problems, moral / administrative / managerial corruption, religion/conscience/labor abuse, the shortcomings in the legal and penal system, the historical conditions induced by the difference of Eastern and Western societies that make up the east-west conflict, the common denominator in the people of Anatolia combining attributes in these three periods. It was found that Kemal Tahir held a mirror to the social background of the people of Anatolia.

In the second section, Kemal Tahir's understanding of language was explained. The language which the author uses in the novels and the characteristics of the style have been determined. By taking into account of the author's life history, focused on the parts that affect the author' style. The author's presentation techniques was identified which he used in his novels. Structural analysis of the words and sentences which the author used were [analyzed](#) . Thus, from a work of art to an idea, the idea which is reaching to the writer with this method all the elements that affect the process of the formation of a work of art were evaluated.

Key Words: Kemal Tahir, novel, the structure, the theme, captivity, freedom, war, corruption



İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ

KISALTMALAR

1.BİRİNCİ BÖLÜM: ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

1.1.SAĞIRDERE - KÖRDUMAN

1.1.1. Romanların Kimliği.....	1
1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	1
1.1.3. Olay Örgüsü.....	3
1.1.4. Zaman.....	6
1.1.5. Mekân.....	9
1.1.5.1. Çevresel Mekân.....	9
1.1.5.2. Algısal Mekân.....	9
1.1.5.2.1. Açık Mekânlar.....	9
1.1.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	10
1.1.6. Kişiler Dünyası.....	14
1.1.6.1. Başkişi.....	14
1.1.6.2. Norm Karakterler.....	22
1.1.6.3. Kart Karakterler.....	25
1.1.6.4. Fon karakterler.....	28
1.1.7. İzleksel Kurgu.....	29
1.1.7.1. Eğitim Problemleri ve Cehalet.....	30
1.1.7.2. Toplumsal Baskı ve Gösteriş Merakı.....	34
1.1.7.3. Sömürü / Değer İstismarı.....	36
1.1.7.3.1. Kadın İstismarı.....	36
1.1.7.3.2. Paranormal İnançlar ve İnanç İstismarı.....	38
1.1.7.3.3. Emek İstismarı.....	41
1.1.8. Sonuç.....	43

1.2. ESİR ŞEHRİN İNSANLARI - ESİR ŞEHRİN MAHPUSU - YOL AYRIMI

1.2.1. Romanların Kimliği.....	44
1.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	45
1.2.3. Olay Örgüsü.....	47
1.2.4. Zaman.....	51
1.2.5. Mekân.....	54
1.2.5.1. Çevresel Mekân.....	54
1.2.5.2. Algısal Mekân.....	54
1.2.5.2.1. Açık Mekânlar.....	54
1.2.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	56
1.2.6. Kişiler Dünyası.....	65
1.2.6.1. Başkişi.....	65
1.2.6.2. Norm Karakterler.....	69
1.2.6.3. Kart Karakterler.....	74
1.2.6.4. Fon karakterler.....	78
1.2.7. İzleksel Kurgu	79
1.2.7.1. Aydın Yabancılaşması.....	80
1.2.7.2. Batılılaşma Hareketi ve İttihat Terakki... ..	84
1.2.7.3. Cumhuriyet Halk Fırkası Yönetim Anlayışı ve Serbest Fırka Teşebbüsü.....	88
1.2.8. Sonuç.....	96

1.3. RAHMET YOLLARI KESTİ

1.3.1. Romanın Kimliği	98
1.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	99
1.3.3. Olay Örgüsü.....	100
1.3.4. Zaman.....	103
1.3.5. Mekân.....	104
1.3.5.1. Çevresel Mekân.....	104
1.3.5.2. Algısal Mekân.....	104
1.3.5.2.1. Kapalı Mekânlar.....	104
1.3.6. Kişiler Dünyası.....	108

1.3.6.1. Başkişi.....	108
1.3.6.2. Norm Karakterler.....	112
1.3.6.3. Kart Karakterler.....	113
1.3.6.4. Fon karakterler.....	117
1.3.7. İzleksel Kurgu	118
1.3.7.1. Temelleri, Nedenleri, Yaşama Şartları ve Sonuçlarıyla Eşkıyalık.....	119
1.3.7.1.1 Bireysel Faktörler.....	119
1.3.7.1.2. Toplumsal Faktörler.....	119
1.3.7.1.2.1. Toplumsal Ahlakın Yozlaşması.....	119
1.3.7.1.2.2. Nam Alma Arzusu ve Güç Hayranlığı.....	120
1.3.7.1.2.3. Toplumun Sosyo-Ekonomik Şartları.....	122
1.3.7.1.2.4. Osmanlı'nın Uyguladığı Merkezileşme Politikaları	124
1.3.8. Sonuç.....	126

1.4. YEDİÇINAR YAYLASI - KÖYÜN KAMBURU - BÜYÜK MAL

1.4.1. Romanların Kimliği.....	128
1.4.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	129
1.4.3. Olay Örgüsü.....	131
1.4.4. Zaman.....	134
1.4.5. Mekân.....	137
1.4.5.1. Çevresel Mekân.....	137
1.4.5.2. Algısal Mekân.....	138
1.4.5.2.1. Açık Mekânlar.....	138
1.4.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	139
1.4.6. Kişiler Dünyası.....	144
1.4.6.1. Başkişi.....	144
1.4.6.2. Norm Karakterler.....	153
1.4.6.3. Kart Karakterler.....	155
1.4.6.4. Fon karakterler.....	157
1.4.7. İzleksel Kurgu	158
1.4.7.1. Sömürü.....	159
1.4.7.2. Savaş.....	163
1.4.7.3. Yozlaşma.....	166

1.4.7.3.1. Ahlaki Yozlaşma.....	166
1.4.7.3.2. Siyasal ve Yönetmel Yozlaşma.....	169
1.4.8. Sonuç.....	175

1.5. KELLEÇİ MEMET

1.5.1. Romanın Kimliği.....	177
1.5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	177
1.5.3. Olay Örgüsü.....	179
1.5.4. Zaman.....	181
1.5.5. Mekân.....	183
1.5.5.1. Çevresel Mekân.....	183
1.5.5.2. Algısal Mekân.....	184
1.5.5.2.1. Açık Mekânlar.....	184
1.5.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	185
1.5.6. Kişiler Dünyası.....	189
1.5.6.1. Başkişi.....	189
1.5.6.2. Norm Karakterler.....	193
1.5.6.3. Kart Karakterler.....	195
1.5.6.4. Fon karakterler.....	197
1.5.7. İzleksel Kurgu	198
1.5.7.1. Eğitim Problemleri.....	199
1.5.7.2. Batıl İnançlar ve İnanç İstismarı.....	201
1.5.7.3. Kadın Algısı ve Cinsel Açlık.....	202
1.5.7.4 Sosyal Adaletsizlik.....	205
1.5.7.5. Özgürlük.....	207
1.5.7.6. Sosyal Gerçekliğin Eleştirisi.....	209
1.5.8. Sonuç.....	211

1.6. YORGUN SAVŞAÇI

1.6.1. Romanın Kimliği.....	213
1.6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	214
1.6.3. Olay Örgüsü.....	216

1.6.4. Zaman.....	219
1.6.5. Mekân.....	221
1.6.5.1. Çevresel Mekân.....	221
1.6.5.2. Algısal Mekân.....	221
1.6.5.2.1. Kapalı Mekânlar.....	221
1.6.6. Kişiler Dünyası.....	224
1.6.6.1. Başkişi.....	224
1.6.6.2. Norm Karakterler.....	226
1.6.6.3. Kart Karakterler.....	228
1.6.6.4. Fon karakterler.....	230
1.6.7. İzleksel Kurgu	232
1.6.7.1. İttihat Terakki, Meşrutiyet ve Birinci Cihan Harbi.....	233
1.6.7.2. Kuvayımilliyeye Hareketi ve Milli Mücadele.....	237
1.6.7.3. Milis Güçler ve Düzenli Ordu.....	241
1.6.8. Sonuç.....	242

1.7. BOZKIRDAKİ ÇEKİRDEK

1.7.1. Romanın Kimliği.....	244
1.7.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	244
1.7.3. Olay Örgüsü.....	246
1.7.4. Zaman.....	249
1.7.5. Mekân.....	250
1.7.5.1. Çevresel Mekân.....	250
1.7.5.2. Algısal Mekân.....	250
1.7.5.2.1. Kapalı Mekânlar.....	250
1.7.6. Kişiler Dünyası.....	254
1.7.7. İzleksel Kurgu	260
1.7.7.1. Tek Parti Döneminde Halkın ve Köy Enstitülerinin Durumu.....	261
1.7.8. Sonuç.....	268

1.8. DEVLET ANA

1.8.1. Romanın Kimliği.....	270
-----------------------------	-----

1.8.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	271
1.8.3. Olay Örgüsü.....	273
1.8.4. Zaman.....	277
1.8.5. Mekân.....	280
1.8.5.1. Çevresel Mekân.....	280
1.8.5.2. Algısal Mekân.....	280
1.8.5.2.1. Açık Mekânlar.....	280
1.8.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	281
1.8.6. Kişiler Dünyası.....	288
1.8.6.1. Başkişi.....	288
1.8.6.2. Norm Karakterler.....	292
1.8.6.3. Kart Karakterler.....	298
1.8.6.4. Fon karakterler.....	305
1.8.7. İzleksel Kurgu.....	306
1.8.7.1. Yurt Edinme / Devlet Kurma İdeali.....	307
1.8.7.2. Töre / Adalet.....	309
1.8.7.3. Biz ve Öteki.....	312
1.8.7.4. Paylaşım ve Fedakârlık.....	314
1.8.7.5. Sözün Gücü.....	316
1.8.7.6. Doğu - Batı Sorunsalı.....	317
1.8.7.6.1. Toprak ve Mülkiyet Anlayışı.....	317
1.8.7.6.2. İnsan Algısı.....	319
1.8.7.6.3. Meta Fetişizmi ve İktidar Tutkusu.....	321
1.8.8. Sonuç.....	323

1.9. KURT KANUNU

1.9.1. Romanın Kimliği.....	325
1.9.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	326
1.9.3. Olay Örgüsü.....	329
1.9.4. Zaman.....	333
1.9.5. Mekân.....	336
1.9.5.1. Çevresel Mekân.....	336
1.9.5.2. Algısal Mekân.....	337

1.9.5.2.1. Açık Mekânlar.....	337
1.9.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	338
1.9.6. Kişiler Dünyası.....	341
1.9.6.1. Başkişi.....	341
1.9.6.2. Norm Karakterler.....	344
1.9.6.3. Kart Karakterler.....	347
1.9.6.4. Fon karakterler.....	349
1.9.7. İzleksel Kurgu	349
1.9.7.1. İktidar Hırsı, Komitacılık ve Dikta.....	350
1.9.7.2. Takrir-i Sükûn Kanunu ve İstiklâl Mahkemeleri.....	353
1.9.7.3. Uygulamadaki Ekonomi Politikası ve Sonuçları.....	358
1.9.7.4. Batılılaşma Karşısında Aydın Sorumluluğu.....	360
1.9.8. Sonuç.....	362

1.10. KARILAR KOĞUŞU

1.10.1. Romanın Kimliği.....	364
1.10.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	364
1.10.3. Olay Örgüsü.....	365
1.10.4. Zaman.....	367
1.10.5. Mekân.....	369
1.10.5.1. Çevresel Mekân.....	369
1.10.5.2. Algısal Mekân.....	369
1.10.5.2.1. Açık Mekânlar.....	369
1.10.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	370
1.10.6. Kişiler Dünyası.....	374
1.10.6.1. Başkişi.....	374
1.10.6.2. Norm Karakterler.....	377
1.10.6.3. Kart Karakterler.....	377
1.10.6.4. Fon karakterler.....	379
1.10.7. İzleksel Kurgu	380
1.10.7.1. Yozlaşma.....	381
1.10.7.1.1. Siyasal ve Yönetmel Yozlaşma.....	382
1.10.7.1.2. Ahlakî Yozlaşma ve Emek İstismarı.....	384

1.10.7.1.3. Cehalet ve İnanç İstismarı.....	386
1.10.7.2. Kadın Algısı.....	388
1.10.7.3. Cinsel Açlık.....	390
1.10.7.4. Özgürlük.....	391
1.10.7.5. Sevme İhtiyacı ve Aşk.....	392
1.10.8. Sonuç.....	394

1.11. NAMUSCULAR

1.11.1. Romanın Kimliği.....	395
1.11.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	396
1.11.3. Olay Örgüsü.....	397
1.11.4. Zaman.....	399
1.11.5. Mekân.....	401
1.11.5.1 Kapalı Mekânlar.....	401
1.11.6. Kişiler Dünyası.....	403
1.11.7. İzleksel Kurgu.....	407
1.11.7.1. Kadın ve Namus Algısı.....	407
1.11.7.2. Diğer Temalar.....	412
1.11.8. Sonuç.....	415

1.12. HÜR ŞEHRİN İNSANLARI

1.12.1. Romanın Kimliği.....	416
1.12.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	416
1.12.3. Olay Örgüsü.....	418
1.12.4. Zaman.....	421
1.12.5. Mekân.....	422
1.12.5.1. Çevresel Mekân.....	422
1.12.5.2. Algısal Mekân.....	423
1.12.5.2.1. Açık Mekânlar.....	423
1.12.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	423
1.12.6. Kişiler Dünyası.....	426
1.12.6.1. Başkişi.....	426

1.12.6.2. Norm Karakterler.....	429
1.12.6.3. Kart Karakterler.....	431
1.12.6.4. Fon karakterler.....	432
1.12.7. İzleksel Kurgu	433
1.12.7.1. Yabancılaşma.....	434
1.12.7.2. Ölüm.....	436
1.12.7.3. Yoksulluk.....	439
1.12.7.4. Cumhuriyet Yönetimi ve 1930'ların Türkiye'si.....	440
1.12.8. Sonuç.....	442

1.13. DAMAĞASI / Notlar-Müsveddeler

1.13.1. Romanın Kimliği.....	444
1.13.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	445
1.13.3. Olay Örgüsü.....	446
1.13.3.1. Birinci Metin.....	446
1.13.3.2. İkinci Metin.....	448
1.13.3.3. Üçüncü Metin.....	449
1.13.3.4. Dördüncü Metin.....	450
1.13.4. Zaman.....	450
1.13.5. Mekân.....	452
1.13.5.1. Kapalı Mekânlar.....	452
1.13.6. Kişiler Dünyası.....	454
1.13.7. İzleksel Kurgu	456
1.13.7.1. Yozlaşma.....	457
1.13.7.2. Yöneten-Yönetilen İlişkisi.....	461
1.13.8. Sonuç.....	465

1.14. BİR MÜLKİYET KALESİ

1.14.1. Romanın Kimliği.....	466
1.14.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	467
1.14.3. Olay Örgüsü.....	469
1.14.4. Zaman.....	472

1.14.5. Mekân.....	473
1.14.5.1. Çevresel Mekân.....	473
1.14.5.2. Algısal Mekân.....	474
1.14.5.2.1. Açık Mekânlar.....	474
1.14.5.2.2. Kapalı Mekânlar.....	476
1.14.6. Kişiler Dünyası.....	478
1.14.6.1. Başkişi.....	478
1.14.6.2. Norm Karakterler.....	481
1.14.6.3. Kart Karakterler.....	482
1.14.6.4. Fon karakterler.....	484
1.14.7. İzleksel Kurgu	484
1.14.7.1. Sultan II. Abdülhamit ve İttihat Terakki.....	485
1.14.7.2. Seferberlik ve Milli Mücadele Yılları.....	489
1.14.7.3. Yozlaşma.....	491
1.14.8. Sonuç.....	492

2. İKİNCİ BÖLÜM: ROMANLARDA DİL VE ÜSLUP

2.1. HAZIRLIK DÖNEMİ VE ETKİLER.....	494
2.1.1 Çocukluk ve İlk Gençlik Yıllarından Gelen Etkiler.....	494
2.1.2. Meslek Hayatı ve Sosyal Çevreden Gelen Etkiler.....	495
2.1.3. Mahkumiyet Yılların Gelen Etkiler.....	498
2.2. ROMANLARINDAKİ ANLATIM TEKNİKLERİ.....	500
2.2.1. Diyalog.....	500
2.2.2. İç Monolog.....	502
2.2.3. İç Diyalog.....	504
2.2.4. İç Çözümleme.....	505
2.2.5. Bilinç Akımı.....	506
2.2.6. Tasvir.....	507
2.2.7. Leitmotiv.....	509
2.2.8. Mektup.....	510

2.2.9. Montaj.....	513
2.2.10. Özetleme.....	516
2.3. KEMAL TAHİR'İN DİL ANLAYIŞI VE ÜSLUBUNDA ÖNE ÇIKAN	
ÖZELLİKLER.....	518
GENEL DEĞERLENDİRME.....	529
KAYNAKÇA.....	546
Kemal Tahir Romanları.....	546
Kemal Tahir Notları.....	547
Kitaplar.....	548
Tezler.....	554
Sözlükler.....	555
Makaleler.....	555
ÖZGEÇMİŞ.....	565

ÖN SÖZ

İnsanlık tarihiyle birlikte başlayan anlatı, insani olabilirlikler alanıdır. Romancıya düşen ise insana dair varoluş haritalarının gizemini çözmektir. Varoluş mücadelesi, hayatın verili koşulları karşısında, bunalımın ağırlaştığı noktada başlar. Tüm benliği ile ağırlaşan birey için bu yükten kurtulmanın en verimli, en tatmin edici yolu ise şüphesiz yazmaktır.

Kemal Tahir, hayatın verili koşulları ile cesurca hesaplaşan, mertçe dövüßen, bir ömrün sınırlarına bu mücadele ile erişen düşün ve sanat insanıdır. Onu huzura götüren yol, doğruya ulaşmak adına tüm varlığı ile yapılan mücadeleden geçer. *“Çok şükür eserimin her satırını yazarken, yumruk atar gibi maddi varlığımla, küfür eder ve kin tutar gibi manevi varlığımla dövüştüğümü hissediyorum. Çok şükür eserimin her satırını yazarken, bir arkadaş elini sıkar ve sevgilimin saçlarını okşar gibi insana yaraşır bir zevk ve rahatlık duymaktayım. (...) Çok şükür bitaraf değilim.”* diyen yazar, edebiyatçı sıfatıyla tüm dünyayı değiştirmeyi amaçlar. Dünya değişirken o da değişecek, bir halden yeni bir hale geçerken ölümün eşğine kadar *“delikanlı”* gidecektir.

Kemal Tahir, romana yüklediği bu misyonu, Marksizm’in ışında gerçekleştirmeye çalışır. Marx ve Engels’in geliştirdiği bu kuram, toplumsal değişim ve gelişimi, iktisat temelinde açıklar. Kemal Tahir, ele aldığı problemleri diyalektik materyalist, bilimsel sosyalist ve tarihsel maddeci bir yaklaşımla irdeler. Varlık ve bilgi kuramlarından oluşan diyalektik materyalizm; maddeyi, çelişkilerle zenginleşen diyalektik bir oluşum süreci içerisinde ele alır. Maddenin tözünden bahseden metafizik söylemler üzerine değil; epistemolojik bulgular üzerine düşünür. Hegel’in bilgi kuramının aksi olarak yorumlanması mümkün olan diyalektik materyalizmde bilginin kaynağı, maddi dünyanın zihinsel yansımalarıdır. Diyalektik materyalizm, Kemal Tahir’in metafizikten uzak tavrının ve çelişkilerden beslenen zihinsel süreçlerinin kaynağıdır.

Marksizm’in tarihsel maddeci alanı; toplumsal evrimi, üretim güçleri ve üretim ilişkilerinden oluşan üretim biçimleriyle izah eder. Bunu yaparken tarihi temel alır. Tarihi açıklamaya ise bugünü çözümleyerek başlar. Böylece, mevcut toplumsal yapının geçmişteki öncüllerine, günün meselelerinden hareketle ulaşılır. Yaşadığı çağa açık olmanın romancı için vazgeçilmez bir sorumluluk olduğunu düşünen Kemal Tahir’i; çağından geçmişe, geçmişten bugüne getirip götüren, bu tarihsel maddeci yaklaşımdır. Marksizm’in bilimsel sosyalizm

alanı ise kapitalist topluma yönelik eleştiri üzerine kuruludur. İş gücünü kolektifleştirirken kârı bireyselleştiren kapitalist üretim biçimleri, Kemal Tahir düşüncesinin ana sorunsallarından biridir. Bu üç kuram, Kemal Tahir için romancının en güçlü aracıdır ve roman yazarken mümkün mertebe az yanılmasını sağlar.

Devlet-i Âli'nin çatısı altında dünyaya gelen Kemal Tahir'de, Osmanlı'nın yıkılış süreci hiç bitmez. O, Cumhuriyet'ten sonra da bu çöküşün izlerini ruhunda taşımaya devam eder. Memur kadrosunu ve memur devlet anlayışını Osmanlı'dan olduğu gibi devralan Cumhuriyet yönetiminin, son asra damgasını vuran çözülüşü devam ettirdiğini düşünür. Ruhunda sürüp giden yıkımlara, Anadolu halkları için bir çözüm arayan yazar, aradığı düşünce sistemini Marksizm'in bu üç ana kuramında bulur. Fikirlerini temellendiren ana argüman; tarihsel gelişim süreci içerisinde, Doğu ve Batı dünyasının çok farklı nitelikler edindiğidir. Bu nedenle Batı'dan alınan hiçbir kalıbın Doğu gerçeklerine uymayacağına inanır. Doğu'nun gerçeğine ulaşmak için ATÜT'ü Doğu dünyasına uyarlamaya çalışır. Döneminin felsefe ve iktisat bilimcilerini, bu konuyu aydınlatmaları için teşvik eder.

Bir ömrü gerçeğin peşinde geçiren Kemal Tahir, bireyi ve toplumu ele alırken tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe ve iktisattan yararlanır. Sanata karşı bu yaklaşımı, sistematik düşünmesine, sorgulanamayanları sorgulamasına ve söylenemeyenleri söylemesine neden olur. İyi bir romancı olduğu kadar iyi bir teorisyen olan Kemal Tahir, sanat ve düşün hayatımızda, aydın sorumluluğu ve özgünlüğüne verilebilecek nitelikli örneklerden biridir. Romancı olmaya karar verdiği 1940 yılından ölümüne kadar geçen sürede, tek sahici ihtirası roman yazmak olan Kemal Tahir, ardında on dokuz roman bırakır. Bu romanlardan bir kısmı, yazarın ölümünden sonra, tuttuğu notlar arasında bulunarak bastırılan taslak metinlerdir. Romanlarında Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde, toplumun geçirdiği evrimi, nedensellik bağları içinde ele alır.

Kemal Tahir'in roman dünyasını inceleyen bu tez iki ana bölüm halinde hazırlandı. İlk bölümde yazarın romanları, roman teorisi esas alınarak yapı unsurları ve izlek açısından değerlendirildi. Cengiz Yazaoğlu tarafından yayına hazırlanan ve yazarın fikirlerine dolaysız olarak ulaşılmasını sağlayan Kemal Tahir Notlar'ı, yazarın düşünce ikliminin izahında temel referans olarak alındı. Diğer bölümde ise yazarın dil anlayışı üzerinde durularak, üslup özellikleri belirlendi. Kemal Tahir anlatıları, yaşam ile eser arasındaki bağlaşıklığın seçkin bir örneği olduğundan, hayatına dair ayrı bir bölüm açılması gerekli görülmedi. Ansiklopedik bilgi yığınları oluşturmak yerine, eserden müessire ulaşan bir metot tercih edildi.

Bu çalışmanın tamamlanmasında büyük emeği olan ve bir neslin pervane tutkusuyula ışığa karışmasını sağlayan hocam Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a, varoluşuna mana kattığı tüm öğrencileri adına teşekkürü borç bilirim. Ayrıca, uhrevi hayattan beni izlediğine tüm ruhumla inandığım, yaşamın zorlu süreçleri karşısında Anadolu toprağı kadar dirayetli durabilmeyi öğrendiğim anneanneme, desteklerini esirgemeyen aileme ve çocukluk yıllarından kırtığım saatlere büyük anlayış gösteren küçük kızımaya teşekkür ederim.

Kastamonu/2015

Tuba DALAR



KISALTMALAR

Genel Kısaltmalar

C. : Cilt

çev. :Çeviren

haz. :Hazırlayan

s. :Sayfa

S. :Sayı

Yay. : Yayın

Özel Kısaltmalar

B.Ç. : Bozkırdaki Çekirdek

B.M. : Büyük Mal

B.M.K. :Bir Mülkiyet Kalesi

D.A. :Devlet Ana

E.Ş.İ. :Esir Şehrin İnsanları

E.Ş.M. : Esir Şehrin Mahpusu

H.Ş.İ. : Hür Şehrin İnsanları

K. :Körduman

Karılar K. :Karılar Koğuşu

K.M. : Kelleci Memet

Köyün K. :Köyün Kamburu

Kurt K. : Kurt Kanunu

N. : Namuscular

R.Y.K. : Rahmet Yolları Kesti

S. :Sağırdere

Y.Ç.Y. : Yedi Çınar Yaylası

Y.S. :Yorgun Savaşçı



***“KOCAMAN VE KUVVETLİ BİR ELİM OLSA,
BÜTÜN İSTIRAP ÇEKEN İNSANLIĞIN
OMZUNU BİR KERE OKŞAYABİLSEM.”***

KEMAL TAHİR

1. BİRİNCİ BÖLÜM: ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

1.1. SAĞIRDERE - KÖRDUMAN

*“Nerede şekil muhtevadan önemli sayılırsa,
orada muhteva yaşama gücünü yitirmiştir.”
Kemal Tahir*

1.1.1. Romanların Kimliği

Kemal Tahir'in İstanbul'da tutmaya başladığı notlar, Çankırı'da tutuklu olduğu dönemde daha da hacim kazanarak Sağırdere ve Körduman romanlarının malzemesini oluşturur. İstanbul'da doğup birkaç istisnai durum dışında yaşamını İstanbul'da geçiren Kemal Tahir, Sağırdere ve Körduman ikilemesinde, Çankırı'da bulunduğu zaman zarfı içinde köye ve köy insanın yaşamına dair edindiği izlenimleri, realist olma kaygısını elden bırakmadan kendine has üslubu içinde kaleme alır. Yazarın; *“Sağırdere ve Körduman romanlarını 1939-1943 yılları arasında yazmıştım.”* (Tahir-ı, 1989: 132) diyen ifadesinden de anlaşılacağı üzere, roman sahasındaki ilk eserleri olan Sağırdere ve Körduman üzerinde oldukça zaman harcar.

1930-1940 döneminde Anadolu halkının gelenek ve göreneklerini, inançlarını, sosyal yaşamın değişim süreçlerine karşı geliştirdiği tutum ve davranışlarını ayrıntılı bir şekilde irdeler. Sağırdere'de, Çankırı'nın Yamören köyünde yaşayan başkışı Mustafa'nın etrafında şekillenen hayat tarzı ve gurbet süreci anlatılırken; Körduman'da gurbetten dönen Mustafa'nın dramatik bir şekilde sonuçlanan çıkmazları anlatılır.

Kemal Tahir'in bu ilk romanı için; *“Sağırdere, sahici Türk romancılığında bir merhaledir. (Ran, 2002: 166)* diyen Nazım Hikmet, Sağırdere'nin canlı, ölümsüz bir eser olarak kalacağı ve mutlaka basılması gerektiği konusunda Kemal Tahir'i teşvik eder. Nitekim Sağırdere 1955'te, Körduman ise 1957'de Remzi Kitabevi'nden ilk baskısını yapar.

1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sağırdere ve Körduman romanları, yazara sınırsız imkân sağlayan ve onu *“anlatının tüm verilerine egemen”* (Eziler-Kıran, 2011: 142) kılan tanrısal bakış açısı ile kaleme alınır. Yazar-anlatıcının görme ve bilme konusundaki imtiyazı, kahramanlara dair her türlü niyet okumasına olanak verir. Anlatı başkışısı Mustafa'nın, Ayşe'yi ikna etmek için uğraştığı, her yolu denediği halde başaramayınca gurbete gitmeye karar verdiği ve gurbette edindiği tecrübeleri anlatan Sağırdere'de, söz konusu sınırsız imtiyaz sıklıkla fark edilir;

“Murat ağasının ismi geçer geçmez Mustafa korkuyla bakındı. Yorgun bir hareketle “Defol!” anlamına elini salladı. Hızlı hızlı yürüdü. Köşeyi dönüp muhtar odasıyla karşılaşınca herkes meseleyi anlayacakmış gibi telaşlandı. Caminin açık duran kapısından içeri giriverdi.” (S.s. 67)

Daha çok sahneleme tekniğini kullanan, bu nedenle diyaloglara fazlaca yer veren yazar, gözlemci olarak diyalogları aktarmakla birlikte; kahramanların korkularını, sevinçlerini, düşüncelerini ve niyetlerini hâkim bakış açısının sağladığı imkânlar dâhilinde okura verir. Mustafa'nın, ağabeyinin adını duyar duymaz Ayşe'ye sataşmaktan vazgeçip korkuyla etrafına bakınması, köşeyi döndüğünde muhtar odasında bulunanların durumu anlayacağından endişe etmesi ve camiye gitme niyetinde değilken bu endişenin oluşturduğu kaçış psikolojisi içinde camiye “giriver”mesi, yazarın duygu, düşünce ve niyet okumasının bir tezahürüdür.

Mustafa'nın gurbetten döndükten sonra köyde geçirdiği süreci anlatan Körduman'da da yine hâkim anlatıcı kullanılır;

“Duvarın dibine çömelerek elektrik fenerini çıkardı. Dizleri arasında yere tutup düğmesine bastı. Yuvarlak ışıқта üç köşeli küçük kâğıtlara bir zaman baktı. İçinde neler yazılı olduğunu pek merak ettiği halde açıp bakmayı göze alamadı. Aklından geçirdiği günahı önlemek istermiş gibi hemen elektriği söndürdü, hiç kimseden çekinmeksizin, ayak seslerini hafifletmeği bile gerekli görmeden Hakkı'nın avlusuna girdi.” (K.s.113-114)

Gurbete gidip orada birkaç ay çalıştıktan sonra kendini, ailesini ve köydekileri tatmin edecek kadar para kazanıp köye dönen Mustafa, babası Yakup tarafından yanlış şekilde yönlendirilir. Bu yönlendirmenin neticesinde yazdırılan muskaları Ayşe'nin evine bırakan Mustafa'nın davranışları, “pek merak ettiği halde açıp bakmayı göze alamadı”, “aklından geçirdiği günahı önlemek istermiş gibi” ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, düşünce ve niyetleri eşliğinde anlatılır. Anlatının bu bölümünü öyküleme tekniği ile anlatan yazar, başkişinin davranışlarını sadece gözlemlemekle kalmaz, aynı zamanda kahramanın davranışlarından hareketle, onu bu davranışa götüren ruh hallerini de tahlil eder.

Sağirdere ve Körduman romanlarında, sadece başkişinin değil anlatıdaki tali karakterlerin de tanrısal bakış açısı ile aktarıldığı görülür. Başkişiye olan yakınlıkları nispetinde roman sahnesine çıkan Kulaksız Yakup, Hocaların Hakkı, Topal İsmail, Gurbetçi Ömer ve eşi Meryem ağırlıklı olmak üzere, diğer karakterler de yazar-anlatıcının yorumları eşliğinde verilir.

1.1.3. Olay Örgüsü

Sağirdere ve Körduman romanları toplamda altı ana bölüm, yirmi dokuz alt bölümden oluşur. Sağirdere iki ana bölüm, on iki alt bölüm; Körduman ise dört ana bölüm, on yedi alt bölüm şeklinde kurgulanır.

Başkişi Mustafa'nın geçirdiği değişim göz önüne alındığında, anlatının olay örgüsü üç bölüm halinde incelenebilir. “*Düğün*” başlığı taşıyan ilk bölüm, Mustafa'nın gurbete çıkmadan önce Yamören'de geçirdiği süreci kapsar. Bu bölümde Yamören köyünde yıllardır süregelen düğün adetleri, gelenek ve görenekler ayrıntılarıyla anlatılır. Köy halkının kullandığı eşyalar, giyim kuşam malzemeleri gibi maddi kültür öğeleri, Ahi geleneğinin yansımaları betimlemeler eşliğinde ifade edilir. İlk bölüm isimden içeriğe açıldığında, başlığın ifade ettiği düğün dernek atmosferinin tüm bölüme hâkim olduğu söylenebilir. Bu bölüm, entrik kurguyu oluşturan çatışmaların fazlaca yaşanmadığı, dolayısıyla dramatik aksiyonun dikkat çekmediği bir bölümdür. Birinci bölümü oluşturan vaka birimleri şu şekildedir;

- Musatafa ile Vahit'in bir gece ferfene evinde oynayan kızları pencereden izleyerek rahatsız etmesi ve ferfene evi köpeğinin Vahit tarafından bıçaklanması
- Topal İsmail'in, sevdiği kızın (Ayşe) gönlünü yapmak için yarasa kemiği getireceğine dair Mustafa'ya söz vermesi
- Ferfene evinde yaşananların muhtara ulaşması sonucu Mustafa ile Vahit'in heyetten çağırılması
- Heyetten çıkışta Nail'i öldürmek için dışarıda bekleyen Vahit'in Nail tarafından dövülmesi
- Nail'in Ayşe konusunda Mustafa'yı yüreklendirmesi ve Ayşe'ye açılan Mustafa'nın olumlu cevap alamaması
- Yakup Ağa'nın vergi memurlarından hayvanlarını kaçırması
- Kaçak hayvanların başını bekleyen Mustafa'nın, Ayşe'yi başlık parası karşılığında Hocaların Hakkı'ya ikinci eş olarak verdiklerini öğrenmesi
- Meryem'in yardımıyla kadın kılığında Ayşe'ye yaklaşan Mustafa'nın, yarasa kemiğini kıza sürmesi
- Yarasa kemiğinin bir işe yaramaması ve Ayşe'nin Hakkı ile evlenmesi
- Ayşe'ye kavuşamayan Mustafa ile Güldane'ye kavuşamayan Vahit'in gurbete gitmeye karar vermeleri

“Gurbet” başlığı altında değerlendirilebilecek olan ikinci bölüm, köyünü terk eden Mustafa’nın gurbette yaşadığı sıkıntıları ele alır. Bu bölüm, başkışının Ankara’da geçirdiği süreci kapsar. Vahit ile Mustafa’nın gurbette giriştiği hayat mücadelesi, çok samimi iki arkadaşın yollarının ayrılmasına neden olur. Ankara’ya gittiğinin dördüncü günü işten çıkarılan Mustafa, beraber yola çıktığı Vahit ve diğer arkadaşları tarafından horlanınca, entrik kurgunun çatışma noktaları belirmeye başlar. Bu bölüm, üçüncü bölümde yaşanacak olan çatışmaların nedenlerini barındırır. Yamören’de çikarsız ve hesapsız olan Mustafa ve Vahit arkadaşlığı, Ankara’da çıkar çatışmasının gölgesinde kalır. Bu yarışa bir adım önde başlayan Vahit, yenik olarak köye dönmek zorunda kalır. Mustafa ise üreten birey olarak, anlatı boyunca bir daha erişemeyeceği bir olgunluk seviyesine erişir. İkinci bölümü oluşturan vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- Yamören’den gelen Hocaların Hasan’ın rehberliğinde, Ankara’da taş ocağına işçi girmeleri
- İşe girdiğinin dördüncü günü Mustafa’nın işten çıkarılması
- Vahit ve diğerlerinin, Mustafa’yı hor görmesi
- Cemal Usta ile tanışan Mustafa’nın, onun yanına çiraklığa girmesi
- Çalıştığı taş ocağında, Yamören’den hemşerisi olan Gurbetçi Ömer’i bulması ve sıtmaya yakalanan Ömer’e sahip çıkması
- Ayağına taş düşen Vahit’in parasız şekilde Yamören’e dönmek zorunda kalması ve Mustafa’nın Ankara’da ustalığa yükselmesi
- Köyüne mektup gönderen Mustafa’nın, gelen cevabı okuduğunda köyü özlediğini fark etmesi ve Cemal Usta’nın ısrarı ile kışı geçirmek için köye dönmeye karar vermesi
- Ailesi ve kendisi için kıyafetler, muhtelif hediyeler alıp Hocaların Hasan’ın ödemediği bakkal borcunu da ödeyerek köye dönmesi

Körduman romanında yazarın dört ana bölüme ayırdığı olay örgüsü, Mustafa’nın gurbetten döndükten sonra köyde yaşadıklarını anlatan tek bir bölüm gibi düşünülebilir. “Dönüş” başlığı altında ele alınabilecek olan bu bölüm, ilk iki bölüme göre aksiyonun çok daha fazla olduğu, başta Vahit ile Mustafa olmak üzere roman kişileri arasında ilişkilerin gerilerek sona doğru gittiği bir bölümdür. Son bölümün vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- Bir gece vakti köye dönen Mustafa’nın Yamören’de gösteriş yaparak günlerini geçirmesi

- Topal İsmail'in tavsiyesi üzerine, sevdiği kızları görmek isteyen Mustafa ve Vahit'in Kur'an dersine katılmaları
- Vahit'in bir yandan da Ayşe'nin peşinde dolaştığını, Topal İsmail'in, Mustafa'ya anlatması
- Topal İsmail'in demir ticareti yapmak için Mustafa'ya ortak olması
- Yakup Ağa'nın, vaktiyle Hocaların Hakkı tarafından kesilen tekesinin öcünü alması için Mustafa'yı kışkırtması
- Reşit Hoca'ya hazırlatılan muskaların Ayşe'ye ulaştırılması
- Yaren meclisinde küçük başağa olmayı kabul etmeyen Murat'ın yerine Nail'in seçilmesi
- Vahit'in Ayşe'ye göndermek için Mustafa'dan hediye mendili istemesi
- Hakkı'nın cimriliğinden ve Ayşe'nin zor durumundan dem vuran Ömer'in, Mustafa'yı Ayşe konusunda destekleyeceğini bildirmesi
- Mustafa'nın, Meryem aracılığıyla Ayşe'ye evlenme teklifi iletmesi
- Meryem'in, Mustafa konusunda Ayşe'yi ikna etmesi ve Mustafa'nın Ayşe'ye ayakkabı alması
- Hocaların Hakkı'nın, demir ticareti yapmak için Vahit'e ortaklık teklif etmesi
- Topal İsmail'in Vahit ile Mustafa'yı birbirine karşı dolduruşa getirmesi
- Ilgaz'dan dönen Mustafa'nın, Fadik'e uğradıktan sonra gizlice Hakkı'nın evine girerek Ayşe'nin odasına gizlenmesi
- Vahit'in, Sabriye'ye Ayşe'nin ağzını aratması ve geceleri Mustafa ile Ayşe'nin birlikte olduğunu öğrenmesi
- Ayşe'nin odasına giden Mustafa'nın kuma Gülizar'a yakalanması ve Gülizar'ın, bildiklerini kimseye söylemeyeceğine dair Mustafa'yı temin etmesi
- Gülizar'ın, çeşme başında Mustafa'ya ertesi sabah Ayşe'yi Himmet Çavuş'un ahırında beklemesini tembihlemesi
- Himmet Çavuş'un ahırında buluşan Ayşe ve Mustafa'nın, Gülizar'ın gammazlaması üzerine basılması
- Mustafa'nın Himmet Çavuş gelmeden pencereden kaçması ve ahırda kalan Ayşe'nin öldüresiye dövülmesi
- Yakup Ağa'nın tosununun Sağırdere'ye yuvarlanması ve bundan dolayı Vahit'ten şüphelenilmesi
- Yakup Ağa'nın, Mustafa'yı Vahit'i vurmaya teşvik etmesi

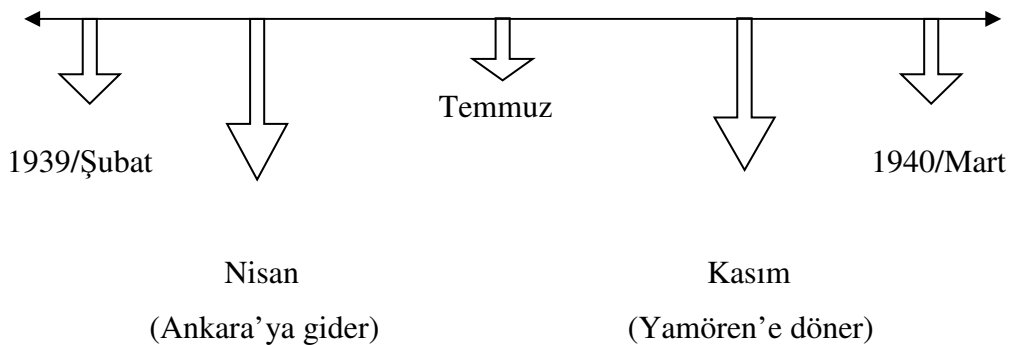
- Vahit ile Remzi'nin, Topal İsmail'in doldurduğuna gelerek Mustafa'yı dövmek için üzerine gelmeleri
- Evinin avlusuna giren Mustafa'nın, kendisine saldırmaya gelen Vahit'e ateş etmesi ve onu öldürmesi
- Muhtar odasına kapatılan Mustafa'nın, savcı ile doktorun Vahit'i incelemelerini izlerken Çankırı hapisanesini tahayyül etmesi

Köy insanının günlük yaşamına yön veren davranış şekillerini ve bu davranış şekillerini ileri süren ruhsal altyapıyı irdeleyen anlatıda, çatışmayı sağlayan unsur, cehaletten beslenen gösteriş hevesi olarak verilir. Olaylar arasındaki nedensellik bağının tutarlı bir şekilde kurgulandığı Sağırdere-Körduman ikilemesinde, okurun ilgisini canlı tutacak olan dramatik aksiyon gittikçe artan bir eğilim ile kullanılır ve olayların çözülmesi anlatının sonuna bırakılır.

1.1.4. Zaman

Yazarın tuttuğu notlardan anlaşıldığı üzere, Sağırdere ve Körduman romanlarının anlatma zamanı, 1939-1943 yılları arasını kapsar. Öykü zamanı (vaka zamanı) ise 1939 yılının şubat ayından başlayarak 1940 yılının mart ayında son bulur.

Öyküleme zamanı kronolojik bir akış gösterir. Romanda anlatılan toplam on üç aylık süreç, zamanda belirgin bir geriye dönme ya da sıçrama olmaksızın anlatılır. Her iki romanda da zaman açıkça ifade edildiğinden, zaman unsurunda herhangi bir belirsizlik söz konusu değildir. Başkişi Mustafa'nın Vahit'le birlikte ferfene evinin penceresine tırmanarak içeride oynayan kadınları izlemesiyle başlayan roman, “Önümüz mart... Mart ayı düğün ayı...” (S.s.14) cümlesinden anlaşılacağı üzere, Yamören'de bir şubat gecesi başlar. Mustafa'nın yaşamı etrafında şekillenen vaka, her iki romanda da süredizimsel olarak ele alınır. Anlatının öyküleme zamanı, şu şekilde somutlaştırılabilir;

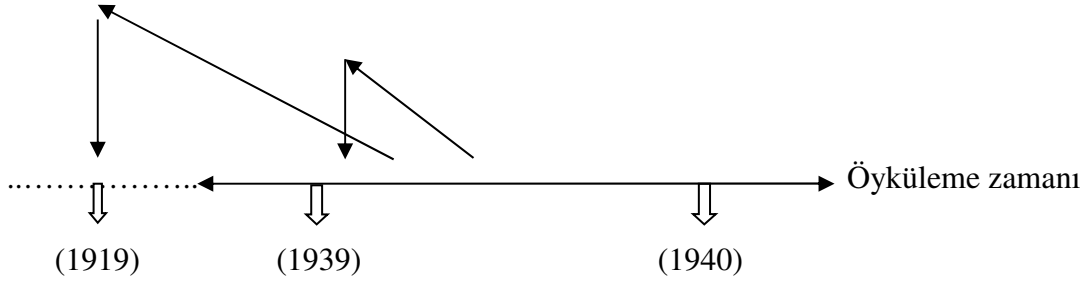


Yukarıdaki şekilden de anlaşılacağı üzere, öyküleme zamanı on üç aylık bir zaman zarfını kapsar. Başkişi Mustafa'nın yaş hesabı, vaka zamanını net bir şekilde ortaya koyar; "*Babamın hesabı; bu mart ayında ben on altıya girmişim... Babam: 'Sen doğdun; Cumhuriyet oldu!' diyor.*" (S.s.55)

Mustafa on altı yaşında olduğuna göre, vaka zamanı 1939'u gösterir. 1939'un şubatında başlayan romanda, anlatıcı nisan ayına kadar zamanı ara ara vurgular. Nisan ayı geldiğinde, Mustafa Ankara'ya gider. "*Cemal ustadan üçüncü aylığını aldığı zaman -temmuzun sonu- Mustafa'nın elli lirası olmuştu.*" (S.s.260) cümlesinden, başkişinin nisan ayı içinde Ankara'ya gittiği anlaşılır. Ankara'dan Yamören'e dönmesi ise kasım ayına tekabül eder. "*Babasına yazdığı mektubun karşılığını, Mustafa tam üç buçuk ay sonra, teşrinisaninin 15'inde aldı.*" (S.s.294) Gönderdiği mektubun cevabını, babasından kasımın on beşinde alan Mustafa, bu mektuptan sonra köyü özlediğini fark edince Cemal Usta'nın da desteğiyle köye dönmeye karar verir ve hiç oyalanmadan yola koyulur. Yaklaşık yedi ay Ankara'da kalan Mustafa, köye döndüğünde kış yaklaşmaktadır. Sonbahar ayları, imgesel bir gönderme ile ilişkilerdeki çürümeyi de yansıtır. Yamören'e döndükten sonraki bu zaman diliminde Mustafa, bir yandan Ayşe ile gayriahlâkî boyutta ilişki yaşarken bir yandan da Ayşe'nin kız kardeşi Fadik'in gönülünü yapmaya çalışır.

Mustafa'nın analığı Binnaz'ın; "*Mart ayında variyetli adam sürüye hayvan katar mı?*" (K.s.352) cümlesiyle belirttiği zaman olan mart ise anlatıda gerilim unsurunun zirveye çıktığı zamandır. Yakup Ağa'nın gözü gibi baktığı tosunu, Sağırdere'ye itilir. Dereye düşen tosunun ayağı kırılınca, Yakup Ağa tosununu kesmek zorunda kalır. Bu olay; Yakup'un kabaran intikam hırsıyla Mustafa'yı doldurmasına ve Vahit'in üzerine salmasına neden olur. Böylece Vahit'in ölümüyle anlatı sonlanır.

Anlatı kronolojik karakterli olmasına rağmen nadiren de olsa zamanda geriye dönüşler görülür. Sözgelimi, Yakup Ağa'nın 1939 baharında anlattığı Eşkîya Eğri Ahmet'in öyküsü böyle bir geri dönüşle verilir. Ancak bu dönüş, öyküleme zamanına ait olan dilimin dışına gönderme yaptığından, öyküleme zamanını etkileyecek bir nitelik taşımaz; "*Yunan Savaşı sırasında Sivas'tan Bolu'ya kadar yedi vilayeti amana düşürmüş, valileri, kaymakamları titretmiş bir yiğit...*" (S.s. 73) şeklinde tanımlanan Eğri Ahmet, Kurşunlu'ya atanan kadın öğretmeni sabaha kadar cebren oynatır. Yine Mustafa'nın analığı Binnaz'ı, Yakup'a ikinci eş olarak alan da Eğri Ahmet'tir.



Eşkya Eğri Ahmet'in, Çankırı Çerkeş'e bağlı Ovacık köyünden olduğu ve halktan zorla fidiye topladığı, yapılan araştırma ile 1 Kânunusani 1335'te Dahiliye Nezareti'ne sunulur.* Tarihi bir şahsiyet olan Eğri Ahmet için arşiv kayıtlarının gösterdiği tarih 1919'dur. Romanda geçen "Yunan savaşı sırasında" ibaresi de zamanı Batı cephesinin açıldığı 1919 tarihine götürür.

Anlatıdaki diğer geriye dönüş, öyküleme zamanı içinde yer alır. Ayşe'nin Hakkı ile evlendirilmesinden sonra Ankara'ya giden Mustafa'nın, Yamören'de yaşadığı bir olay; "Berri bak! Hakkı'nın gerdek gecesi, sen bu Hasan'ı az daha vuracaktıydın!.. Hakkı'nın erkekliğini bağlamak için kınına soktuğundan, bıçağı, çekememişsin!.." (S.s.197) diyen Vahit tarafından, Ankara sürecinde anlatılır.

Anlatıda nadir de olsa, karakterlerin içinde buldukları psikolojik süreçlerin etkisiyle algılanan psikolojik zamana da yer verilir; "Mustafa'ya pek uzun gelen bir zaman geçti." (S.s. 40) Mustafa ile Vahit'in ferfene evini gözledikleri gece, Vahit'in köpek bıçaklaması, köy heyetinin toplanmasına neden olur. Heyetin sorguya çekmesini bekleyen Mustafa için zaman akışı bir hayli yavaşlar. Ayrıca bahar ve kış mevsimi üzerinde durularak kozmik zaman ifadeleri de sıklıkla kullanılır. Bununla birlikte gece ile gündüzün kurgu üzerinde etkin olması sağlanır. Gizli ve ahlaka mugayir olan olaylar çoğunlukla gece yaşanır. Traktörün köylerde tanınmaya başlaması ile tarımda makineleşme süreci, demiryollarının yapımı, 1940'ların Anadolu köyünde yaşayan düğün adetleri, kıyafetler ve geleneklerin tasviri, romanda sosyal zaman unsurlarının da sıkça kullanıldığını gösterir.

*Ayrıntılı bilgi için bkz. Arşiv Belgelerinde Karabük, (Yay. Haz. Recep Karacakaya-İsmail Yücedağ-Nazım Yılmaz) Karabük Valiliği Kültür Yay., Karabük 2013

1.1.5. Mekân

1.1.5.1. Çevresel Mekânlar

Sağirdere ve Körduman romanları çok dar bir çevrede geçer. Çankırı'nın Kurşunlu ilçesinin Yamören köyü, vakanın geçtiği ana mekândır. Olayların çoğu bu köyde geçer. Yamören dışında, Murat'ın çalıştığı Sımicak İstasyonu, Mustafa'nın demir satmaya gittiği Ilgaz, hayvanları sayımdan kaçırdıkları Kavaklıgöl muhiti ve köy gençlerinin adam olmaya gittikleri Ankara romanda geçen mekânlardır. Aynı zamanda algısal mekân boyutunda da anlam kazanan bu mekânlar, çevresel mekân olarak değerlendirildiklerinde kahramanların yaşadığı ruhsal süreçler üzerinde etkili olmayıp sadece vakaya ev sahipliği yaparlar.

1.1.5.2. Algısal Mekânlar

1.1.5.2.1. Açık Mekânlar

Anlatıda mekânın algısal boyut kazandığı durumlar, daha ziyade kapalı mekânlar olarak çizilir. Açık mekânlar nadiren kullanılır;

“Elli hanelik Yamören öylece görünüyor. Dut ağacı yapraklanmış, köyün bahçeleri, aşağıda hep yeşermiş... Köy bir güzel olmuş canım! Hey Yamören! -Bir cigara yaktı- Güzel bir köy bu bizim memleket!..” (S.s.83)

Kış mevsiminden bahara çıkan köyün yeşerdiği, sayımdan kaçırılan hayvanların Kavaklıgöl civarına gizlendiği, her şeyin yolunda gittiği zamanlarda, köye duyulan özlemin refakat ettiği mekân; açık ve geniş mekândır. Yine Ankara dönüşü, Mustafa ile ortağı Topal İsmail'in birlikte gittikleri Ilgaz da açık mekânlardan biridir; *“Artık Ilgaz'ın çam ormanları içinden geçiyorlardı.” (K.s.137)* Demiryolu yapımından kaçırılan demirleri toplayıp gizlice Ilgaz demircisine satsalar da, bu yolculuklar esnasında roman kişilerini huzursuzluğa düşüren bir durum olmaz. Rahatlıkla Ilgaz'a varan Mustafa ve İsmail, Ilgaz'dan kâr ederek dönerler.

Sağirdere ve Körduman romanlarında açık mekânların ayrıntılı tasvirleri verilmez, daha ziyade mekân isimlerinin verilmesiyle yetinilir. Mekân tasvirlerine girildiği nadir durumlarda ise; *“Yamören'in bütün evlerinde olduğu gibi kapının önünde bir sundurma vardı. Bunun altında kağrı, sapan, tezek kerpiçleri, çalı çırpı demetleri duruyor, kapı merdivene açılıyordu.” (S.s. 19)* diyen betimlemede olduğu gibi, romanda sosyal gerçekliği yansıtmaya kaygısı ön plandadır.

1.1.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Başkişi Mustafa dışındaki karakterler trajik bir sonun faili olmadığından, anlatının labirent mekanları çoğunlukla başkişinin algı düzeyi üzerinden şekillenir. Mustafa için mekânın darlaşması, sevdiği kız Ayşe tarafından terslenmesi ile başlar. İletişim kurmak adına gerçekleştirdiği teşebbüsler daima sonuçsuz kaldığından, Mustafa'ya ümitsiz bir ruh hali hâkim olur;

“İçini çaktı. Ümitsizlikle başını çevirdi. Yıkık okulun sofasında merdiven ağzı kuyu gibi karanlık görünüyor, karşı avluda Ayşe'nin serdiği çamaşırlardan biri akşam güneşiyle kırmızı kırmızı parlıyordu.” (S.s.54)

Çamaşır asan Ayşe'yi uzaktan izleyen Mustafa'nın hissettikleri ve Ayşe ile bir türlü kurulamayan ilişkisinin kaderi, yıkık okul binasının tasviri ile sembolize edilmiş gibidir. Mustafa'nın, mesnetsiz bir intikam duygusunun tetiklemesiyle yola çıkması, temelden “yıkık” olmaya yazgılı bir ilişkiyi başlattığını gösterir. Merdiven ağzının “kuyu gibi karanlık” görünmesi; aydınlık gelecekte uzak, gecelere endeksli yaşanacak olan ilişkisindeki belirsizliği imler.

Ayşe ile iletişim kuramamak dışında bir sıkıntısı olmayan Mustafa için Yamören, gurbete gitmeden önce köyde geçirdiği son gece, bir kez daha dar mekân olarak belirir; “Gökyüzünü bulut kapladığından gece hem karanlıktı, hem sıkıntılı... Uzaktan uzağa gök gürlmeleri iştiliyor, sanki yukarda cennetin kapıları yıkılıyordu.” (S.s.172) Mekânın darlaşması, Ayşe'yi kaybetmenin oluşturduğu sıkıntı dışında, gelecek günlere dair imgesel göndermelere sahiptir. Yıkıldığı söylenen “cennetin kapıları”, başkişinin gurbette yaşayacağı sıkıntılı günlerin işaretidir. Nitekim Ankara'ya gitmesine müteakip günlerde Mustafa çok sıkıntılı zamanlar geçirir. İşini kaybeder, en yakın arkadaşı bildiği Vahit'ten umduğu yakınlığı göremez, Hocaların Hasan yeni bir iş bulmasına yardımcı olmaz. Para kazanmadan köye dönmeyi kendine yediremediğinden köye de dönemeyen Mustafa, yitik cennet mitiyle karşı karşıyadır. Gökyüzünün “karanlık” ve “sıkıntılı” olması, Mustafa'nın Ankara'da yaşayacağı bu belirsiz günlerin habercisidir.

Köyden çıkmanın ve gurbetin şaşkınlığını ilk kez yaşıyor olmanın verdiği ruh hali, Mustafa için Ankara'nın labirent mekan haline gelmesine neden olur;

“Ankara'ya geldikleri zaman, Mustafa'nın kafası kazan gibi olmuştu. Ayağının bastığı toprak sallanıyordu. Bir merdivenden yerin altına indiler, tahta döşemeli bir yoldan geçip başka bir merdivenden yerin yüzüne çıktılar. Şehre doğru yürürlerken, Mustafa, arkadaşlarını kaybetmek korkusuyla iki yanına bile bakmadı. ‘Gel de yitmekten

korkma bakalım!.. Evler, yollar, adamlar, madamlar birbirlerine benzer ama, bu kadar mı benzer?’ Mustafa, nişan koyacak bir yer bulamadığı için Ankara’da tek başına gezemeyeceğini düşünerek ürktükçe ürküyordu... ” (S.s.195)

Ankara’ya adım attığı ilk gün Mustafa’nın hissettiği yabancılik duygusu, Ankara’yı darlaştırır. Tektipleşen insanlar ve standart yapıdaki binalar, Mustafa’ya yutucu ve yok edici unsurlar olarak görülür. Yalnızlık, korku ve güvensizlik duygusu oluşturan bu ilk günler, kalabalığın içinde yiten bireyin dramını yansıtır. Mustafa için kurulan; “*ayağının bastığı toprak sallanıyordu*” cümlesi, sıradan bir yol yorgunluğundan öte, başkişinin yaşadığı güvensizlik duygusunu ifade eder. Toplumsal güven duygusu, bireyin en temel ihtiyaçlarından biridir. O ya da bu nedenle toplumsal güven duygusunda meydana gelen tahribat, bireyin korku, kaygı ve tedirginlik yaşamasına neden olur. Yabancı bir şehrin kalabalığı ve bu kalabalık içinde tek başına olmanın bilinci, Mustafa’nın korkularını tetikleyerek mekânı labirentleştirir.

Mustafa’nın Ankara’da bir süre konakladığı han, anlatının bir diğer kapalı mekânıdır;

“Ankara’nın hanı taştan yapılmıştı, eskiydi: Tuttukları küçük odanın tahta döşemeleri, hiç su yüzü görmemişti. Duvarlarda tahtakurusu öldürmüşler, her tarafı batırmışlardı. İki küçük pencerenin camlarını, toz kir kapattığından, avlu görünmüyordu.” (S.s.195-196)

Yazar anlatıcının nazarıyla tasvir edilen bu han, yalıtılmışlığı, soğukluğu, yok sayıcılığı ile ön plandadır. Hanın “*eski*” ve “*taştan*” oluşu süreğen bir soğukluğun, hissizliğin, yitirilmiş empatinin ifadesiyken; ölü tahtakurularıyla kaplı ve “*su yüzü görmemiş*” oluşu, mühimsenmeyen hayatları ifade eder. Yapının aydınlığa açılan unsuru olan pencereleri kapatan “*toz kir*” ise yalıtılmışlığın bir başka ifade şeklidir. Sözü edilen sıfatlarla gelen çağrışımlar, muhayyilede bir hapisane imajı uyandırır ki, işten çıkarılan Mustafa için bu han hapishaneden farksız bir mekâna dönüşür;

“Bir zaman, hiçbir şey düşünmeden odayı gözden geçirdi. Tavandaki direkler isten kapkara olmuştu. Duvarda soba deliği göremediğinden ‘Demek kışın burada oturanlar odunu mangalda yakıp ısınmışlar’, dedi. Demirli pencerelere bakarken Reşit emmiyle gittiği Çankırı mahpusunu hatırladı.” (S.s.206)

Ankara’ya birlikte geldiği arkadaşları çalıştıkları halde kendi işsiz olduğundan handa beklemek zorunda kalan Mustafa’nın sıkıntısı, mekân üzerinden yansıtılır. Pencereleri kirli ve demirli, tavanı isten kararmış olan han, Mustafa için bir hapisane kadar boğucu hale gelir. Mekânın bu karanlık atmosferi, sadece Mustafa üzerinde olumsuz etki eder. Aynı mekânda yaşamı paylaşan diğer roman kişileri için mekânın bir bağlayıcılığı yoktur. Bu durum, üretken olmayan insanın ruh halini yansıtması açısından dikkate değerdir. Nitekim Cemal Usta’nın

yanında işe giren Mustafa, üreten birey olmaya başladıktan sonra Ankara onun için labirent mekan olmaktan çıkar.

Sağirdere romanında geçen kapalı mekânlar, daha ziyade gurbette yalnız ve çaresiz kalmanın getirdiği psikolojik durumla açıklanabilirken; Körduman romanında durum daha farklıdır. Mustafa için mekânın asıl darlaşması Yamören’de başlar. Daha romanın başında yapılan “*Vakit geceyarısını çoktan geçmişti. Hava bulutlu olduğundan birkaç adım ötesini görmek mümkün değildi.*” (K.s.11) şeklindeki betimleme, anlatıya hâkim olacak karanlık unsurlar üzerine dikkatleri çeker. Mustafa’nın köye dönüşü, bulutlu bir gece yarısından sonradır.

Yoğun çatışma ve kavgaların yaşandığı Körduman’daki mekânlar neredeyse tamamen kapalı mekân kategorisindedir. Özellikle, birinci bölümün dördüncü kısmında başlayıp roman boyunca devam eden sis; yağmur, çamur anlatıdaki karanlık atmosferi yansıtmak adına oldukça mahirane kullanılır. Birinci bölümün dördüncü kısmı; “*Gece sabaha kadar yağmur yağmıştı. Yamören çamur içindeydi.*” (K.s. 92) cümlesiyle başlar. Buradaki “çamur”, vıcık vıcık olan toplumsal ilişkilerin, bireylerin üzerine sıvaşan cehaletin ve ahlaki çöküntülerin sembolik düzlemde ifadesidir. Zira bu bölüm ve müteakip bölümlerde işlenen mesele, tekenin öcünü alma teşebbüsleridir. İnsanın, intikam duygusuna yaklaştıkça “çamur” a bulaşacağı fikri, verilmek istenen mesajlardan biri olarak öne çıkar.

Anlatıda geçen “*körduman*” sadece karakterlerden biri ya da birkaçı için değil, tüm Yamören için labirent mekan yaratır. Diğer bir deyişle Yamören’i labirent mekana dönüştürür. Ayşe’yi kandırıp tekenin öcünü almak derdinde olan Mustafa, muskallardan medet umar. Hocanın hazırladığı muskaları Ayşe’nin evine bırakmak zorundadır. Bu gizli iş de diğer gizli işler gibi gece karanlığından istifade edilerek yapılır;

“Bırak şimdi tilsimi... Her yanı körduman kaplamış hay Mustafa. Muskalara çare bulunursa bu gece bulunur. Var yürü!.. ‘Kurt dumanlı havayı sever!’ denilmiştir.” (K.s.112)

“Körduman gerçekten bastırılmış, yolu, izi kapatmıştı. Köyde köpek sesi bile duyulmuyordu. Mustafa’nın yüreğini sıtmaya benzer bir titreme yokladı.” (K.s. 112)

Mustafa, hocaya yazdırdığı muskaları, bastıran sisten yararlanarak Hocaların Hakkı’nın penceresinden tütsüler. Körduman, bireysel anlamda Mustafa’nın körelen algısını; toplumsal anlamda tüm Yamören’e sirayet eden çürümüşlüğü temsil eder. Nitekim, “*Körduman hep böyle çürümüş ot kokuyordu.*” (K.s. 116) diyen yazar, bu ifadesiyle; hastalıklı, “çürümüş” toplum yapısına açıkça işaret eder.

Mustafa ve Ayşe için mekânın darlaştığı yerlerden biri de Himmet Çavuş'un ahırıdır. Gülizar'ın kovlamasıyla ahırda olanlardan haberdar olan Himmet Çavuş, ahırın kapısını kilitleyince samanlık, roman kişilerinin içinden çıkmak için uğraştığı bir labirent mekana dönüşür;

“Tabancasını, bıçağını yokladı. Kapıya toplananları silah gücüyle önüne katacak, kırıyı aralarından çıkaracaktı. ‘Bu Ayşe önden mi gitmeli? Arkamdan gelir. Daha iyi!’ Beygir ön ayağını yere vurarak eşindi. Yaşlı eşek, insan gibi yüzüne bakıyordu. Bunlara da öfkelenildi. Bıçağını çekip hepsini kesmeyi düşündü. Kapı aralığından dışarısını gözetledi. Kalın tahtadan yapılmış kapı kanadını iki kere sarstı. ‘Töbe! Basıldık gördün mü? Şimdi sopaları çeker gelirler! Bizi ahırda vururlarsa...’” (K.s. 336)

Mustafa, anlatı boyunca ne zaman kendini zor durumda hissetse yaptığı gibi silahını ve bıçağını yoklar. Bu aletlere sahip olmak ona güven duygusu verir. Ahırda basıldığında da silahından ve bıçağından destek almaya çalışır. Onların sağladığı güvenle ahırdan çıkacaklarına inanır ancak *“kalın tahtadan yapılmış”* kapıyı açamadığını anladığında, hissettiği güven duygusu korkuya dönüşür. Ayşe ile ahırda basılmasını, biraz sonra meraktan toplanan köy halkına izah edemeyeceğini ve onların bakışları altında ezileceğini düşünen Mustafa, bu düşünce ile baş edemez. Öyle ki, yüzüne *“insan gibi”* bakan yaşlı eşeğe bile tahammül gösteremez.

Başkişinin için mekânın en fazla darlaştığı an ise arkadaşı Vahit'i öldürdüğü gündür. *“Ankara sinemasında gördüğü gibi”* (K.s.381) silahı karnının sağ tarafında tutarak ateşleyen Mustafa, sinemalardaki sahnelere öykünerek gerçekleştirdiği eylemin tam olarak farkında değildir;

“Mustafa bir zaman hiçbir şey işitmedi. Rüzgar soğuktu. Dünya barut kokuyor, olup bitenleri kirli bir camın arkasında durmadan sallanan bulanık bir resim gibi içi sıkılarak seyrediyordu.” (K.s.382)

Mustafa'nın bilinç bulanıklığı, olanları *“kirli bir camın arkasında durmadan sallanan bulanık bir resim”* gibi algılaması, ondaki bu yarı bilinç düzeyinin göstergesidir. Analığı Binnaz'ın arkadan itmesi ile yaptığı şeyin farkına varan Mustafa, *“ayakları yere değmiyor gibi”* (K.s.382) eve kaçar. Merdiven kapısına inen babası Yakup Ağa'ya *“sanki bir yere düşüyormuş da tutunmak istermiş gibi”* (K.s. 382) atılır; ancak göğsünden iteklenir. Kendisini cinayete teşvik eden babası tarafından da iteklenince, artık kurtuluşunun olmadığını anlar. Son bölümün başlığı olan *“kısıtılmış hayvan”* ifadesi, Mustafa'nın bu çaresiz durumunu imler. Artık onun için mekân, Yamören değil, *“Çankırı'nın mahpusdamı”* dır;

“Çankırı deyince, Çankırı'nın mahpusdamı aklına geldi. Topal İsmail kaç kere anlatmıştı. 'Pencerelerinde paslı saç mihli bir koca yapı... Kapısı cami kapısı kadar büyük. Mahpuslar kırıp kaçmasın diye üstünü demirle kaplamışlar.' Gözlerini yumdu. Hiç görmediği Çankırı mahpusu, yüz manda koşulmuş gibi, kağı iniltileriyle yavaş yavaş yaklaşıyor, üstüne devrilecek gibi irileşiyordu.” (K.s.384)

Doktorların Vahit'e yaptıklarını izleyen Mustafa'nın muhayyilesi, Çankırı hapishanesi ile meşgul olur. Bu zihinsel meşguliyet, hiç de aydınlık imgelere sahip değildir. Pencerelerinde “paslı saç”, kapısında demir kaplama olan “koca yapı”, zihnine mihlanır; “Kapısı kuyu gibiymiştir. Gâvur papazlarının eskiden ölü sakladıkları mağara... git, git bitmez! Işık yok.” (K.s.384) Mustafa'nın tasavvur ettiği bu mekan, bireyin “üstüne devrilecek gibi irileş(en)” labirent bir mekandır. Daralan mekânı betimlerken seçilen “paslı saç, demir, mih, kuyu, mağara, inilti, ölü” gibi sözcüklerin çağrışım alanı, olumlanamayan kavramlarla örülüdür. Kuyu ve mağara; karanlığı, ışıksızlığı çağrıştırır. Maddenin şekli ancak ışıktaki ortaya çıkar. Işıktan yoksunluk; forma girememiş, şekil alamamış, bilinç darlığı ve karanlığı yaşayan bireylerin mekânına has bir niteliktir. Bilinci aydınlanmamış olan Mustafa'nın nezdinde, olanların “bulanık bir resim gibi” algılanması doğaldır. Pencereye mihlanmış paslı saç, basireti körelen bir bakışı, süreğen çürümüşlüğü temsil eder. Üzeri demir kaplı kapı ise bir halden diğerine geçişin imkânsız kılındığını, dolayısıyla bireyleşme ve özgürleşme umudunun yok sayıldığını ifade eder.

Sağirdere ve Körduman romanlarında mekân betimlemeleri imgesel düzlemde anlam zenginliği oluşturarak yapılır. Çevresel tanımlamaların yapıldığı ve genel bir çerçevenin oluşturulduğu Sağirdere romanında, daha açık ve çevresel mekânlar ön planda iken; yoğun çatışmalarla beslenen Körduman'da da kapalı ve algısal mekânların ağırlığı dikkat çeker. Kapalı mekânlar, açık mekânlara nispeten daha ayrıntılı betimlenir ve nicelik olarak da nitelik olarak da romanda daha fazla yer tutar. Köy halkı için yaşam hiçbir zaman bir problematik haline gelmediğinden, algısal mekânlar, diğer karakterlere göre daha boyutlu ve derin çizilen Mustafa etrafında şekillenir.

1.1.6.Kişiler Dünyası

1.1.6.1.Başkişi

Nehir roman türünde kaleme alınan Sağirdere ve Körduman romanlarının başkişisi, Kulaksızların Mustafa'dır. Kulaksız Yakup'un oğlu Mustafa, on altısına basmış olan bir Yamören gencidir. En yakın arkadaşı Vahit ile birlikte, ferfene evinde oynayan kızları gizlice izlerken tanıdığımız Mustafa, köyün kapalı toplum yapısı içinde, öksüz olarak yetişmektedir.

Desteğe ve yönlendirmeye en çok ihtiyaç duyduğu ergenlik döneminde, kendisini koşulsuz sevecek olan bir anne varlığından yoksun olduğu gibi bir de cehaleti kronikleşmiş bir babaya sahiptir. Tek şansı olan ağabeyi Murat'ın söylemleri de üzerinde etkili olmayınca etrafını Topal İsmail, Jandarma Nail, Gurbetçi Ömer ve Meryem gibi çıkarıcı, ikiyüzlü, samimiyetsiz insanlar doldurur.

Anneden yoksunluk, Mustafa'nın özgüven ve özsaygı gibi temel kişisel değerlerindeki eksikliği tetikleyen nedenlerden biri olarak işlenir. Ayşe ile kurmaya çalıştığı ilişkide, her türlü yöneme başvurduğu halde çözüme kavuşamayan Mustafa, kendini çıkmazda hissettiğinde annesinin eksikliğini daha derinden duyumsar; “ ‘Anamız ölmeseydi... Halimizi bilirdi ossaat... Biz söylemesek de, Ayşe'yi bize alıverirdi!’ Bunu bir haftadır, Ayşe, Hakkı'ya gitti gideli sık sık söylüyordu. ‘Anadan öksüz oğlan, ölmeli en iyisi... Gebermeli de, kurtulmalı...’ ” (S.s.174) Ergenlik dönemindeki Mustafa'nın zaman zaman yaşadığı sevgi açlığı, yalnızlık duygusu, güvensizlik, kararsızlık, bıkkınlık gibi ruhsal durumlar, anne eksikliği ile izah edilebilir. Hayat Mustafa'ya sadece annesini alarak haksızlık etmemiştir. Mustafa fiziksel özelliklerinden de memnun değildir;

“Yürüyeceği sırada camekânın içindeki kocaman aynada kendini gördü. Ellerini arkasından çözüp iki yanına bıraktı. Yüzü hem kara, hem küçüktü. Kaşları kalın, birbirine bitişik... Bıyıkları daha çıkmamıştı. Omuzları geniş, göğsü kabarık olduğundan kafası ceviz kadar görünüyordu. Boyunun kısalığına göre kolları uzundu. Murat Ağasının ‘ceviz kafalı’ diye takılması haksız değildi. ‘Şuna bak. Doğru bir laf! Ceviz kafa... Taş ocağı sahibi Ali Bey, kafamızın ufaklığından mı, boyumuzun kısalığından mı bizi küçük saydı?’ Ellerini kuşağının üzerine kavuşturdu.

Elleri de büyüktü. Adam eli gibi... Oysa köyde rençperlik yapmamıştı. Kısacası, Mustafa kendisinden hiçbir şey anlayamadı. ‘Yalanı yok’, adama benzemiyordu. Yere tükürdü.” (S.s.210-211)

Mustafa'nın kendisi ile yüzleştiği ayna, kabullenmek istemediği görüntüsünü, ona kabul ettirmek ister gibidir. İşlevsel bir şekilde verilen bu fiziksel tasvir, Mustafa'nın psikolojik çıkmazlarını ve anlatının ilerleyen bölümlerinde onu bekleyen kaçınılmaz kaderini işaret eder. Sahip olduğu küçük ve kara yüzüyle, yeryüzünün karanlığı içinde çabucak kaybolacağı, karanlık bir mukadderata boyun eğeceği işaret edilir. Henüz çıkmamış bıyıkları, ondaki kendini ispat eden erkek takıntısının bir yansımasıdır. Toplum tarafından fazlaca önemsenmeyişi, bıyıklarının çıkmamış olmasına bağlar. Bıyıkları çıktığında, hayatının istekleri doğrultusunda şekilleneceğini düşünür;

“Senin kadar olsam, Nail Ağa, askerliğimi bitirsem... Ayşe beni severdi mutlak! O zaman adamın bıyıkları çıkar; gurbete gider, para kazanır. Bıyığı çıkmadan, erkek, erkek sayılmaz öyle ya?..” (S.s.55)

Bıyıkları olmadığından küçük görüldüğünü, kimselerin kendini dikkate almadığını zanner. Gurbete gidip para kazanmak için bile bıyıklara ihtiyacı vardır. Köyde Battal Ağa'nın düğün günü, gelin sandığı Mustafa'ya emanet edilir. Erkek evinden gelin sandığını getirecektir. Gelin evine giren kızlar; “Şuna bak! Mustafa'nın rengi sararmış!” (S.s.124) diyerek alay ederler. Ankara'da taş ocağında çalışırken, küçük olduğu bahanesiyle işten çıkarılacağını anlayınca; “Sen boyumuzun kısalığına bakma, nisan ayında on altı yaşına girdik, bıyığımız çıkmadığından... Biz küçük değiliz Efendi Ağa!” (S.s.200) dese de, taş ocağı sahibi Ali Bey yine de Mustafa'yı işten çıkarır. Kaldıkları hanın arkasındaki arsada diğer işçilerle beraber iş beklerken gelen işe talip olduğunda; “Sen nereye geleceksin çocuk? Dağ gibi kamyonlar boşalacak” (S.s.2199) cevabını alır. Yaren odasının getirttiği Hacer, Mustafa'yı ufak bulur ve Mustafa, bu küçümsenmeyi daha sonra Topal İsmail'in ağzından duyar. Hacer'in söylediği; “Sen küçüksün, üstemden gelemezsin.” (S.s.266) cümlesi, Mustafa'yı büsbütün öfkelenendirir.

Toplumsallık duygusundan yoksun olan insan yoktur. Mustafa'nın toplum içinde beklediği saygıyı görememesi ve bu istenilmeyen durumu, bıyığının çıkmamış olması gibi, fiziksel görünümüne bağlaması, onun devamlı kendi kendisiyle savaş halinde kalmasına neden olur. Başkişinin yaşadığı bu savaşım hali, sürekli kendini ispat etme çabası olarak ön plana çıkar. Yaşamsal başarısızlıkla sonuçlanan her türlü nevrotik durum, “paylaşma duygusuna ve toplumsal ilgiye” (Adler, 2010: 13) mazhar olamamaktan kaynaklanır. Sevdiği kız Ayşe, kendisini ciddiye almamaktadır; gençler yarenine getirilen Hacer, onu küçük bulur. Vahit ile aynı yaşta olmasına rağmen, taş ocağı sahibi Ali Bey, sadece Mustafa'yı işten çıkarır. Bu ilgisizlik ve küçük görülme durumu, Mustafa'yı, kendine bir yer edinmeye mecbur kılar. Ankara'da amaçsız bir şekilde gezinirken bir mağazanın vitrininde gördüğü boy aynasında kendini ilk kez bu kadar dikkatli incelemesi, bu yer edinmeye çabasının bir tezahürüdür.

Yazar-anlatıcının, Mustafa'yı betimlerken kullandığı üslup, başkişinin ruhunda taşıdığı tezatları imler gibidir. Nitekim kaşları kalın ve birbirine bitişecek kadar sık olan Mustafa'nın bıyıkları bir türlü çıkmaz. Boyu kısa fakat kolları boyuna göre uzun, elleri adam eli gibi büyüktür. “Omuzları geniş”, “göğsü kabarık” olmasına rağmen kafası “ceviz kadar”dır. Bu fiziksel görünüş, öfkenin tetiklediği cesarete ve düşünme yönündeki eksikliğe gönderme yapar. Ceviz, nicelik olarak bir ufaklık belirtmekle birlikte; sert ve opak bir kabuğa sahip olduğundan, nitelik olarak sabit düşünceyi, yalıtılmış algı biçimini sembolize eder. Keza Mustafa, ağabeyi Murat'ın aydınlık tavsiyeleri ve yönlendirmelerini dikkate almak yerine,

babası Yakup'un ve Topal İsmail'in kışkırtmalarına kulak verir. Aynada kendini inceleyen Mustafa'nın "*kendisinden hiçbir şey anlayama(ması)*"; ceviz kadar kafasının, yaşamdan bir şey anlayamayacağı ve anlamlandıramadığı bu süreç içinde bir yere tutunamadan yok oluşa varacağı imgesel düzlemdeki ifadesidir.

Yamören'in genç kızlarından Ayşe'ye olan sevgisi, Mustafa'nın kişisel yolculuğunu başlatan neden olarak verilir. Köyü terk ederek gurbete gitmesi, tüm uğraşlarına rağmen Ayşe'nin gönlünü edememekten kaynaklanır. Mustafa'nın ruhunda, annesizliğin, küçümsenmenin ve zaman zaman yok sayılmanın yarattığı gerilim, sevdiği kızı elde edememe başarısızlığıyla da birleşince, aşağılık kompleksine dönüşür. "*Bireyin yeterince donanımlı ya da hazır olmadığı bir sorunun varlığında*"(Adler,2010: 55) ortaya çıkan ve söz konu sorunun çözülemeyeceği doğrultusundaki inanca vurgu yapan aşağılık kompleksi; Mustafa'nın ani bir kararla köyden kaçır gibi gitmesinin altında yatan temel nedendir. Bireyin ruhunu kemiren aşağılık duyguları sürekli gerilim yaratır ve birey, "*üstünlük duygusuna yönelik telafi edici bir hareket*"e (Adler, 2010: 55) yönelerek, bu gerilimden kurtulmaya çalışır. Yaşanan zorluk karşısında bir geri çekilme gibi duran bu kaçış, sorunun kökenine inmek yerine sadece üstünlük duygusunu tatmin amacı güttüğünden nitelikli bir başarı sağlayamayacaktır. Keza, Mustafa'nın gurbetten döndükten sonraki süreçte yaşadıkları, söz konusu başarısızlığın kendisidir.

Ankara'da yaşının küçüklüğü bahane edilerek işten çıkartıldığında Mustafa'nın en yakın arkadaşından gördüğü davranış şekli, ondaki aşağılanmışlık duygusunu yeniden körükler; "*Beni dinlersen, yarın köye git... (...) Yamören'de seni herkes bilir. 'Babasının beş kaymesini, Ankara'da yedi, geldi' derler. Gülüverirler. "* (S.s.205) diyen Vahit'in bu tavrı, Mustafa'yı dehşete düşürür. Kılığı kıyafeti düzeltmeden, para kazanmadan köye dönmek imkânsızdır. "*İş bulmalı... Köye dönmek yok!.. Ya iş bulmalı, ya da ölmeli!..*" (S.s.201) düşüncesinde olan Mustafa, Vahit'in hakir görmelerine bu kararlılık neticesinde dayanır. Ayşe ile tetiklenen süreç, Vahit'in tavırlarına karşı gösterilen direnç ile daha istikrarlı bir hal alır. Arkadaşları işe giderken handa beklemenin ağırlığı altında ezilen Mustafa, bu süreç içerisinde özellikle Vahit tarafından fazlaca horlanır;

"Yahu... Bu vakte kadar adam pilavın suyunu kızdırmaz mı?Tüü... Ben de 'Mustafa suyu kızdırmıştır' dedim. (...) Bırak, on para etmezsin!.. Allah Allah! Açlıktan öldüm... Boşlayamadın gitti şu tembelliği..."(S.s.214)

"Sen nasıl olsa boştasın! Yarın bir eski teneke uydur. Mangal yap!" (S.s.215)

"Sen boş oturduğundan acıkmazsın!.. Çalışan adam tez acikir!.." (S.s.215)

"İş buluncaya kadar çamaşırları sen yıkarsın..." (S.s.216)

Mustafa, Vahit'in düşüncesizce söylediği bu ve bunun gibi sözlere çok içerler. Köyde zor günlerinde Vahit'e destek olduğu günleri düşünerek hayıflanır. Şimdi kendi zor durumdadır ancak en yakın arkadaşından gördüğü muamele hiç de hoş değildir. İşten çıkarılırken birkaç günlük ücretini alan Mustafa, kazandığı parayı kesesine koyar; *“Kese yi kuşağının arasına soktu. Çıkarıp bir zaman elinde tuttu. Kuşağın arasından düşer, diye korkmuştu. Gömleğiyle etinin arasına yerleştirdi. Paraların sertliğini duymak güven veriyordu.”* (S.s.201) Gurbette kendini o kadar yalnız, o kadar savunmasız hissederek ki, para kesesini tenine degecek şekilde yerleştirir. Vahit; *“Canım, sen boştasın!.. Parayı nereye olsa koyarsın.”* (S.s.224) diyerek, Mustafa'nın güven veren tek varlığı olan para kesesini satın almayı teklif eder. Bu teklif, Mustafa ile Vahit arasında çocukluktan beri devam eden samimiyete düşen ilk belirgin gölge olur; *“Şuna bak! Kesemize göz koymuş... Ulan Vahit... Arkadaş değilmişsin!”* (S.s.224) diyen Mustafa için, kendi başının çaresine bakmaktan başka çare kalmaz.

İşini kaybeden Mustafa'nın emeğinin karşılığını tam olarak alamaması, yeni bir iş bulamaması, babasının köyden gelirken verdiği harçlık ve eksik aldığı dört günlük ücret dışında hiçbir güvencesinin bulunması, niteliksiz elemanın gurbette yaşadığı sıkıntıları gösterir. Yeni iş arayan Mustafa, işçilerin beklediği alanda akşama kadar beklediği halde taşımacılık işinden başka bir iş bulamaz. Mustafa'nın Ankara süreci, işçi sınıfının sorunlarını, hiçbir iş güvencesi olmayan yaşamları ve bu diyalektik süreçteki fark edişleri yansıtır.

Mustafa, Cemal Usta'nın yanında taşçılığa girip para kazanmaya başladıktan sonra onun için olumlu bir süreç başlar. Ustasının yardımıyla, eksik olan etik değerlerini tanzim eder. Gurbetçi Ömer'e yardım eder, hatta kendisine sürekli zararı dokunan Hocaların Hasan'ın bakkala olan borcunu, köyünün adı lekelenmesin diye öder. Ancak bu olumlu gelişmelere rağmen, eksikliklerinden kurtulamaz. Taş ustalığına terfi eden ve artık kendini ispatlamaya başlayan Mustafa'nın kendini üstün gösterme çabaları devam eder. Köyden Ankara'ya gelen Recep, Yakup'un gönderdiği mektubu Mustafa'ya teslim etmek için taşocağına gelir. Recep'in yanında Mustafa'nın; *“Arkadaş, Arapoğluna söyle. İki kahve yapsın. Çabuk. ‘Mustafa Ustaya!’ dersin. -Usta kelimesine basıyordu- ‘Mustafa Ustaya!’ Anladın mı?”* (S.s 296) diyerek kahve sipariş etmesi, dikkat çekicidir. Mustafa'nın bu tavrının altında, köyde nam salma isteği yatmaktadır. Ona göre, Recep köye döndüğünde, Mustafa'nın *“usta”* olduğunu söyleyecek ve tüm Yamören günlerce bunu konuşacaktır.

Mustafa, üç ay Ankara'da çalıştıktan sonra, ustasının anlayış, hoşgörü ve teşviki ile köye döndüğü halde, gelişini; *“Evet! Taşçılığa girdik. Ankara milleti bize ‘Mustafa Usta’ demeye başladı. Uzatmayalım, köye geliyoruz. Cemal Usta razılık vermez: ‘Ulan diyor, şurada bir ay daha dışını sık, diyor, sen benim elim ayağımsın, koca inşaatın işi aksar.’ (...)* Dinlemedim, bastım geldim.” (K.s. 34) şeklinde anlatır. Gurbete çıkarken aklının ucundan dahi geçmeyen taş ustalığı, Mustafa için gurbetten beklenen getirinin çok daha ötesindedir. Kendine yeni kıyafetler, tabanca alır, üstüne bir sandık dolusu eşya ve yüz on altı lira para ile köye döner. Beklenenin üstündeki bu başarı, Mustafa'yı daha tatminkâr ve olgun bir kişilik haline getirecekken, daha da gösteriş heveslisi bir insan haline getirir.

Mustafa'nın Yamören'e döndükten sonraki tavırları, olgunlaşma sürecini tamamlamadığını gösterir. Önceleri köyde tembel, beceriksiz, kopuk olarak bilinen Mustafa, Ankara dönüşünde Yamören gündemine oturur. Kendine güveni artmaya başlayan Mustafa; *“Baba, vaktiyle sığırtmaçlık ettiğini artık unutacaksın! Şunları hep giyin, köyde gez salınarak...”* (K.s. 27) diyerek babasına akıl vermeye kalkar. Yine Ankara'dan getirdiği kıyafetlerin ütüsünün bozulmaması için itina ederek; *“Yarın, karılar elbisemize bakarlar. Hey ulan Yamören! Davran ki bir bak kim geldi hey Yamören!”* (K.s.36) der. Ankara'dan döndüğünde Mustafa, diğerlerinden gördüğü ilgi oranında kendine güvenen, bu nedenle tüm eylemlerinde gösteriş amacı güden bir kişilik haline gelir.

Mustafa'nın hazin sonu, yine bu gösteriş ve kendini ispat etme çabası tarafından hazırlanır. Ayşe'ye karşı hiçbir şey hissetmediği halde, babasının beslediği intikam duygusunun, Gurbetçi Ömer ile Meryem'in çıkar hesaplarının, Topal İsmail'in ise kıyıcılığının kurbanı olur. Hocaların Hakkı'dan alınacak teke intikamına Murat yaklaşmayınca, Ankara'dan paralı ve kılıklı dönen Mustafa günah keçisi seçilir. Sürekli bastırmaya çalıştığı komplekslerini tatmin etmek için bir fırsat bulan Mustafa; *“Büyüdüğünü, kabilesinin en güvenilir erkeği haline geldiğini anla(r)”* (K.s. 103) ve bu göreve memnuniyetle talip olur. Mustafa, Ayşe'ye karşı beslediği hislerden tamamen arınmışken, kızın amcası olan Gurbetçi Ömer'in de desteğiyle kendini bu intikam oyununun içinde bulur; *“Hakkı'dan alınacak teke öcünü beş on güne kadar hak ederse, babasının nasıl sevineceğini, köy kopuklarının -hele Vahit'le İsmail'in- nasıl şaşıracaklarını gözünün önüne getiriyor, her şey olup bitmiş gibi kabına sığmıyordu.”* (K.s.110) Onun amacı, ne teke ne de Ayşe'dir. Başkalarının takdiriyle şekillendirdiği kişilik paketlerini ispat etme gayesindedir.

Ayşe ile birlikte Himmet Çavuş'un ahırında basılacağını anladığında, köyün gözünde küçük düşmemek için Ayşe'nin sırtına basarak ahırın penceresinden kaçar;

“Ayşe’yi birkaç adım sürükledi. (...) Küçük pencerenin dibinde, karının sırtını yumrukladı. — Eğil, omuz ver! Çabuk! Ben pencereden atlarım. Sana soran olursa ‘yalan’ dersin. ‘Geldi, kapıdan baktı da gitti’ dersin. ‘Bana bir şey yapmadı’ diyeceksin.

Eğilen Ayşe’nin sırtına bastı. Ellerinin pencere kenarına yetişmesi için karının biraz doğrulması gerekiyordu. Hırıldayarak ‘Doğrul!’ diye çıkıştı. Kendini kolayca yukarı çekti. Pencerenin içine oturdu:

— Hadi, hayvanlara saman dök. Türkü söyle rezil! Kendi başına bir türkü... ‘Halime’yi samanlıkta bastular’ türküsü...” (K.s.336-337)

Hakkı ile bir yuva kurmuş olan Ayşe'nin maddi ihtiyaçlarını kullanarak gönlünü eden Mustafa, yaşadığı birlikteliğin sorumluluğunu da üstlenemez. Ayşe'yi koruyup kollamaya çalışacağı halde, “eğilen” Ayşe'nin sırtına basarak ahırı terk eder. Ve “kendi başına” bıraktığı Ayşe, birlikte işledikleri suçun bedelini kendi başına ödemeye mecbur kalır. Ahırda dayak yiyen Ayşe'nin yükselen çığlıkları da Mustafa'yı harekete geçiremez. Ayşe'yi kurtarmak için niyetlense de “ayağa kalkan koca köyün ortasındaki duyduğu yalnızlık duygusuyla dizleri kesil(ir)” (K.s.337) Mustafa'nın bu davranışı, tamamlanmayan olgunlaşma sürecinin göstergesidir. Sorumluluk bilincindeki bu eksiklik, Mustafa'nın sosyokültürel ve sosyogenetik altyapısıyla açıklanabilir. Ne genetik mirası ne de onu yetiştiren sosyal çevre, ilişkisine sahip çıkıp ödenmesi gereken bedelleri mertçe ödemesini sağlayacak bir zemine sahiptir.

Anlatının son bölümünde başkişinin işleyeceği cinayet, ilk bölümlerden itibaren sıklıkla okura hissettirilir. Mustafa'nın, köy düşünlerinde silah atanları gördüğü zaman düşündükleri, ondaki silah merakını en basit şekliyle yansıtır; “Mustafa, bu yaşa geldiği halde, iyi kötü bir tabanca ele geçiremediğine bir iki yıldan beri üzülür olmuş, şimdi etrafında acele acele silah dolduranlara bakarak gene somurtmuştu.” (S.s.102) Ankara'ya gittiğinde, mağazaların vitrinlerine baktığı ilk gün, silahları dikkatle inceler. Nitekim Ankara'dan gelmeden kendine bir silah edinir. Anlatı boyunca ne zaman sinirlense veya kıskançlık duyguları ağır bassa eli, belinde taşıdığı silaha gider. Murat'ın gazetede okuduğu savaş haberi için yaptığı; “Yüreksizlik değil, silahsızlık! Birinin silahı olmadı mı yenilir!” (K.s.365) yorum üzerine yine silahını yoklar. Bu cümle, başkişinin bilinçaltına, silahı olanın mutlaka galip geleceği şeklinde yanlış bir kodlama ile yerleşir.

Mustafa, hiçbir şey ile yüreğini ortaya koyarak ilgilenemez. Babasına yardım ettiği nadir zamanlardaki ruh halinden anlaşıldığı kadarıyla, köy işlerini de yapmak istemez.

Ayşe'yi mi yoksa Fadik'i mi sevdiğinden emin değildir. Askere gidip dönmüş olmayı, kendini ispatlamak ve çeşitli ihtiyaçlarını bir süreliğine karşılamak için ister; *“Asker adama silah verirler. Erkek kısmı silahu sever de askerliğe o yüzden dayanır. Günde üç öğün yemek... Kundura, elbise, kaput... Askerden kaçılır mı?”* (S.s.84) Vatan duygusu ile şekillenmesi gereken askerlik algısı bile, köyün genel anlayışı olan çıkarıcılık üzerinden şekillenir. Yaşamındaki her şey bu kadar kaygan bir zemine oturmuşken Mustafa'nın net ve kararlı olması elbette beklenemez. Çeşitli nedenler yüzünden çocukluk arkadaşı Vahit'e karşı günden güne sivrilen Mustafa, öncelikle Topal İsmail'in; *“Hey efendi, mahpushane görmüş adam, her zaman erkektir. Mahpushane birinci erkek yeri...”* (K.s. 263) gibi söylemlerinin ve Vahit'e karşı kışkırtmalarının etkisi altında kalır. Bu yönlendirmeler, sonunda Vahit'i öldürmesine neden olur. İşlediği cinayetin pişmanlığını ise ancak Vahit'i öldürdükten sonra yaşar;

“Mustafa, testereyi kendi göğsünde işletiyorlarmış gibi gözlerini kırıştırdı. Vahit'in yüzü sanki deminden beri bu yandaydı da, şimdi duyduğu acıyla öte yana çevrilmişti. Doktorun gidip gelen koluna bakarken, cama teneke sürülüymüş gibi, dayanılmaz, pis bir şeyler duyarak içi ezildi. (K.s. 384)

Toplumsal düzendeki aksaklıklar, etik olmayan davranışlara karşı teşvik ve takdir, insani ilişkilerin temeli olan güven duygusunun, çıkar kaygısı tarafından gölgelenmesi gibi nedenler, genç bir ergen olan başkişiyi yanlış yönlendirir. Ankara'da çalıştığı dönemlerde, olumlu kişilik özellikleri geliştirmesine rağmen, köye döndüğünde etkisinden kurtulamadığı toplum beklentileri, Mustafa'yı tükenişe doğru sürükler. Mustafa, anlatıda toplum baskısının çıkmaza sokup tükenişe sürüklediği bireyin dramatik kaderini temsil eder. Sürekli baskı altında hissetmenin getirmiş olduğu öfke durumu, onu yaşama karşı yanlış sağduyu geliştirmeye götürür. Hatalı kurgulanan bu benlik bilinci, bir noktadan sonra başkişiyi suça yönlendirir. *“Suç bir korkağın kahramanlık taklididir.”* (Adler, 2010: 200) Öyle ki Mustafa, toplum tarafından yargılanan ve insafsızca şiddet uygulanan bir kadını kurtarmaya bile cesaret edemezken en yakın arkadaşını öldürme kahramanlığını gösterebilir. Böylece, kendini ve yaşamı algılayıştaki bu yanlışlık, başkişiyi, sonucundan nedamet duyacağı eylemlerin faili haline getirir.

Vahit'in Ankara'daki davranış biçimleri, Hocaların Hakkı ile olan ortaklığı, Ayşe ile ilgilenmeye başlaması, Mustafa ile olan ilişkisinde kopmalara neden olur. Yaşanan sökük zamanlar, Yakup Ağa'nın ve Topal İsmail'in yönlendirmeleri ve içinde yaşadığı sosyal çevrenin hatalı yaşam algısı sonucu bir daha telafi edilemeyecek olan bir boyut kazanır. İçsel değişme, gelişme ve olgunlaşma potansiyeline sahip bir karakter olan Mustafa, yanlış yöne

kanalize edilmesi sonucu olgunlaşma sürecini tamamlayamaz. Başkışının gecikmiş içsel aydınlanması, “*Ulan baba! Ulan Kulaksızın Yakup! Hay Allah...*” (K.s. 384) ifadelerine yansıyan pişmanlık anında gerçekleşir. Mustafa'nın yaşadığı bu pişmanlık, tüm tükenenlere rağmen tükenmeyen insani öze gönderme yapar.

1.1.6.2. Norm Karakterler

Sağırdere ve Körduman romanlarında, “*sağduyunun ve akli başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkışısının moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkararak(n)*” (Stevick, 2010: 186) norm karakterler, Murat ve Cemal Usta'dır. Cemal Usta'nın etkisi, sadece Ankara sürecinde hissedilirken; Mustafa'nın ağabeyi olan Murat, iki romanda da gerek başkışı gerekse diğer roman kişileri üzerinde önemli ölçüde etki sahibidir. Murat, her iki romanda da bilgiyi, aydınlığı, emeğin kutsallığını temsil eder. Kemikleşmiş cehaletin yansımaları olarak köyde yaşamaya devam eden her yanlışın karşısına dikilir.

Murat, öncelikle Yamören'in küçük başağası olmasıyla tanıtılır. Çankırı yöresinde gençlerin toplandığı bir meclis olan yaren meclisi, Ahi kültürünün izlerini taşır ve gençlerin eğitiminde önemli yer tutar. Murat, köy gençlerinin birbirleriyle iyi geçinmesi, birbirlerine saygılı olması gibi birçok etik değer gençlerde yerleşmesine yardım eder. Aynı kabileden olmalarına rağmen iyi geçinemeyen, Güldane yüzünden araları açılan Nail ile Vahit'in kapışacağını anlayan Murat; “*Ayıptır, ayıp... Köpek saldırır, bıçağa davranırsınız, birisi yüzünüze sert baksa bıçağa davranırsınız.*” (S.s.48) diyerek Vahit'i azarlar ve ona “*terbiye dayağı*” atılmasına izin verir. Diğer taraftan gerginliğin çözülmesi için Nail ile de konuşur. Yine kardeşi Mustafa'nın söz getirip götürdüğünü anladığında; “*Bilsen de 'bilmiyorum' diyeceksin... Söz getirip götürmek olmaz. Köyde delikanlıların iki tane başağası var. Böyle bir şey olunca onlara bildirmeli.*” (S.s.60) şeklindeki telkiniyle Mustafa'nın bu eksikliğini gidermeye çalışır. Aynı zamanda Mustafa'nın ağzını arayan Nail'e; “*Müzevirlik köy delikanlısını birbirine düşman etmez mi büsbütün?*” (S.s.61) diye sorarak, köy içinde huzursuzluğa sebep olmaması için onu uyarır. Murat'ın Yamören gençleri üzerindeki etkisi, anlatı boyunca sıklıkla hissettirilir;

“*Böyle tok gözlü davranmayı ağabeyi Murat'tan öğrenmişti.*” (S.s.94)

“*Ağan Murat kanunları bilir.*” (S.s.119)

“*Mustafa'nın ağası Murat'a soralım mı? Murat bilir. Bakalım hangisi doğru?*” (S.s.171)

Rutin davranış kalıplarında, köy yerinde ihtiyaç duyulabilecek hukuk kurallarında ya da ihtilafa düşülen herhangi bir konuda, akla gelen ilk kaynak kişi daima Murat olur. Murat,

yazarın benimsenmiş değerlerinin savunucusu gibidir. Mustafa'nın, ağabeyinden bahsederken söylediği; “*Murat Ağam'a bakma! Çalışır o... Ben sevmem kalabalık işi...*” (K.s.80) cümlesi, Murat'ın çalışan, üreten kişiliğine işaret eder. Ürettiği için de emeğin kutsal aydınlığı hep üzerindedir. Yamören halkının sürekli küçümsediği işçilik, Murat için saygıya değerdir. Bu nedenle ekmeği; yağmura, hasada ya da daha genel bir söylemle kadere bağlı değildir. Yine köyde neredeyse tüm kızlar ve evli genç kadınlar ahlaki açıdan düşkünlük gösterirken; Murat'ın eşi Feride etik değerlerin ördüğü bir kimliğe sahiptir.

Murat, yazarın eğitime verdiği önemin de savunucusudur. Köyde yaşanan sorunların kaynağı eğitim eksikliği olarak görülür. “*Yamören'in okulu durduğu yerde yıkıldı. Okulunu bu hale getiren köyden adam gibi adam çıkar mı?*” (S.s. 63) diyen Murat, köylünün her alanda kendini geliştirmesi için eğitimin önemine vurgu yapar. Yine köylünün muskaldan, hocalardan medet umması da cehaletindedir;

“Ağam Murat muskaya, duaya hiç inanmaz! (...) Tüüü... Ağam ardına düşeydi, Ayşe razı olurdu ossaat... Ne fayda ki benim Murat Ağam tutmaz böyle pis işleri...”
(K.s.113)

Eğitim almış olan Murat, halkın dini duygularını sömüren ve bu sömürüyü çıkara dönüştüren hocalara karşıdır. Teke'nin öcü için önce büyük oğlu Murat'ı ikna etmeye çalışan Yakup Ağa'nın çabaları sonuçsuz kalır. Çünkü Murat, evli bir kadını öç duygusunun kurbanı etmenin yanlışlığını bilecek kadar öngörü ve değer sahibidir. Mustafa ile Vahit'in arasındaki gerginliği yatıştıracağı yerde sürekli körükleyen babasına; “*Bunlar ne biçim sözler baba? Oğlanı iyi yola çekeceğine hep ters konuşuyorsun!*” (K.s.368) diyerek, Yakup Ağa'ya baba olduğunu ve babadan beklenen davranışlarını göstermesi gerektiğini hatırlatır.

Mustafa'nın Ankara'dan getirdiği silah için; “*Heves etmesen daha iyiydi kopuk. Silah kısmı azgın ata benzer. Sen onu gezdiremedin mi bakarsın o seni almış şu tarafa götürmüş.*” (K.s.30) diyen Murat'ın nasihati, başkişinin hazin yazgısına işaret eder gibidir. Ancak Mustafa'nın Vahit ile barışması için uğraşına, kardeşine ve babasına yaptığı tüm ikazlara rağmen “*elli yıldır kan dökülme(yen)*” (K.s.368) Yamören'de bir gencin toprağa girmesini önleyemez.

Sınırları çizilmiş, tanımlanmış bir tip olarak anlatıda yer alan Murat, sadece başkişinin değil tüm köy halkının norm karakteridir. Köyün küçük başağalığını bırakmasından sonra gelişen süreç, yalnız Mustafa için değil, tüm köy için huzursuzluk getirir. Bir düğün sahnesiyle başlayan anlatıda, önceleri dostluklar ve mutluluklar ön planda iken; Murat'ın

küçük başağalığı bırakıp Kastamonu'ya öğretmenlik kursuna gitmesinden sonra, kıskançlık, kin ve intikam gibi olumsuz duygularının yönettiği bir yaşam tarzı ortaya çıkar. Yanlış yapılandırılmış inanç sistemine, samimiyetten uzak düşmüş davranış şekillerine, kemikleşen cehalet, istismar ve sömürüye karşı dik duruşuyla anlatıda yer alan Murat; düzenin, bilginin, olgunluğun ve alın terinin temsilcisidir.

Romanda yer alan bir başka norm karakter ise Cemal Usta'dır. Cemal Usta, Ankara'da işten çıkarılıp yeni iş bulamamanın sıkıntısında olan Mustafa için kurtarıcı ve yönlendirici bir değer olarak ortaya çıkar. Hocaların Hasan'ın Mustafa hakkındaki tüm olumsuzlamalarına rağmen, Mustafa'yı çıraklığa kabul eder. Bu kabul edişte, Murat'ın da dolaylı olarak etkisi bulunur. "*Ağan Murat'la Kurşunlu'nun okulunda yan yana okuduk...*" (S.s. 231) diyen Cemal Usta ile Murat'ın ortak yönü, okumuş olmalarıdır. Eğitimli insanın aydınlığını taşıyan Cemal Usta, her türlü kurnazlığa, yalan dolana karşı takındığı net tavrı ile ön plandadır. Gurbetçi Ömer, işyerinde bulunmayan bir işçiyi var gibi göstererek Mustafa'nın bastığı parmak sayesinde hak edilmemiş ücreti alıp Mustafa'ya pay verirken; Cemal Usta, Mustafa'yı hep dürüst çalışmaya teşvik eder; "*Sana baba öğüdü: Akıl veren çok olur ama, tekerlendin mi elinden tutan bulunmaz. Kurnazlığın bir ucunda yalan var. Yalan dersin erliğe uymaz!*" (S.s.304)

Hiçbir gurbet deneyimi olmayan başkışinin Ankara'nın keşmekeşinde kaybolup gitmesine engel olan Cemal Usta; Mustafa'ya, Yakup Ağa'dan çok nasihat eder. Ona taş ustalığının inceliklerini öğretir. Müşvik ve anlayışlı bir usta olan Cemal Usta, Mustafa'nın sürekli gizlemeye çalıştığı sıla hasretini anlar ve "*gebersem gitmem*" (S.s. 302) demelerine aldırmadan onu bir süreliğine köyüne gitmeye ikna eder. "*Yarın çarşıya çıkarız. Ben yanında olmazsam seni aldatırlar. Köy yerine salt takım torbasıyla gidilmez, 'taklavat' da ister...*" (S.s.305) diyerek, Mustafa'nın köyde geçireceği zaman dilimi içinde ihtiyaç duyacağı malzemeleri almasına da yardımcı olur.

Cemal Usta'nın Mustafa üzerindeki etkisi, köye döndükten sonra bir süre daha devam eder. "*Cemal Usta beni bir vakit aldatmaz. Cemal Usta kimseyi aldatmaz. Cemal Usta, ağamı tanıdı... Kurşunlu'dan Cemal Usta... Taşçılığı Cemal Usta öğretti bize...*" (K.s. 30) diyerek ustasını yâd eden Mustafa, onun fikirlerini sıklıkla referans alır. Babasına, Cemal Usta'dan aktardığı cümlelerle makineli tarımın önemini anlatır. Çoğu konuda; "*Cemal Usta bilmez mi canım!*" (K.s. 285) diyerek ustasının nasihatlerini hatırlar.

Emeğin, dürüstlüğün, bilginin ve gerçekçiliğin kişiler düzlemindeki temsilcisi olan Cemal Usta ile Murat, yazarın olumladığı değerlerin savunucu olarak romanda yer alırlar. Sağduyulu ve duyarlı yaklaşımlarıyla, başkişinin eksik yönlerini vurgulayarak, onun anlatı dünyasında daha net çizgilerle belirginleşmesini sağlarlar. Ne var ki, norm karakterlerin tüm çabalarına rağmen başkişinin tökezlemesi ve akabinde tükenmesi engellenemez.

1.1.6.3. Kart Karakterler

Sağırdere ve Körduman romanlarındaki karakterler çoğunlukla kart karakter özelliği taşırlar. Başkişinin en yakın arkadaşı olan Pelvan Vahit, kart karakterlerden biridir. Babadan yetim olan Vahit, köy yerinde babasız olmanın zorluklarını yaşayarak büyür. Yeniden evlenmeyen annesi, Vahit'in tek varlığıdır. Çocukluğunda babası gurbette ölünce, Hocaların Hakkı iki yüz seksen liralarmın üzerine yatar. Muhtar Hüseyin Efendi ise annesi ile evlenebilmek için kadına etmediğini bırakmaz. Hocaların kabilesinden olan Vahit, kendi kabilesi tarafından dışlanır, kimseden yardım görmez. Tek başına var olma, hayata tutunma mücadelesi verir. Bu mücadele psikolojisi altında sivrilen kişiliği, daha romanın başında, hakkını arama refleksi olarak görülür. Ferfene gecesini bıçakladığı köpek için hesap soran köy heyetinin karşısında sessiz sedasız durmak yerine, onlara sert tepkiler verir;

“Ne olmuş? Bir köpek vurulmuş. Biz vurmuduk. Köpeğin hakkını ararsınız, adamın hakkını aramazsınız. Dul karı kısmısı imiş... Anam da dul karı, Hüseyin Efendi, hakkını bir güzel yediler. Arasana bakalım!..” (S.s. 42)

Her şeyi göze alarak, Güldane'nin ardında gezen Nail'in üzerine yürüme cesaretini gösterir. Kendisi ile ilgilenmeyen Güldane, Nail'e meyilli olmasına rağmen, onun için terbiye dayacağı yer. Kimsesizliğin, sahihsizliğin ezikliği nedeniyle hissettiği öfke, zaman zaman isyana dönüşür; *“Bırak Mustafa! Sen bu köyü bilmez misin? Asıl adı Yamukören... Bir de biz yanılmışız olmuş Yamören... Yetim buldular mı, üstüne çökerler. Yamören'in adamı bütün alçak...” (S.s.45)* Babasızlığın ve kendi kabilesi tarafından dışlanmış olmanın örselediği Vahit, yazarın sosyal adalet anlayışı üzerinden yaratılmış bir tiptir. Sosyal yaşamdaki dengesizlik, akrabalık bağlarındaki yozlaşma, baskı ve dışlanma gibi toplum gerçekliklerine dair eleştiriler, Vahit ile irdelenir. Haksızlıklara dayanamayan ve haksıza boyun eğmeyen Vahit, toplumsal yaşamın ezdiği, iteklenmiş grupların sözcüsüdür.

Topal İsmail, anlatının bir diğer kart karakteridir. *“Yamören'in uyumaz kuşu” (S.s.31)* olarak bilinen Topal İsmail, isminden çok sıfatıyla ön plandadır. Anlatı boyunca sıklıkla topallığı ve bu topallığın İsmail üzerindeki etkisi vurgulanır. Bacağında çıkan yaraya bilinçsiz

müdahale yapılan ve bundan dolayı bacağı bir türlü sağalmayan İsmail, Anadolu halkının doktor korkusunu vurgulamak ve sağlık konusundaki cüretkâr davranışlarını eleştirmek için çizilen bir tiptir. İsmail'in tüm kişiliği, topallığı ile açıklanabilir. Hırsızdır; çünkü bacağı acıdığı için tarla işleriyle uğraşamaz. Hırsızlığının bahanesi topallığıdır. Hırsızlığından gocunmaz ancak topallığından ölesiye utanır; *“Etme Pelvan! Etme Pelvan! Bana gençler odasında ‘Yaren’ yemeğinde, düğünde ‘Hırsız’ diye bağır, ama ‘Topal’ deme... Aman Pelvan!”* (S.s. 156)

Vahit'e olan gizli düşmanlığının altında, kendisine 'topal' demesi yatar. Özellikle düğün sezonu geldiğinde, köy kadınlarının içinden bacağı sürüyerek geçmek, onun için dayanılmazdır. *“Bu bacak böyleyken, düğünlerde halay çekecek değilim ya...”* (S.s.149) diyen İsmail'in neredeyse her cümlesi topallığına dair serzenişlerle doludur. Birbirlerine *“ ‘Öl’ dediğim yerde ölür müsün?”*(S.s.45) diye sorduklarında; *“Ölürüm. Şüphem mi var?”* (S.s. 45) cevabını verecek kadar sıkı dost olan Mustafa ile Vahit'i birbirine düşüren, İsmail'in kıskançlığıdır; *“Bunların kız-karı ardına gzmelerini kıskanıyor, böyle sıralarda sakatlığının acısı, bastırıkça bastırıyordu.”* (K.s.78)

Topal İsmail kişiliğinin en bariz özelliği kıskançlıktır. O, Mustafa'nın Ankara'dan para kazanıp yeni kıyafetlerle dönmesini, Ilgaz'a demir götürürken bir türlü yakalanmamasını, Vahit ile birlikte kızlara takılmalarını ve daha birçok şeyi kıskanır. Öyle ki, onları birbirine düşürmek için Hocalar kabilesi ile Kulaksızlar kabilesi arasındaki anlaşmazlığı ve Ayşe'ye olan ilgilerini kullanır. *“Vuruşacaklar! Vuruşmalı canım! Vuruşmak iyidir. Vuruşmak gibi iyi şey olmaz. Bunlar hep giderler de biz köyde, Ayşe'ye can yoldaşı kalırız.”* (K.s. 305) şeklinde düşünen İsmail, topallığın tetiklediği cinsel eksikliğin ezikliği altındadır. Nail'in Yaren meclisine getirttiği Hacer'i, Vahit ile Mustafa'nın alıp götürmesini sindiremez. Fiziksel anlamdaki bu eksikliğini, şeytani düşünme gücü ile nötrlemeye çalışır. *“Kuşlar, insanoğlundan akıllı ortak! Şu kadar tuzağı adama kursam, çoktan ikisi, üçü yakalanırdı.”* (K.s.273) şeklindeki bu cümlesi, İsmail'in zihinsel olarak kendini köydekilerden üstün gördüğünün göstergesidir. Yoksunluklarına karşı böyle bir telafi yöntemi geliştiren Topal İsmail kıskançlık ve bu kıskançlığın neden olduğu kıyıcılık ile ön plandadır. Hasetli kişinin *“tatmin olması imkânsızdır”* (Klein, 2011: 50) ve davranışlarının sonucu hep hüsrandır. Nitekim İsmail'in ara bozma adına harcadığı efor, Mustafa'nın en samimi arkadaşını öldürmesi ile sonuçlanır. İsmail'in öyküsü; cehaletin neden olduğu bir sakatlık sebebiyle psikolojik altyapısı bozulan insanın, toplumda nasıl bir tehlike oluşturabileceğini ve tetiklediği olayların hangi boyutlara varabileceğini gösterir.

Mustafa'nın babası Yakup da kart karakterler grubuna dâhildir. Yakup, kendi için ağalık, Mustafa için muhtarlık hayalindedir. “*Köyün ileri gelenleri hep bizden olmalı hey Mustafa!*” (S.s.38) diyen Yakup, büyük oğlu Murat'ın köyün küçük başağalını Nail'e bırakıp Kastamonu'ya eğitimlik kursuna gitmesini hiç istemez. Güç ve otorite hayranıdır. Eşkiya Ahmet'in yaptıklarını, biraz da kendi akrabası olduğundan övgüyle anlatır. Tren ve makineli tarım hakkındaki fikirleriyle, kör cehaletin; “*Fukaraymış... Kör mü, fukara olmayıversin!..*” (S.s. 76) gibi söylemleriyle de egoizmin temsilcisidir. Sadece çıkar ve kazanç peşindedir. Oğlu Murat'ın Sımcık'ta demirbaş işçi olmasını anlayamaz. Tek düşüncesi tosunlarıdır;

“Harmanlar kalktıktan sonra tosunlardan başka şeyi gözü görmez olmuştu. Gece yatarken aklına gelse ahura gidip bir kez bakmadan uyuyamıyor, karısına belli etmeden üst üste yem verip, ‘Aman karı gözüünü seveyim, tosunları iyi kolla. Aman haa...’ diye üsteliyordu.” (K.s.93)

Ankara'dan dönen Mustafa'nın aldığı hediyeleri ve kazandığı parayı görünce, oğlunun adam olduğuna inanır. Kılığı düzelen Mustafa'nın, köydeki kadın ve kızların ilgi odağı haline gelmesinden çok memnun olur. Toplum tarafından pohpohlanmanın Mustafa'ya verdiği güven duygusunu yanlış yöne kanalize eder. Vaktiyle Hocaların Hakkı yüzünden kaybettiği tekenin intikamını almak için Mustafa'yı harekete geçirir. Böylece bir tekenin intikamı için bir kadının aile hayatı ve duygu dünyasıyla oynar;

“Cana değmek salt vurmakla olmaz. Sözgelimi karısını kızını baştan çıkarırsın, alırsın öcünü tatlıca. Köy yerinde barınamaz olur, karıyı boşar, evlenir yeniden... Bunlar hep masarif! Bir de şaşar, karıyı vurursa, yallah mahpusa... anladın mı?” (K.s.102)

Mustafa'nın kendini ispat etme zaafından yararlanarak onu etik olmayan davranış şekillerine yönlendiren Yakup'un cehaleti, yalnızca bir kadınla bir tekeyi denk tutmasıyla kalmaz. Yakup bu kez de Sağırdere'ye itilen tosununun intikamını güder; “*Öğüdüm olsun, unutma! Yeri geldi mi vurmali da, hiç vurulmamalı! Serçe kuşu atik olduğundan yaşar*” (K.s.377) diyerek, Mustafa'yı Vahit'i öldürmeye teşvik eder. Nihayetinde oğlunun aklını çeler ve Vahit'i öldürtür. Böylece Yakup, cehaletin, bencilliğin ve sönmeyen bir intikam duygusunun temsilcisi olarak romandaki yerini alır.

Anlatının diğer kart karakterleri Gurbetçi Ömer ve karısı Meryem'dir. Sıtma hastalığına yakalanan Ömer, Mustafa'ya günlerce kendine baktırır, köye dönüş parasını bile ondan alır. Yine de köye dönen Mustafa'ya bir vefa borcu hissetmez. Aksine hastalığını ve çalışmadığını bahane ederek Mustafa'dan para koparmaya devam eder. Ömer, Ayşe'nin amcası olmasına rağmen onu korumak yerine kullanmayı tercih eder;

“Mustafa’yı, Ayşe’ye bulaştırmak iyi... Bu iş güzel... Ulan Ayşe’ye bedavadan ekin bile yoldururum! Bir yandan oğlanı silkele... Bir yandan karıyı çalıştır!” (K.s123)

Ayşe ile Mustafa’nın arasını yapmaya çalışan Ömer ve Meryem; Ayşe’nin fiziksel gücünden, Mustafa’nın ise parasından yararlanmanın peşindedir. “İşi sağlam tutmadık mı, eşekten düşmüşse döneriz.” (K.s.221) diyerek Meryem’i tembihleyen Ömer, bu plan üzerinden geçimini sağlamaya çalışır. Gurbetçi Ömer ve Meryem, fiziki ve maddi sömürü dışında akrabalık bağlarındaki yozlaşmanın da temsilcisidir. Bunlardan başka “Orman askerlerinden gizli kütük çekmeli dağdan... Direk lazım. Para yok.” (K.s.219) diyen Hocaların Hakkı, cimriliği ile; köy halkının dini duygularını istismar eden Reşit Hoca ise çıkarıcılığı ile kart karakterler grubuna dâhildir.

1.1.6.4. Fon Karakterler

Fon karakter kadrosu oldukça geniş olan anlatıda, ön plana çıkan karakter Ayşe’dir. Mustafa’nın sevdiği kız Ayşe, önceleri Mustafa’yla hiç ilgilenmez. Başlık parası yüzünden babası yaşındaki Hocaların Hakkı’ya ikinci eş olarak verilir. Hakkı’nın cimriliği yüzünden köyde yırtık ayakkabılarla gezmek zorunda kalır. Tüm olumsuz yaşam şartlarına rağmen, ağzını arayan Meryem’e; “Kötü olsun iyi olsun, kısmet böyle imiş. N’apalım, alnumuzun yazısı...” (K.s. 213) diyerek cevap verir. Ancak Meryem’in ve amcasının, Mustafa konusunda kendisini desteklediklerini anlayınca fikrini değiştirir. Ayşe, Cumhuriyet sonrası bir Anadolu köyünde, toplumun kadına bakış açısını yansıtmaya bakımından önemli bir karakterdir. Kadının yaşadığı tüm ahlaki problemlerin altında, onu bir meta olarak algılayan toplum yapısının bulunduğu, Ayşe karakteri üzerinden verilmeye çalışılır.

Kurşunlu öğretmeni olan Mahmut Bey, anlatıda birebir yer almasa da aktarılan fikirleri aracılığı ile varlığını hissettirir. Yakup’un oğlu Murat, Mahmut Bey’in öğrencisidir. Murat’ın fikirleri ve kişiliği üzerindeki etkisi hissettirilen Mahmut öğretmen, yönlendirici kimliğiyle eğitimli insanın aydınlığını temsil eder.

Hocaların Hakkı’nın ilk eşi olan Gülizar, romanda gerilim unsurunun yükseldiği iki sahneden birinin nedeni olur. Gülizar; Mustafa’nın bazı geceler evlerine geldiğini anladığı halde bu durumu bilmezden gelen, kızı yaşındaki kumasını doğruya yönlendirmek yerine kendi eliyle kuyusunu kazın çıkarıcı bir kadın karakterdir. Mustafa’ya Ayşe ile Himmet Çavuş’un ahırında buluşmalarını tavsiye edip sonra da durumu Himmet Çavuş’a bildirerek sevgililerin ahırda basılmasına neden olur.

Murat'ın eşi Feride, Mustafa'nın analığı Binnaz ve teyzesi Emine, Emine'nin kızı Kezban, Vahit'in annesi Fatma Hanım, Eşkıya Eğri Ahmet, Candarma Nail, Himmet Çavuş ve damadı Recep Ağa, Korucu Ali Dayı, Muhtar Hüseyin Efendi, Hocaların Hasan, Leblebici Kara Sakal, Battal Ağa ve eşi Selime, Selime'nin babası Kerim Ağa, Meryem'in oğlu Süleyman, Sımicak durağında istasyon memuru olan Numan Efendi, Çankırı'nın en büyük mağazasının sahibi Devecigillerin Hacı Abdurrahim Efendi ve yardımcısı Ahmet Onbaşı, Ankara'da taş ocağı sahibi Ali Bey, Yenişehir'deki binaları yaptıran Selahattin Bey ve ağabeyi Rıfat Efendi, Ankara'daki çamaşırcı kadın Nazlı Hanım, Selim ve eşi Şaziye, Vahit'in sevdiği Sabriye, Ayşe'nin kız kardeşi Fadik ve istasyon memuru Reşat Bey anlatıda yer alan fon karakterlerdir.

Sağirdere ve Körduman romanlarındaki karakterler, “*tek bir fikrin veya niteliğin sembolü*” (Stevick, 2010: 170) olan düz karakterlerdir. Karakterlerin her biri, gösterişi, açgözlülüğü, cehaleti, cimriliği, emeği, çıkarı ya da kıskançlığı temsil ederler. Daha çok tipleşmiş kişilerden oluşan şahıs kadrosu içinde, yuvarlaklaşma temayülü gösteren tek karakter başkişi Mustafa'dır. Mustafa'nın Yamören'de kaldığı süreçte sergilediği davranışlar ile Ankara sürecindeki davranışları çok farklıdır. Yamören'de üretmeyen Mustafa, Ankara'da üretken bir birey haline gelir ve emek kavramına yakınlaştığı nispette etik değerlerle donanır. “*Hasan'ı kızdırmak için*” (S.s.279) de olsa, Gurbetçi Ömer'e yardım eli uzatması, gurbet elde kendine onca fenalığı yapan Hocaların Hasan'ın borcunu ödemesi Mustafa'daki bu değişimin göstergeleridir. Ancak köye döndükten sonra, etrafındakilerin çıkar ve intikam duygularının kurbanı olmaktan kurtulamayan Mustafa da diğer karakterler gibi yuvarlaklaşmadan kalır.

1.1.7. İzleksel Kurgu

Sağirdere ve Körduman romanlarında, entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora şemasında şu şekilde gösterilebilir:

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Murat Cemal Usta Mahmut Öğretmen Feride Pelvan Vahit Mustafa Ayşe	Topal İsmail Kulaksızların Yakup Reşit Hoca Candarma Nail Hocaların Hakkı / Hasan Gülizar Gurbetçi Ömer / Meryem Rıfat Efendi

<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Eğitim Paylaşım /Yardımlaşma Emek Sadakat Yer edinme/ tutunma çabası Dürüstlük Safiyet Masumiyet	Cehalet Cimrilik /Bencillik Emek /değer istismarı İhanet Hakir görme/küçümseme Kurnazlık/Yalan Öç alma/intikam Gösteriş / Kıskançlık Yozlaşma Yalnızlık
<i>Semboller Düzlemi</i>	Dut Ağacı	Yamören Köyü Sağırdere / Körduman Donmuş toprak Yeşil yılan gibi parlayan silah Balık biçimli bulut ve kırmızı kuyruğu

1.1.7.1. Eğitim Problemleri ve Cehalet

Sağırdere ve Körduman romanları, köy insanının yaşam şartlarından çok onların bakış açılarını ve eylemlerinin altında yatan nedenleri irdeler. Anlatıda ele alınan temel sorunlardan biri de Anadolu köylüsünü kuşatmış olan cehalettir. Eğitimsizlik, halkın yaşadığı diğer problemlerin de kaynağı olarak görülür. Eğitilmiş insanlar olan Murat ve Cemal Usta'nın yaşam algısı öncelenerek eğitimin önemi vurgulanır.

Köy insanının en basit coğrafi olayları bile anlamlandıramaması, yazarın başlıca toplumsal eleştirilerinden biridir. Örneğin kış olduğunda ağaçların neden yaprak döktüğüne akıl erdiremeyen Mustafa ile Vahit, açıklayamadıkları her durumun “Allahtan” geldiği kanaatine varırlar; “*Şu bizim Sağırdere'nin suyu da yazın kesilir, kışın akar. İşin tersine bak! (...) İşte gördün mü, bu da Allahtan...*” (S.s.23) İmgesel düzlemde, eğitimsiz halkın “*duyarsızlığı(na)*”^{*} da gönderme yapan Sağırdere; yetersiz, kifayetsiz suyu ile en lazım olan mevsimde kurur gider. Ve roman kişileri, dere suyundaki bu azalmanın nedenini izah edemezler.

Yine, üzerinde kullandığı ilacın adı yazılı olan kartonu Mustafa ile Vahit'e gösteren Topal İsmail, bu kartonun çok önemli bir şey olduğuna onları inandırır; “*Pelvan Vahit, kartonun üzerinde yazılar görünce, bunun önemli bir şey olduğuna hemen inandı.*” (S.s.30) Yazar, köy insanın kolay inanan, sömürüye açık halini eğitim eksikliği ile izah eder.

^{*} Daha ayrıntılı bir sembolik okuma için bkz. Ramazan Korkmaz, “Kemal Tahir'in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, Adam Sanat, S.145, Aralık 1997, ss. 42-45

Eğitimsizliğin ulaştığı ciddi boyutlar, köy halkına en çok sağlık konusunda sıkıntı oluşturur; “*Bana ne olduysa kirazdan oldu usta. Sabah sabah yedik kirazı, içtik suyu. Sonunda sıtma bizi yakaladı. Sıtma kirazdan, meyvadan gelir. Meyva zarar... Safra...*” (S.s.270) diyen Gurbetçi Ömer, Ankara’da yakalandığı sıtma hastalığını yediği kiraza bağlar. Ömer’in bu yanlış bilgisi, Cemal Usta tarafından düzeltilir. Gurbetçi Ömer, hastanede tedavisi sürerken, doktorun itirazlarına aldırmaz ve “*köye gidersem iyi olurum*” (S.s.265) diyerek hastaneden çıkar. Ancak yürüyecek takati olmadığından bir buçuk ay Mustafa’nın bakımına muhtaç olur. Yine Topal İsmail’in dramı da köylünün hastaneden ve hastalıktan korkmasıyla izah edilebilir. Bacağı şişen Topal İsmail, bacağına; “*O zamanın köy doktoru: Reşit emmin...*” (S.s.159) dediği köy hocası Reşit’e gösterir. Şişen bacak için, “*Kara ağaç sarın, yumuşar.*” (S.s.159) tavsiyesinde bulunan Reşit Hoca, bacağın artık sağaltılamaz duruma gelmesine neden olur. Hocaların Hakkı’nın kendinden çok daha küçük olan Ayşe ile evlenmek istediğini anlatan Nail, bu evlilik isteğinin nedenini; “*Öteki karıdan bir kızı oldu. Ayşe’yi oğlan doğurtmak için alıyor.*” (S.s. 57) şeklinde açıklar.

Eğitim öğretime karşı takınılan olumsuz tavır, daha ziyade Yakup Ağa’nın söylemlerinde ön plana çıkar. Anlatıda kör cehaletin temsilcisi olan Yakup Ağa’nın, Meryem’e ettiği nasihat, eğitim öğretim kurumu olan okullar hakkındaki görüşünü net bir şekilde yansıtır;

“*İyi dinle... Sözüme kulak vereceksin. Oğlanı yeni yazı okuluna göndermek yok. Oğlunu Kurşunlu’nun beş sınıflı okuluna hiç göndermeyeceksin... Hocadan Kur’an öğrensin, akıllı ise eski yazı öğrensin. Benim Murat’ı Kurşunlu’nun okulu bozdu. Beş yıl okuttuk, beş yıl şıkır şıkır paralar verdik... Hesaplasam, iki çift öküz parası tutar.*” (S.s.75)

İnsana verdiği değer, “*iki çift öküz*”e verdiği değer kadar etmeyen Yakup Ağa’nın nezdinde okul kavramı, olumlu hiçbir çağrışıma sahip değildir. O ve onun gibiler için okul, ancak köy yerinde bir statü getirirse anlam kazanabilir; “*Babamın sözü doğru: Akıllı kitaplara gitmiş. O kadar okuması olan adam, Sımcık istasyonunda demirbaş işçilik eder mi? Köye muhtar olur.*” (S.s.55) Yakup Ağa ve Mustafa, Kurşunlu’nun beş sınıflı okulundan mezun olan Murat’ın, köye muhtar olmak yerine Sımcık’ta işçilik etmesini anlayamaz.

Yakup Ağa’nın işçi olma korkusu ve ondaki cehaletin boyutları, anlatı boyunca sıklıkla vurgulanır;

“*Meydanda uğursuzluğu bir bu tren yolunun... Köylüde din komadı, iman komadı, karılarda namus komadı. Trenin erkeği geceleri ateş savurur. (...) Gündüzleri savurmaz da, geceleri neden savurur? Köylü, köyünde barınmasın diye... Meydandaki bi-şey!*”

Köylünün kızarmış ekini yansın diye. (...) Trenin derdi köylünün ekinini yakmak... Ekinini yanan köylü şehre gider mecburi. Allah göstermesin, hep amele oluruz, oğlum!” (K.s.99-100)

Cumhuriyet’ten sonra, ülkenin önemli yerleşim merkezlerini birbirine bağlamak, böylece iç pazarı canlandırmak amacı güden demiryolu politikası doğrultusunda, çeşitli bölgelerde demiryolu yapımına ve tahrip olmuş hatların onarımına hız verilir. Bu süreçte tren ile tanışan Anadolu köylüsünün şaşkınlığı, cehaleti ile birleştiğinde ortaya ilginç yorumlar çıkar. Trenin çalışma mekanizmasını anlayacak birikime sahip olmayan Yakup Ağa’nın, trenden çıkan dumanın “köylünün ekinini yakmak” amacında olduğunu düşünmesi, “din”, “iman”, “namus” gibi kavramlardaki eksikliği trenin uğursuzluğuna bağlaması bu yorumlardan birkaçıdır. Yine Çankırı çarşısının hatırı sayılır esnafı olan Hacı Abdurrahim Efendi’nin, küçük esnafa kolaylık sağladığından dolayı bir türlü hazmedemediği tren hakkında; “köylünün ahlakını bozdu” (S.s.191) diyerek ticarete zarar verdiğini belirtmesi bu durumun bir başka örneğidir.

Anadolu insanındaki cehaletin eleştirildiği bir diğer konu tarımda makine kullanımınıdır. Makineleşme konusunda hâkim olan görüş de Yakup Ağa’nın fikirleri aracılığıyla verilir;

“Murat’a ne yaptıysa Mahmut Bey yaptı. (...) Ne söylerse Mahmut Bey’in lafları... (...) Bir gün olup öküzle rençperlik kalkacakmış. Yaaa... Makine tarlamızı sürüverecek, harmanımızı kaldıracak. Söz mü şunlar? Hep öğretmen yalanları...” (K.s.98)

Hayatındaki en değerli varlıkları tosunları olan Yakup Ağa için, onların yerini başka bir şeyin alması neredeyse imkânsızdır. Tarımda hayvan gücüne bağlı kalmama ihtimalini “öğretmen yalanları” olarak değerlendirir. Bilmediğini inkâr etmek ya da karalamak, cehaletin başlıca göstergesidir. Makineli tarımı önce yalanlayan Yakup Ağa, ardından Mustafa’ya; “Makineden bereketsizlik gelir. (...) Makineyi kim sürececek bakalım! Şehirli adamı sürececek. Köylü makineden hiç anlamaz. Oysa şehirli adamı imansız olur.” (K.s.99) diyerek karalama aşamasına geçer.

Tarımda traktör kullanma süreci, Cumhuriyet sonrası ithal edilen traktörlerin dağıtılması ile başlar. Savaş sonrasında sanayi gelişecek durumda olmadığından, tarım sektörü, ülkenin ekonomi politikası için mecburi istikamet haline gelir. Tarımda verimi artırmak, insan gücünü ve zamanı daha randımanlı kullanabilmek için tarımsal mekanizasyona öncelik verilmesi gerekir. Yakup Ağa’nın; “Gâvur icadı bir mal...” (K.s.291) olarak algılayıp hor gördüğü makinenin önemi, Cemal Usta’nın fikirleriyle ifade edilir; “Cemal Usta dedi ki: ‘On altı milyon Türk’e yetişecek ekin makineyle üç vilayetten çıkar. Taşlı memlekette oturanlar da

arıcılık, meyvecilik yaparsınız. Bire dört veren tarlanın anasını eşek kovalasın!’ dedi.” (K.s. 100)

Sağirdere ve Körduman romanlarında işlenen tüm bu toplumsal pürüzler, halkın okula ve eğitime karşı olan kusurlu bakışından kaynaklanır. Öyküleme zamanını yıllar öncesine çekilerek anlatılan eşkıya Eğri Ahmet’in davranışları ile köyün önde gelenlerinin sakat tutumları, köy halkının kadın ve eğitim algısını göstermesi açısından kayda değerdir;

“O sıra, Kurşunlu’ya karı öğretmen daha yeni gelmiş. ‘Karıdan öğretmen olur mu?’ diye köylünün hafızı, hocası tekbir çekiyor. Eğri Ahmet karı öğretmeni, gece vakti sıcak yatağından kaldırdı. Kurşunlu’dan Yamören’e getirdi. Hep seyrediyoruz. İstanbul karısı imiş... Korkar, titrer, ağlar... İnceden inceye yalvardıkça Eğri Ahmet enişten güler mi sana!.. Oyun oldu o gece yahu!.. O gece gürültü, kıyamet!.. (...) Karıyı o gece sabaha kadar oynattı. Eğri Ahmet enişten...” (S.s. 74)

Anadolu’da, Cumhuriyet’ten sonra temel problem olarak görülen ve uzunca bir süre varlığını hissettiren eğitim-öğretim sorunu, devlet politikasının gündeminde hayli geniş çaplı bir yer teşkil eder. Öğretmen okullarından mezun olup Anadolu köylerine görevlendirilen; ancak daha önce köyde yaşam deneyimi edinmemiş olduğundan köylerde sıkıntı çeken öğretmenlerin meşakkatli yaşamı, anlatıda Eğri Ahmet vukuatı ile ifade edilir. Köy halkının tutum ve davranışlarından rahatsızlık duyan “İstanbul” öğretmenleri, halk tarafından yadırganır. Eğitim verenle eğitim alması gereken arasındaki bu sosyokültürel çatışma, köy eğitim kursları projesiyle çözüme ulaştırılmaya çalışılır. 1930’larda ülkede mevcut bulunan kırk bin köyün otuz beş bininde okul bulunmadığı ve nüfusunun % 80’inin köyde yaşadığı düşünülürse, eğitim öğretim adına atılması gereken ciddi adımların ehemmiyeti anlaşılır. (Erdem, 2008: 192) Söz konusu yıllarda Tek Parti yönetiminin köy eğitimine olan ilgisini gösteren köy eğitim kursları; köyün içinden, köy kültürüyle yetişmiş, okuma yazma bilen insanlardan seçtiği öğretmenleri belirli bir süre eğitime tabi tutar. Eğitimini tamamlayan öğretmenler, köylerine dönerek halka okuma yazmanın yanında tarım ve hayvancılık konusunda verimi artırıcı dersler verirler.

Anlatıda Kastamonu eğitim kursuna gitmek için dilekçe veren Murat; “Yamören’in okulu durduğu yerde yıkıldı. Okulunu bu hale getiren köyden adam gibi adam çıkar mı?” (S.s.63) diyerek, cehaletin ve cehaletten kaynaklı problemlerin karşısına dikilir. Köy insanların hastalıklı hayat algısını iyileştirmek, köyde huzur ve refahı sağlamak için mücadele eden Murat’ın varlığı Yamören’de; Cemal Usta’nın varlığı ise Ankara’da sıklıkla hissettirilir. Böylece olan ile olması gereken arasındaki fark ortaya koyularak Anadolu

halkının olumlu yönde kanalize edilmeye, eğitilmeye olan ihtiyacı vurgulanır. Zira okulun yıkılması, insanlığın ve gelecek ufkunun yıkımından başka bir anlam taşımaz.

1.1.7.2. Toplumsal Baskı ve Gösteriş Merakı

Sağirdere ve Körduman romanlarında, karakterlerin düşünce ve davranış yapısını şekillendiren, toplumda kabul görme itkisidir. Özellikle Mustafa'nın eylemleri, başkalarının düşüncelerine göre anlam kazanır. Gerek Yamören gerekse Ankara süreci, Mustafa'nın gösteriş yapma merakında hiçbir değişiklik meydana getirmez. Sağirdere'nin ilk bölümünde ferefene evinde eğlenen kadınları rahatsız eden Vahit ile Mustafa, heyetten çağrılırlar. Heyetten dayak yeme olasılıklarını düşünen Mustafa'nın; “*Köpek için sopa yemiş!*’ derler. *Köyde durulmaz.*” (S.s.37) şeklindeki endişesi, başkalarının düşüncelerine ziyadesiyle önem verdiğini gösterir. Yine, evlenmek istemesine rağmen ağabeyinin evlenmesini beklemesi gerektiğini düşünür; “*Büyüğü dururken küçüğüne düğün yapan alçağın Yamören’i*’ derler. *Köyün namını batıracağız.*” (S.s.54) Toplum baskısı sadece Mustafa'nın değil, romanın diğer karakterleri üzerinde de rahatlıkla gözlemlenebilir;

“*Bugün ağan Murat’ın gerdek günü... Sen burada ne arıyorsun yahu? Vallah billah, yedi köye destan olursunuz. Ağasının gerdek günü köyden kaçmış, özenerek sürme de çekmemiş!*’ derler.” (S.s.164)

“*El adamı ne demez? ‘Bak hele... ‘Şu Nail iki tavuğu güdememiş.’ der.*” (K.s.43)

Mustafa, ağabeyi Murat'ın düğününde yalnız kalmak istediği halde Topal İsmail'in ikazıyla toplum beklentilerine uymak zorunda kalır. Evli olmasına rağmen Güldane'ye ilgi duyan ve sonunda Güldane'yi ikinci eş olarak alan Nail, iki kadınla beraber olmanın zorluklarından bıkar ancak köylünün kendisini küçümseyeceğini düşündüğünden bu zor duruma katlanır. Kültürün “*insanların iletişim kurmasına, öğrenmesine ya da maddi ve duygusal ihtiyaçlarını karşılamasına imkân veren*” (Smith, 2007: 16) rolü, bireyin uyması gereken davranış kalıplarını belirler. Böylece birey, kabul gören sosyal normlara uygun davranma ihtiyacı hisseder. Zira bu davranış kalıplarının dışına her çıkış, toplum tepkisi ile karşılık bulur.

Geleneksel toplum yapısında hâkim olan normatif düzenleme, anlatı boyunca karakterlerin günlük yaşam kalıplarını tayin eder. Topal İsmail'in çalışmama ve oruç tutmama nedeni olarak bacağının sakatlığını öne sürmesi, Mustafa'nın etik değerlere uygun düşmeyen ilişkisini genellikle geceleri ve gözden ırak yaşamak zorunda kalması, çıkarları için uğraşan

Gurbetçi Ömer'in, amcalık vasfının ardına sığınması gibi davranış şekilleri toplum baskısı ile açıklanabilir.

Başkaları üzerinde bırakılan izlenimin fazlasıyla önemsendiği küçük ölçekli toplumların baş etmek zorunda olduğu temel problem, gösteriş merakıdır. Bu durum, Sağirdere ve Körduman'da yazarın fazlaca üzerine durduğu toplumsal eleştirilerden biridir. Öyle ki, “*adam olmak*” için gidilen gurbete ve gurbette çekilen onca sıkıntıya, köye dönüp gösteriş yapmak için tahammül edilir; “*Adamın sılası gösteriş demek. ‘Benim şunum var, bunum var’ hesabı... komşulara bir gösteriş...*” (K.s. 35) Yine gurbete çıkanların nihayetinde köy özlemine dayanamayıp geri dönmeleri de gösteriş yapma hevesine bağlanır; “*Yamören’de çulakiden bir pantolonun bir ay sözü edilir. Köyünde gösteriş yaparsın da, ondan seversin köyünü.*” (K.s.35)

Gösteriş yapma hevesi, anlatıda en fazla başkişi Mustafa'nın öyküsü üzerinden verilir. Ankara'ya gidip işe başlayışının dördüncü günü işten çıkarılınca, kılık kıyafetini düzeltmeden köye dönmek istemez. Cemal Usta'nın yanında çalışmaya başlayıp ustalığa terfi edince, kendine mektup getiren Recep'e gösteriş yapmak için elindeki metreyle oynamaya başlar. Yamören'e döndüğünde ise hem yeni kıyafetleri hem de sahip olduğu çerççi malzemeleri ile gösteriş yapmayı sürdürür;

“*‘Ömer Yamören’e gidince tellal olur bağıtır. Ankara’da nasıl yaşadığımızı söyler. Ne güzel!’ diye gülümsedi.*” (S.s.284)

“*Mustafa tulumunun göğüs cebinden yuvarlak bir kutu içinde otomatik metresini çıkardı. Ortasına basıp çelik şeridi ileri doğru fırlatmaya başladı. Recep Ağaya gösteriş yapıyordu.*” (S.s.297)

“*Mustafa, Pelvan Vahit’e gösteriş yapmak için sandığında ne varsa hepsini dışarı çıkarıyor, döşemenin üstüne seriyordu.*” (K.s.167)

Gösteriş merakı, anlatıdaki diğer karakterleri de ortak paydada buluşturan bir özelliktir. Topal İsmail'in kıskançlığı ve kıyıcılığı gösteriş yapamamasından kaynaklanır. Bacağı sakat olduğundan Mustafa ve Vahit'in sağlam olan her uzvunu kıskanır ve ikisini birbirine düşürmek için ikiyüzlü, samimiyetsiz bir çabanın içine girer. Yakup Ağa'nın gösteriş unsuru ise tosunlarıdır. Tosunları evladından evla gördüğü için oğlunu Vahit'i vurmaya azmettirir. Vahit öksüz ve kılıksız olduğundan, sevdiği kız Güldane; üzerine toz kondurmadığı “*şehir ayakkabıları*” ve “*fötr şapkası*” ile daima dikkat çeken Nail'e kuma olarak varır. Gurbete gitmeden önce Mustafa'ya yüz vermeyen Ayşe, içinde bulunduğu olumsuz koşulların da etkisiyle, Ankara'dan paralı ve fiyakalı dönen Mustafa'ya kaçmaya razı olur. Evlenecek oğlu

kızı olmayan Himmet Çavuş, Battal Ağa'nın düğününde etrafa gösteriş yapmak için “*fermene basması*” hediye eder.

Anadolu köylüsünün bir nevi kendini ispat etme yöntemi olarak algıladığı gösteriş merakı, anlatıdaki en ciddi eleştirisini Murat'ın söylemlerinde bulur; “*Bilirim... Biz köylüyüz. Gösterişe ölürüz. Gösterişçiliğimizden ellerin lafına çokça bakarız. Sıkça efeleniriz ama, fukara komşumuzdan başkasına da, gücümüz yetmez.*” (S.s.62) Bu tespit, köy halkının yaşadığı bireysel ve toplumsal yozlaşmanın altında yatan nedeni izah ederek muhtelif sorunların çözümüne ışık tutar.

1.1.7.3. Sömürü / Değer İstismarı

Sağirdere ve Körduman ikilemesinde, halkın yaşadığı temel problem olan cehalet, birçok sorunu da beraberinde getirir. Bilgisizlik istismar doğurduður. Bu nedenle anlatıda kadın, emek, din ve vicdan sömürüsü gibi istismar türlerine değinilir.

1.1.7.3.1. Kadın İstismarı

1940'ların Anadolusunda kadın kimliği ve toplumun bu kimliğe biçtiği roller, anlatının bir diğer temel problemidir. Rutin döngünün kadına yüklediği sorumluluklar ve bu sorumluluklarını sessizce yerine getiren kadın profili, köyde toplumsal cinsiyet algısının kadın aleyhine şekillenmesine neden olur. Sağirdere ve Körduman romanları, toplumsal cinsiyetin kodlarını taşıyan söylemlerle doludur. “*Kaşık düşmanı*” (K.s.58) olarak nitelendirilen kadınların, eleştirilen hatta aşağılanan ilk yönü “*boğaz*” düşkünlüğüdür;

“*Hey karı milleti! Boğaz dedin mi ölür canım!*” (S.s.20)

“*Hepsi, kocasından gizli, sapan demirini leblebiciye verir. 'Sonunda dayaktan öleceğim!' demez.*” (S.s. 28)

“*Tavuğu buğday tanesiyle çekip getirirsin, karıyı üzüm tanesiyle...*” (S.s.34)

Köy erkeğinin nezdinde kadın;“*tavuk*”,“*öküz*”,“*kaz*” gibi canlılarla karışır. Bu kıyaslamaların altında, kadının zihinsel olarak eksik ve kusurlu olduğuna dair toplumsal kabul vardır. Kadının sosyal kimliği konusundaki bu yanılğı, zamanla “*yönetmek, etiketlemek, değersizleştirmek*” (Tarhan, 2012: 50) yoluyla bir sosyal damgaya dönüşür. Söz konusu sosyal damgalama, anlatı boyunca sıklıkla hissettirilir;

“*Kız milleti avanak olur. Kolay aldanır!*” (S.s. 53)

“*Kız akli, kaz akli*” (S.s.87)

“*Sen karı aklınla nereden bileceksin?*” (K.s. 15)

“*Ulan karı milleti! Siz hep mi eşek olursunuz?*” (K.s. 15)

“Birey ile toplum arasındaki diyalektikten doğan bir fenomen” (Metin, 2011: 82) olan kimlik, sosyal ilişkiler içinde şekillenerek tekamülünü sürdürür. Bireyin kimliklenme sürecindeki ana faktör, “anlamlı öteki” nin birey üzerindeki etkisidir. Yamören kadınları ise anlamlı anlamsız tüm ötekiler tarafından horlanır, iteklenir ve aşağılanır. Böylece toplumsal cinsiyetin kendilerine biçtiği geleneksel rol ve statünün gereklerini kabullenirler. Netice itibari ile her tür sömürüye açık hale getirilirler. Başlık parası karşılığı babası yaşındaki Hocaların Hakkı’ya kuma olarak verilen Ayşe’nin, zorlu yaşam koşullarına rağmen kocasına sadakatle bağlı kalmak için verdiği mücadele, bu sömürünün bir göstergesidir. Ekonomik durumu gayet iyi olan Hakkı’nın nakıslığı yüzünden ayakkabısız gezen Ayşe, amcası ve yengesinin kışkırtmalarıyla sadakatine gölge düşürür. Neticede Himmet Çavuş’un ahırında yüzüstü bırakılır. Ayşe’nin dramı üzerinden, kadınına karşı uygulanan cinsel sömürüyü eleştiren yazar, her tür gayriahlâkî davranışın, istismar anlayışından kaynaklandığını vurgular.

Bireysel kimliği sürekli örselenen, şeyleştirilen kadın, toplumsal dayatmaların nesnesi haline gelir. Nesneleşen kimlik ise kendinden bekleneni sorgusuzca yerine getirir, her tür yönlendirme ve sömürüye elverişlidir. Yakup Ağa’nın evine gelin gelecek olan Feride için, Topal İsmail’in yaptığı; “Bu akşamdan sonra anası babası öldü, demektir. Kız kısmı, karnını doyuracağı yerin malı...” (S.s.170) yorumu, söz konusu nesneleşmenin bir tezahürüdür. Yine, Güldane’yi ikinci eş olarak alan Nail’in, iki kadınla birden geçinmenin zorluklarını; “Ablana bir tekme attım. Burnu üstü devrildi ocağa... Ağzından sapsarı köpük yürüdü ‘Öldü!’ diye bağıştılar, alıp anası evine götürdüler. On gün sonra iyi oldu geldi.” (K.s. 43) üslubuyla anlatması nesneleşen kadın kimliğini bir kez daha gözler önüne serer.

Kadının toplumdaki rol ve statüsü, anlatıda en dikkat çekici şekilde Topal İsmail tarafından tanımlanır;

“Şu bacak, şimdi gizliden iyi oluvmeli. (...) Hırsızlığı boşlardım şart olsun... Hemen bir karı daha alırdım. Fukaranın karı alması, bir çift öküz almaktır. Hemi de sözden anlar bir öküz ki aç kalsa hemen ölmez. Hırsıza çalınmaz! Ulan karı milleti! Onun da hırsız var ama kendi ahırında çalıştırır, keyfi hırsıza, yorgunluğu sahibine... olsun! Karı öküzden iyidir, Kağının çıkmadığı yere çıkar. İnmediği derelere iner. Nal istemez, mih istemez! (...) Kışın, karıları beslemek, öküzleri beslemekten kolaydır hey ahmak! Sayımcılar geldi, kaçırmazsın. Yalnız bir kötülüğü var: Ölürsa gönü satılmaz, kesersen eti kavurma olmaz da sen mahpus olursun.” (K.s.143-144)

Alt sosyal tabakanın mağdurları olan kadınlar, erkek egemen toplumlarda gelenekselleşen algı ve davranış kalıpları içinde, her tür sömürüye müsait olan yaşamların nesnelere olarak varlığını sürdürmektedir. Bir “öküz”den daha masrafsız ve daha verimli olduğu düşünülen kadın, alınan ve satılan bir meta olarak algılanır. Kadın ile erkek arasında

sevgi, saygı, anlayış, hoşgörü gibi kavramlarla örülmesi gereken evlilik bağı, fizyolojik ve psikolojik sömürü anlayışı üzerine inşa edilir. Olası en iyi ihtimalde kadın, soy devamlılığını sağladığı için üreme işlevinden ibaret görülür. “Çift olarak yaşama ve tek olma yolu” (Foucault, 2013: 417) olan evlilik, daha bencilce kurgulanan bir yaşamın anahtarı olarak algılandığında istismara dönüşür.

Sağirdere ve Körduman romanlarında, boğazından bıkılan, sadakatine itimat edilmeyen ve üzerinde ölçüsüzlüğün her şekli deneyimlenen kadının, istismar nesnesine dönüşmesi, toplumda hak ettiği yeri edinmemesi, böyle sert bir üslupla eleştiri konusu edinilir.

1.1.7.3.2. Paranormal İnançlar ve İnanç İstismarı

1940’ların Anadolu’sunda, kapalı toplum birimi olan köy yaşamını sosyolojik boyutlarıyla ortaya koyan Sağirdere ve Körduman romanları, halk kültürünün kemikleşmiş bir parçası haline gelen batıl inanışlara sıklıkla yer verir. “Bilimin temel sınırlarının dışında kalan fenomenler” (Arslan, 2010: 25) olarak tanımlanabilen paranormal inanışlar; doğal, olağan süreçlerin ötesinde konumlanırlar.

Sosyal yaşamda kolektif tasavvurlar olarak mevcut bulunan ve kuşaklar arası aktarımla varlığını devam ettiren bu inanışların bir kısmı, anlatıda “uğursuzluk” olarak ortaya çıkar. Sözelimi, ferfene evindeki kızlara verdiği rahatsızlıktan dolayı heyetten çağrılan Mustafa, yüzünü yıkamadan evden çıktığı için başına bir uğursuzluk geleceğini düşünerek telaşlanır. Yine heyete çağrılan Vahit, ayakkabılarından birinin ters döndüğünü gördüğünde, uğursuzluk olacağı yorumunu yapar. Ayakkabıyı düzeltmek ister ancak heyetin sessizliği içinde bu davranışı göze alamaz.

Bir diğer batıl inanışa, Yakup Ağa’da rastlanır. Oğlu Mustafa’ya, eskiden buğday sapının baştan ayağa başakla dolu olduğunu, ancak bir şehirli kadın tarla kenarında çocuğunun altını başakla temizlediği için Allah’ın gazaba gelerek her saptaki tek başak bıraktığını anlatır. Kalan tek başak da köpeklerin nasibi olarak bırakılmıştır. Bazı tarlalardaki başak sayısı fazlalığını da “Hızır uğramış” (K.s.99) şeklinde açıklayan Yakup Ağa, doğal gerçekliği açıklayamadığı için irrasyonel bir yönteme başvurur.

Günlük yaşamın getirisi birçok olay, batıl inançlar eşliğinde yorumlanır. Düğün merasimleri esnasında da bu inanışlara rastlamak mümkündür;

“Tam nikâh kıyıldığı dakika, birisi bir bıçağı kınına soksa, saatünün kapağını kapatırsa, güveyin geline yaklaşmayacağına Yamörenliler inanıyordu.” (S.s. 136)

Hocaların Hakkı'nın Ayşe ile nikâhlanmasını engelleyebilmek adına elinden hiçbir şey gelmeyen Mustafa, çaresizlikten batıl inançlara sığınır. Bıçağını kınına sokar, saatin kapağını kapatır. Yazar, bu edimlerin bir sonuç getirmediğini, hiçbir şeyin değişmediğini daha sonra Mustafa'ya itiraf ettirerek davranışı yönlendiren boş inançları eleştirir. Yine Topal İsmail'in verdiği yarasa kemiğini işe yaramadığı için yere çarpan Mustafa'nın tavrı, aynı eleştirinin sonucu olarak tezahür eder. Söz konusu yarasa kemiğinin hazırlanışı, Topal İsmail tarafından ayrıntılarıyla tasvir edilir. Bu tasvir, halkın eğitim düzeyini, cehaletini ve din algısını göstermesi açısından kayda değerdir;

“Bu kemik Reşit Hocayla aramızda sır... Bu kemikte çok iş var Mustafa... Bu kemik bildiğin kemik değil!.. Yarasa kuşunun kemiğidir bu... Yarasa kuşunu tutmuşlar, hiç kullanılmamış altınla kesmişler, karınca yuvasının yanına koymuşlar. Karınca deyip geçiyor musun efendi, karınca, et yer ki, kurt kaç para... karıncanın etten soyduğu kemiği akan dereye, suyun içine bırakırsın... Bıraktığın yere iyi nişan koyacaksın. Yoksa kaybolur. Akan suyun fentine akıl ermez. Yarasa kuşunun kemiği suyun içinde ikiye ayrılır. Bir takımı, akıntıyla baş aşağı akar, ikincisi, mutlak, akıntının tersine, yukarı çıkar. Allah'ın bir işi canım!.. Tılsımlı kemik, akıntının yukarisına çıkan kemik... Bendekini ayrıca, Reşit Hoca okudu. İpeğe, ibrişime okuya okuya sarılmasının sebebi: Bir daha hiç ıslanmayacak...” (S.s.153)

Topal İsmail'in bu teferruatlı anlatımı; kişilik özelliği bakımından dış denetimli bir karaktere sahip olan Mustafa'yı hemen etkiler. Zira o, olanların sebepleri gibi sonuçlarının da sorumluluğunu üstlenemeyerek çareyi hep dışarıdan arar. Bu arayış da onu, Topal İsmail'in vereceği yarasa kemiğinden medet ummaya götürür; *“Boşinançlardan medet umma, büyük ölçüde, bir kötülüğün beklendiğinin ifadesidir.” (Freud, 2013: 276)* Mustafa için bu kötü beklenti ise Ayşe'yi kaybetmektir. Ancak Topal İsmail'den aldığı yarasa kemiğine, Reşit Hoca'ya okuttuğu tuz ve incirlere, yazdırdığı muskalara rağmen olumlu bir sonuç alamaz.

Sağirdere ve Körduman romanlarında bu denli geniş çapta işlenen paranormal inançlar, bir nevi din istismarını da beraberinde getirir. Halkın boş inançlara temayülü, bu durumdan rant sağlamak isteyen çıkarıcı kişiler için ganimet değeri taşır. Örneğin Gurbetçi Ömer ve Rıfat Efendi arasındaki ilişki, inanç istismarının en açık göstergesidir. Rıfat Efendi'nin gözüne namaz kılarak girdiğini anlatan Ömer, sıtmaya yakalanıp güçten düşünce; *“Bu hastalık bizi fena bastırdı... İstedğim gibi namaz kılamadım. Rıfat Efendi, her gelişte bizi namazda görmeliydi.” (S.s. 278)* diyerek hayıflanır. Köydeyken namaz kılmayan Ömer'i namaz kılariken görünce şaşırın Mustafa'ya ise; *“Ömer namaz kılarmış. Elbette kılarım. Aylıktan başka, yirmi, otuz lira geliyor.” (S.s. 279)* açıklamasını yapar. Ömer'in sözünü ettiği *“yirmi, otuz lira”* Rıfat Efendi ile anlaşarak kurdukları düzenden gelir. İnşaatta çalışmayan hayali işçilerin yerine parmak basarak şirket hesabından para tırtıklayan Rıfat Efendi, namaz

kılmanın sağladığı olumlu imajların ardına saklanır. Yine; *“Hocaların Hakkı, başını namazdan kaldırmaz. Babam, rahmetlik, gurbette ölünce, iki yüz seksen lirasının üstüne yattı. ‘Bende paranız yok... Rıza Çavuşa verdim çoktan...’ diye yemin etti yalan yere...”* (S.s.47) diyerek yaşamın adaletsizliklerine isyan eden Vahit’in Mustafa’ya anlattıkları, aynı istismar anlayışını ifade eder.

Ayşe’ye yedirtmek için incir okutmak isteyen Mustafa, teyzesini Reşit Hoca’ya gönderdiğinde; *“En iyisi, tavuk parasını, tuz parasını, incir parasını versin. Gerisine karışmasın!”* (K.s.109) cevabını alır. Okunacak malzemeyi külfetli bulduğunda ise; *“Muskaya cimrilik etmek günah...”* (K.s. 109) yargısıyla karşılaşır. Bu yargı halkın din algısındaki çarpıklığın göstergesidir. Batıl inançlar, vaktiyle yanlış eklemlenen sebep-sonuç ilişkisinden kaynaklanabildiği gibi, eksik ya da yanlış yapılanmış dini bilgilerden de kaynaklanabilir. Olası tüm yanlışlıkların temeli, kuşkusuz cehalettir. *“Cehaletin var olduğu süreçte bu boşluğu, yanlış inançlar ve buna paralel olarak eksik din anlayışları dolduracaktır.”* (Eronat, 2005: 96) Gerçekte muska yazdırmak günah iken, Yamören’de günah, *“muskaya cimrilik etmek”* olarak tanımlanır.

Dini temsil eden bir statüye sahip insanların, halkın cehaletinden faydalanarak inanç istismarı yapmaları, anlatıda geçen; *“Hoca demek ne demek? Cimri, muskacı...”* (K.s.41) cümlesiyle açıkça ifade edilir. Anadolu halkının İslamiyet ile kurduğu bağı, Kemal Tahir, Notlar serisinde şu şekilde ifade eder; *“Köy hocalarının, asırlar boyu bugünkü bilgisizlik içinde kalabilmesi, Anadolu Müslüman Türklerinin, Müslümanlıkla olan ilintilerinin hangi çizgide kalmış olduğunu en iyi ispatlayan bir gerçektir.”* (Tahir-l, 1992: 47)

Anadolu’da yaşayan batıl davranış ve inançları, halkın *“hoca”* ile kurduğu ilişkide görmek mümkündür. *“Karinin kısırı hocaya sırtını çiğnetirse oğul peydahlar.”* (K.s.106) cümlesi, cehaletin ve istismarın boyutlarını gözler önüne serer. *“Eşyaya doğa üstü, insana da insan üstü nitelikler atfetme”* (Köse-Ayten, 2009; 49-50) olarak da yorumlanabilecek bu inanışların, akliselikle hiçbir bağı yoktur. Dogmatik toplumlarda yaşayan telkine açık bireyler için paranormal inançlar, içsel bir sığınak görevi görerek yaşanan çaresizlik duygusunun bir süreliğine bertaraf edilmesine yardımcı olur. Bu inançların boyutları ise toplumun sosyokültürel ve sosyoekonomik şartlarını oluşturan demografik değişkenler tarafından belirlenir.

1.1.7.3.3. Emek İstismarı

Emek istismarı ve bu istismarı besleyen köylü kurnazlığı, anlatıda irdelenen toplumsal gerçeklerin bir diğeri. Sağirdere ve Körduman romanlarında, Murat ve Cemal Usta dışında alın terine önem veren, bir değer olarak emeği kutsayan neredeyse yok gibidir. Köy halkına kıyasla eğitilmiş olan Murat, Sımcık'ta istasyon işçisi olmaktan memnundur. Babası Yakup Ağa'nın teşviklerine rağmen muhtarlıkta gözü yoktur. Kolay kazancın ve kitabına uydurulan işlerin erbabı olan Yakup Ağa için muhtarlık, kişisel çıkarlar adına kullanılması gereken bir mevkidir; *“Muhtarlık gibi var mı? Beyden, memurdan, tahsildardan, çavuştan bir konuk gelse, odana inecek senin... Gizlice konuşursun, aklını çeliverirsin.”* (K.s.94) Yine Murat ile Kurşunlu'nun okulundan arkadaş olan Cemal Usta; Mustafa'yı, kazanca hile karıştıran Gurbetçi Ömer ve Rıfat Efendi'ye karşı uyarır. Murat ve Cemal Usta dışında, Hocaların Hakkı da ölçsüz bir cimriliğin eşlik ettiği çalışkanlığıyla emeğe önem verenler arasındadır. Köyde doğal şartların olumsuzluğundan dolayı tarlalar filizlenmediğinde, Hakkı oturup beklemek yerine tarlaları yeniden sürer ve eker. Bahçesindeki damı yıkıp yeniden inşaata başlar. Köy halkının yıkıkta gömü olduğunu düşünmesi üzerine; *“Ulan reziller! Gömülü para gelir akıllarına hep... ‘Çalışalım da kazanalım’ demezler.”* (K.s.327) diyen Hakkı, emeğe değer veren karakterlerden biridir.

Köylü kurnazlığının tetiklediği tembellik, rüşvet ve adam kayırma sıklıkla eleştirilir. Köy halkından devletin vergi görevlisine kadar toplumun her kesimine yayılmış olan emek istismarcıları, bu eleştirilerin muhatabıdır. Köye hayvan sayımına gelen vergi görevlileri için; *“Muhtar gördü herifleri... Yürekten arasalar davarı burada yakalayamazlar mı? Kulak verme! Beşer, onar yazıyorlar.”* (S.s.79) diyen Vahit'in tespiti, söz konusu istismarın göstergelerinden biridir. Ayrıca eski mahmuzu kış suları götürdüğünden mahmuz yapımı için ücret karşılığı çalışacak köylü toplanacaktır. Burada da köylü kurnazlığı emeğin önüne geçer;

“Şurada dört pankanot var. Sarı yağız kâtime veririm... ‘Yolda yeterince çalıştı!’ diye kağıt keser. Sen o kâtime bilir misin? ‘Yedi gün çalıştı,’ diye yazar. Hiç utanmaz... Bir lira kar ederiz.” (S.s.81)

Mahmuz yapımında çalışacak işçilerin kayıtlarını tutan kâtip de çalışacak olan işçi de haksız kazanç peşindedir. Yakup Ağa, *“dört pankanot”*unu kâtime rüşvet olarak verip yedi günlük çalışma karşılığı para almanın hesabını yapar. Yazarın, Yakup Ağa gibi illegal peşinde olan bir karaktere, rüşvet alan kâtip hakkında *“hiç utanmaz”* dedirtmesi, böylece kendi fikirlerini anlatıya yerleştirmesi, haksızlığa olan tahammülsüzlüğünün göstergesidir. Aynı haksız kazanç merakı, zaman zaman hırsızlık olarak da belirir. *“Amele olmaktansa adam*

ölmeli!” (S.s. 63) düşüncesinde olan Yamören halkı içinde ahlaki düzeyi düşük tek karakter Topal İsmail değildir. Mustafa ile demir ticareti yapmak için ortak olan İsmail’in; “Demir kıyamet gibi... Tren yolu döşenirken köylü az mı demir aşırtdı? Bizim köylümüz kıymetsiz şey çalmaya meraklıdır. Bütün köyler demir dolu... tren yolundan el arabaları çalan herif, ne kadar demir aşırmıştır, var düşün...” (K.s. 84) şeklindeki söylemi, Yamören halkının demiryolu yapım malzemelerini çaldığını gösterir.

Köylü kurnazlığının sıklıkla vurgulandığı anlatıda, köylüyü bu kurnazlığa iten nedenlere de değinilir. En temel neden elbette eğitimsizliktir; ancak devletin uyguladığı vergi politikası da köylüyü zor duruma düşürerek halkın etik olmayan yollara başvurmasına neden olur. Sözü edilen yollardan biri, sayımdan hayvan kaçırmaktır;

“Yamören’de sayımdan kaçırılan hayvanlar eskiden beri buraya gizlenmekteydi. İki dirsek arasında on beş metre aralığı Yakup Ağa, dallarla kapatmıştı. ‘Şuraya bak! Kuytu ki, adam kessen bilinmez!..’ (...) Bu yıl sayımdan altmış iki tiftik keçisi, otuz koyun, üç merkep kaçırmışlardı.” (S.s.70)

Hayvan sayımı için vergi memurlarının geleceği zaman Yamören halkı, hayvanlarından bir kısmını Sağırdere yakınlarında dallarla kapatarak oluşturdukları korunaklı bir alana kaçıır, memurlar köyden gidene kadar da orada saklarlar. Hayvan vergisi, 1930-1940 döneminde, halktan alınan külfetli bir vergidir. Bu durum, tarımsal kesimden alınan verginin, devletin vergi gelirleri içinde hatırı sayılır bir pay oluşturmasına neden olur. Söz konusu dönemi değerlendiren Saraçoğlu’nun; “*Arazi Vergisi’nin arazi büyüklüğüne göre, Hayvanlar Vergisi’nin de hayvan sayısına göre belirlenmesi; krizin tarım ürünleri fiyatlarını ve tarımda çalışanların gelirlerini düşürmesi tarım kesiminin vergi yükünü artırmıştır.*” (Saraçoğlu, 2009: 144) şeklindeki tespitinin de gösterdiği gibi dönemin vergi politikası köy halkı üzerinde olumsuz bir etki oluşturur. Yakup Ağa’nın; “*Kendi hayvanımı, ben hükümetten ne diye kaçırayım yahu? ‘Sayımcı geliyor!’ diye köylü malını önüne kattı, dağa saklandı. Eşkiyalık dediğin budur, ötesi yok!.. Rahmetli Eğri Ahmet’e ‘Eşkuya!’ derler. Biz Eğri Ahmet’ten davar saklamazdık.*” (S.s. 73) yorumu, vergi politikasının eleştirisi olarak anlatıdaki yerini alır.

Her tür sosyo-ekonomik olumsuzluğa rağmen, “*zamanın aşındırmasına karşı çıka(n)*” (Tanilli, 2006: 61) emeğin kutsallığı, anlatıda tematik bir değer olarak işlenir. Murat’ın; “*Başımızda bir belâ daha var: Kurnazlık... Aklımıza bir şey gelir, ‘Bunu bizden başkası bulamaz’ diye güveniriz. Beş paralık kâr için, beş yüz kuruşluk zarara girmemiz hep kurnazlıktan... Bu dünyada kurnazlık gibi belâ yok!..*” (S.s.62) şeklindeki tespiti, yazarın ve anlatının benimsenmiş değerlerini yansıtır. Doğal koşullarla mücadele etmek zorunda olan

insanın tutunacağı tek dal olan emek, sosyal bir uğraştır ve toplumsal yaşamda ihtiyaç duyulan her tür etik davranışa kaynaklık eder. Emeğin bu kutsiyeti ve emekle birlikte yağmalanan değerler anlatıda vurgulanmak istenen ana izlektir.

1.1.8.Sonuç

Cumhuriyet sonrası yıllarda Anadolu köylüsünün cehaletinden beslenen algı biçimleri üzerine eleştiriler getiren Sağirdere ve Körduman ikilisi, aynı dönemde yazılan köy romanlarında olduğu gibi köy gerçekleri üzerinde durur. Bu romanların farkı, hazır kalıplar eşliğinde problemi ortaya koymaktan daha fazlasını yapmasındadır. Kemal Tahir'in köy romanları, problemlere tarihi temellendirmeler üzerinden çözüm getiren bir bakış açısının ürünleridir.

Köy yaşamına dair temel dinamikleri veren bu romanlar, 1940'ların başında, Anadolu halkının yazgısını belirleyen konuları irdeler. Eğitime ve eğitime bakış, gösteriş merakı, kadın algısı, cinsel açlık, emek ve değer istismarı, tarımda makineleşme, demiryollarının yapımı, trenle tanışma süreci, ticaret anlayışı, uygulanan vergi politikaları sosyoekonomik ve sosyokültürel bağlamda değerlendirilir.

Sağirdere ve Körduman ikilemesi; mantıklı, duyarlı, entrik kurguyu sürprize bağlamayan ve vaka halkaları arasında güçlü nedensellik bağları bulunan bir romandır. Tarihi bir roman olması ve milli-romantik bir üsluba sahip olmasına rağmen karakter yaratma, geliştirme, vaka icat etme ve vakaları birbirine ekleme konusunda oldukça gerçekçi ve başarılı bir anlatıdır.

1.2. ESİR ŞEHRİN İNSANLARI - ESİR ŞEHRİN MAHPUSU - YOL AYRIMI

*“Kadrolaşmanın en kötü biçimi,
halklardan uzaklaşmak, bu uzaklığı sürdürmek için kullanılmasıdır.”
Kemal Tahir*

1.2.1. Romanların Kimliği

Esir Şehir üçlemesi olarak bilinen serinin ilk cildi Esir Şehrin İnsanları, 1943-1946 yıllarında kaleme alınır. 1953'te, Nurettin Demir takma adıyla, Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edildikten sonra 1956'da kitap olarak baskıya girer. 1961'de Rusçaya çevrilerek Moskova'da da yayınlanır. Kemal Tahir, bu romanda işgal yıllarının İstanbul'unu ele alır. Kurtuluş Savaşı yıllarında yaklaşık altmış ay işgal bunalımı yaşayan İstanbul ve bu şehri oluşturan maddi manevi tüm unsurlar, başkışı Kâmil Bey'in öyküsü eşliğinde detaylı olarak işlenir. Yazar, İstanbul'un işgalini, mütarekeden sonra gelişen sürecin başlangıcı olarak yorumlar. Yabancı orduların işgali altında bulunmanın gerek insanlar gerekse şehir/mekân üzerindeki etkisi, bir İstanbul aydını olan Kâmil Bey'in gözlemiyle verilir. Böylece Esir Şehrin İnsanları'nda İstanbul aydınının dramı da işlenmiş olur;

“İstanbul'un sivil aydınları, 1912'ye gelene kadar kur'a askerliğine bile alınmamışlardı. İmparatorluğun azametli ordularının silahlarını bırakıp toptan yere serildiği umutsuz bir dönemde yedi düvele karşı davranmak zorunda kaldılar. Esir Şehrin İnsanları romanı işte bu sivil kahramanların en umutsuz şartlar altında, çıplak elleriyle savaşı nasıl kabul ettiklerini, gerçeklere dayanarak anlatıyor.” (Tahir-g, 1989: 63-64)

Dizinin ikinci cildi olan Esir Şehrin Mahpusu, dizinin ilk cildi ile birlikte 1943-1946 döneminde kaleme alınır. 1961'de Vatan gazetesinde tefrika edilir ve 1962'de kitap olarak ilk baskısını yapar. Esir Şehrin İnsanları'nda bilinçlenme süreci başlatılan Kâmil Bey'in karakter gelişimi, bu romanda artan bir ivmeyle devam ettirilir. Esir Şehrin Mahpusu, Milli Mücadele yanlısı olduğu için tutuklanan başkışının cezaevi yıllarını anlatır. Kâmil Bey'in dramı, gelecek umutlarını Milli Mücadele hareketine bağlayan aydınının, bu uğurda, ailesini bile karşısına almasında yatar. Romanda, mahkûm edilen bir aydının yalnızlığı, aşinası olmayan bir mekâna alışma mücadelesi, eşine/kızına duyduğu özlem ve kıskançlık buhranları, Milli Mücadele arka planına yerleştirilerek anlatılır. Taşdığı otobiyografik unsurlarla da dikkat çeken Esir Şehrin Mahpusu, cezaevindeki yaşam şartlarını, mahkûmluk psikolojisini, hapisane töresi ve üslubunu başarıyla verir.

Serinin son cildi olan Yol Ayrımı ise, diğer iki cilt ile birlikte tasarlanmasına rağmen uzun yıllar sonra kaleme alınabilmiştir. 1963'te Öncü gazetesinde tefrika edilmeye başlanır. Tefrikanın yarım kalması üzerine 1970'de yeniden yazılan roman, Yeni İstanbul gazetesinde ikinci kez tefrika edilir. 1971'de kitap olarak baskıya giren Yol Ayrımı, yazarın hayattayken baskıya giren son kitabıdır.

Yol Ayrımı, bireysel bağlamda, ilk iki ciltte öyküsü anlatılan Kâmil Bey'in, eşi Nermin Hanım ve kızı Ayşe ile hesaplaşmasını; toplumsal bağlamda ise 1930'ların siyasi çekişmeleri, Serbest Fırka'nın açılma ve kapatılma sürecinde yaşanan sıkıntıları anlatır. Ayrıca yazar, İmparatorluğun bakiyesi üzerine kurulmuş yeni devletin tasfiye ettiği değerlere hassasiyetle eğilir;

“Genellikle Yol Ayrımı enteresan bir kitap olacak. Bu kitabın temelinde İmparatorluğu batıranlarla yıkıntıyı üste vererek yabancılara bağışlayanların hesaplaşması... (Bir İmparatorluk nasıl tasfiye edilir meselesi?)” (Tahir-k,1990: 58)

İşgal yıllarından Serbest Parti'nin kapatılışına kadar olan tarihi kesiti işleyen Esir Şehir üçlemesi, en genel anlamıyla değerler çatışması üzerine kurgulanır. Temelinde Doğu-Batı çatışması bulunan karşıtlık; anlatıya eski-yeni, dürüst-sahtekâr, vatansever-hain vb. çatışmalar şeklinde yansır. Osmanlının son dönemlerine damgasını vuran Batılılaşma serüveni, Kâmil Bey'in yaşadığı benlik bunalımı ve kimliklenme süreciyle birlikte işlenir.

1.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu ve Yol Ayrımı romanlarında tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Kemal Tahir, benimsediği bu anlatım tarzını diğer romanlarında da kullanır ve değişik bir anlatım tarzı deneme girişiminde bulunmaz. Her üç romanda da yazar-anlatıcı sınırsız görme ve bilme imtiyazına sahiptir. Karakterlerin düşünce akışı, duygu dünyası, geçmişleri, gelecekleri, başka türlü söylersek kaderleri hâkim anlatıcı tarafından en ince detayına kadar aktarılır;

“Savaş patladığı zaman -1914 Ağustos başlarında- Saint-Tropez'de, bir İspanyol prensi ahabının yanındaydılar. Karısı dört aylık gebeydi. (...) (O günü, hiç unutmaz, tabancayla atış yarışması yapıyordu. Kendisini gene hiç unutmaz, 122 sayıyla öndeydi.)” (E.Ş.İ. s.9)

“Kâmil Bey, Binbaşı Arif Bey'in kim olduğunu sorup sormamayı biraz düşündü. Sonra çekingenliğini ayıplayarak sordu.” (E.Ş.M. s.102)

“Şimdi sigarasını gönülsüz gönülsüz içerken bu dört ittihatçının yirmi yıl içinde başlarına gelenleri aklından geçiriyor, Osmanlı İmparatorluğu'nu yıkan depremin ne müthiş bir savruntu olduğuna bir kez daha şaşıyordu.” (Y.A. s.41)

Esir Şehrin İnsanları ve Esir Şehrin Mahpusu'nda, özellikle başkişi Kâmil Bey'in mazisi, anı, gelecek tasarıları, iç konuşmaları, duyguları, bunalımları ve hesaplaşmaları tanrısal bakış açısının sağladığı imkânlarla verilir. Bu imkânlar sayesinde andan geçmişe dönen yazar-anlatıcı, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı zamanlarda Kâmil Bey'in yaşamından kesitler sunar. Böylece zamansal sıçramalarla karakterin geçirdiği gelişim sürecini göz önüne serer ve onu anlatı dünyasına daha boyutlu olarak yerleştirir. Yol Ayrımı'na gelindiğinde, anlatıcı tek bir kişi üzerinde yoğunlaşmak yerine birden fazla karakterin dünyasına nüfuz eder. Sözgelimi, Avukat Mahmut Celâlettin Bey'in yazıhanesinde bir araya gelen dört eski İttihatçı arkadaş (Avukat Celâlettin, Doktor Münir, Ahmet Ağaoğlu ve merhum Talat Paşa), kişilik özellikleri ve mazileri ile birlikte aynı anda tanıtılmaya başlanır. Yazar-anlatıcı, her birinin başından geçenlere vakıftır.

Kemal Tahir'e göre; *“Edebiyatta insanları tarif etmek, tasvir etmek, tahlil etmek kolay, konuşurmak çok güç(tür).”* (Tahir, 1991: 104) Bu yöntem, yazarın sözünü emanet ettiği kişilerin sayısını artırarak çoksesli bir anlatım ortaya çıkarır. Sözgelimi, Esir Şehrin İnsanları'nda, romanın organik dokusunda birinci dereceden yer almayan Yakup Cemil'in idamı, Gardiyan İbrahim tarafından anlatılır. Esir Şehrin Mahpusu'nda, cezaevine giren Kâmil Bey'e, ikinci kısmın mahkûmlarından bazılarının (Osman Ağa, Tanaş, Köprücü, Ali) mahkûmiyet öyküleri, Zekeriya Hoca tarafından; siyasi suçlu Binbaşı Arif Bey'in öyküsü de Sefer tarafından anlatılır. Yine Yol Ayrımı'nda, Gazi Paşa'nın İstanbul ve Yalova ziyaretinin detayları ile bazı kişilik özellikleri, özel şoförü Dadal Efendi tarafından; Eskişehir-Kütahya Savaşı'nın seyri ise bizzat savaşa katılan Ramiz Efendi tarafından anlatılır. Yazarın bu yaklaşımı, anlatım bazında bazı avantaj ve dezavantajlara neden olur. Sosyo-ekonomik ve kültürel düzeyde birbirinden farklı karakterlerin konuşurulması, anlatıyı yeknesaklıktan kurtararak, daha kolay okunabilir bir niteliğe bürürken; vakayı sürekli birilerinden dinlemek, dramatik aksiyonun düşük düzeyde seyretmesine neden olur.

Hiç kuşkusuz, başarılı bir anlatıma dönüşen parçalar, yazar-anlatıcı tarafından karakterin ruhuna nüfuz ederek oluşturulan pasajlardır. Örneğin Yol Ayrımı'nda Selim'in sorguya götürülüş esnasında zihninden geçenler, Esir Şehrin Mahpusu'nda, hanımı Nermin'in sorumsuz davranışlarına içerleyen Kâmil Bey'in, boşanmaya karar verene kadar yaşadığı ruhsal sarsıntılar burada anılabilir.

Esir Şehrin İnsanları'nda, Üsteğmen Mehmet Ali'nin, Çanakkale İstihkâmları Komutanı Albay Şevket Bey'e verilmek üzere kaleme aldığı mektupta, ben anlatıcı kullanılır. Mehmet

Ali'nin duygu ve düşünce dünyasını, onu intihara götüren nedenleri anlatan mektup, Çanakkale Savaşı'na dair verdiği detaylarla da işlevsel bir boyut kazanır. Belirtmek gerekir ki, Üsteğmen Mehmet Ali'nin mektubun sonunda kullandığı; “*Caaanım İstanbul'um*” (E.Ş.İ. s.41) ile Nermin Hanım'ın İstanbul'a indiğinde kullandığı; “*Oh canım İstanbul!*” (E.Ş.İ. s.29) cümlesi, ustalıkla birbirine bağlanır. Semantik açıdan aynı olan bu cümleler, iki farklı dünya görüşünü ve yaşam algısını yansıtır. Ayrıca yazar, kullandığı muhtelif mektuplar ve gazete haberleri ile bu üçlemede montaj tekniğinden de yararlanır.

Kemal Tahir'in anlatılarında, okuru olay örgüsünden koparan bilgi bloklarına rastlamanın mümkün olduğuna dikkat çekmek gerekir. Her ne kadar, yazar bu bilgileri kurgunun bir parçası olarak tasarlasa da dozajı ayarlanamamış pasajlar, çok da sıkı olmayan olay örgüsünde kopukluğa neden olur; “*Kemal Tahir'in dizginleyemediği didaktik yanı durmadan kendini gösterir.*” (Pervane, 2011: 36) Canbaz Kadı Medresesi hakkında verdiği tafsilatlı bilgi, Fuat Mahir'e anlattığı tarikat tarihi ve Henri Dikson'a anlattığı Türklerin özellikleri gibi pasajlar, konuyu dağıtıp, olay örgüsünü koparır. Yazar, zaman zaman savunduğu tezleri bu bölümlere yerleştirse de söz konusu pasajlar anlatının kurgusal bütünlüğüne bir katkıda bulunmaz. Bu durum, Kemal Tahir romanlarında genel bir anlatım kusuru olarak değerlendirilebilir. Bunun dışında, yalın anlatım, orijinal benzetmeler, mekâna yansıtılan ruh tahlilleri, uzun tasvirden uzak Çorum ağzı, ironik tarzda kurulan diyaloglar ve kısa cümleler de yazarın üslup özellikleri olarak verilebilir.

1.2.3. Olay Örgüsü

Esir şehir dizisini oluşturan her bir roman, bir ana bölüm gibi düşünüldüğünde, anlatı üç bölüme ayrılabilir. Üçlemenin ilk cildi olan Esir Şehrin İnsanları, birinci bölümü oluşturur. Esir Şehrin İnsanları, üç bölüm halinde düzenlenir. Esir İstanbul ismini taşıyan birinci bölüm, yedi; Bulanık Su ismini taşıyan ikinci bölüm, üç ve Kâmil Bey ismini taşıyan üçüncü bölüm ise yedi alt bölümden oluşur. Esir Şehrin İnsanları romanının vaka halkaları şu şekildedir;

- Kâmil Bey'in savaşın başladığını bir İspanyol şatosunda haber alması
- Birinci Dünya Savaşı sonrasında dünyadaki gerginliğin düzelmeyeceğine inanan Kâmil Bey'in Barselona'dan İstanbul'a gelmesi
- Hala Hanım'ın evinde konaklamaya dayanamayan Kâmil Bey'in, Bağlarbaşı'ndaki köşke taşınması
- 16 Mart 1920'de İngilizlerin İstanbul'u işgal etmesi

- Kâmil Bey'in çocukluk arkadaşı Fuat Mahir'in, milli mücadeleye katılmak için Anadolu'ya geçmesi
- Kâmil Bey'in, Galatasaray'dan arkadaşı Ahmet'in isteği üzerine Karadayı dergisinde çalışmaya başlaması
- Anadolu'ya cephane taşıyacak olan geminin, işten fazla para uman çıkarıcıların engeliyle karşılaşması ve Kâmil Bey'in bu sıkıntıyı çözmesi
- Ahmet'in tevkif edilip, Bekirağa Bölüğü'ne alınması
- Düşmanın Bursa-Uşak hattında ilerlemeye başlaması üzerine, Anadolu'ya gönderilecek planları Gülcemal vapuruna teslim eden Kâmil Bey'in suçüstü yakalanması
- İşkence altında Nedime'nin ismini veren Ahmet'in, kendini pencere demirine asması
- Niyazi'nin hain olduğunun anlaşılması
- Nedime Hanım'ın aleyhine ifade vermesi koşuluyla serbest bırakılacağını öğrenen Kâmil Bey'in, Nedime Hanım'ı ele vermemek için mücadele etmesi
- İkinci İnönü Zaferi'nin kazanılması
- Harp Divanı'ndaki yargılama süreci sonucunda Ramiz Bey serbest bırakılırken Kâmil Bey'in yedi yıla mahkûm edilmesi

Üçlemenin ikinci cildi olan Esir Şehrin Mahpusu, anlatının ikinci bölümü olarak değerlendirilebilir. İki ana bölüm halinde düzenlenen romanın, Hafız Ağa isimli ilk bölümü, altı; Millici Abi isimli ikinci bölümü ise beş alt bölümden oluşur. Esir Şehrin Mahpusu romanının vaka halkaları şu şekildedir;

- Kâmil Bey'in Bekirağa Bölüğü'nden Yeni Tevkifhane'ye nakledilmesi
- Kâmil Bey'in, adi suçluların bulunduğu Osman Ağa'nın koğuşuna yerleşmesi
- Nermin Hanım'ın cezaevine bayram ziyaretine gelmeyip hizmetçisi Eleni ile para göndermesi
- İşbirliği yapan Osman Ağa ve Zekeriya'nın, cezaevi yaşamına aşına olmayan Kâmil Bey'in parasını ve iyi niyetini istismar etmeleri
- Fatma Hanım'ın oğlu Kadir ile birlikte Kâmil Bey'i ziyarete gelmesi ve Anadolu'dan iyi haberler getirmesi
- Fatma Hanım'ın getirdiği kurabiyelerin, Kâmil'den izinsiz yenmesi üzerine, Kâmil Bey'in Osman Ağa ve adamlarını dövmesi

- Siyasi suçlu Binbaşı Arif Bey'in; çıkan gürültü sonrasında Kâmil Bey'in, kim olduğunu anlaması ve Kâmil'in siyasi suçlular koğuşuna alınması
- Cezaevi müdürünün, Nazır Paşa'dan aldığı mektup üzerine, Kâmil Bey'in hatırlı biri olduğunu anlayarak onu revire yerleştirmesi
- Ziyaret gününde yine gelmeyen Nermin Hanım'ın, hizmetçi Eleni'yi cezaevine göndermesi
- Kamil Bey'in, Eleni'den, eşinin Fransızların düzenlediği bir baloya katıldığını ve Dr. Lütfi Bey'in sabaha kadar onlara eşlik ettiğini öğrenmesi
- Kâmil Bey'in, Nermin Hanım'a boşanma kâğıdı göndermesi

Üçlemenin son cildi olan Yol Ayrımı ise, anlatının üçüncü bölümü olarak değerlendirilebilir. Yol Ayrımı romanı; Madrabazlık, Kuvayı Milliyeciler ve Yol Ayrımı isimlerini taşıyan üç bölümden oluşur ve her bölüm kendi içinde beş alt bölüme ayrılır. Yol Ayrımı romanının vaka birimleri şu şekildedir;

- Vakit gazetesinin, Fethi Okyar başkanlığında bir muhalefet partisinin açılacağını bildirmesi
- Ahmet Ağaoğlu'nun, yeni kurulacak olan partinin programını anlatması
- Dadal Efendi'nin, hemşerisi Selim'i yeni açılan Serbest Fırka'dan uzak durması için uyarması
- Selim ve arkadaşlarının, devrimin kapattığı Canbaz Kadı Medresesi'ne yerleşmeleri
- Fethi Bey'in İzmir ziyaretine halkın yoğun ilgi göstermesi ve Serbest Fırka taraftarlarının artması
- Ramiz Efendi'nin, eşi Fatma Hanım'ı kanserden kaybetmesi
- Halkın ikiye bölünerek birbirine tepki alması
- Cezaevinden çıkan Kâmil Bey'in; Binbaşı Arif'in Amasya'daki çiftliğine yerleşmesi ve arsaları için açtığı davaları kazanıp mali durumunu düzeltmesi
- Zengin olmak isteyen Kadir'in, fakirliğinden dolayı babası Ramiz Efendi'yi hor görmesi
- Dr. Münir'in Ayşe'ye gerçekleri anlatması ve Ayşe'nin babasına kavuşması
- Ramiz Efendi'nin, eşinin yadigarı yatak takımını satılığa çıkarmak zorunda kalması ve Kadir ile aralarının açılması
- Selim Nuri'nin dergiye bastırıldığı bir kare yüzünden sorguya alınarak öldüresiye dövülmesi

- Sanatoryum'da yatak olmadığından tedavi edilemeyen Selim'in Canbaz Kadı Medresesi'nden de çıkartılması
- Murat'ın kendi odasına yerleştirdiği Selim'in vefat etmesi
- Ayşe ile Kadir'in evlenme kararı almaları
- Belediye seçimlerinde yapılan yolsuzluklar nedeniyle iki parti arasındaki gerilimin artması ve Serbest Parti'nin kapatılması

Esir Şehir üçlemesi, bir bütün olarak tasarlanırsa da Yol Ayrımı ile diğer iki cildin yazma zamanı arasına uzunca bir süre girer. Gerek bu sürenin etkisi gerekse ele aldığı konunun farklılığı Yol Ayrımı'nı diğer romanlardan daha farklı bir içeriğe götürür. Yazar bu ciltte, Kamil Bey'in öyküsünü geri planda bırakır ve Serbest Fırka meselesini önceler. Öykü zamanındaki ve konudaki farklılaşmaya rağmen, her üç romanın kurgusu da Kemal Tahir'in klasik tarzını yansıtır; "*Kemal Tahir'in romanları, küçük küçük dereciklerden oluşan coşkun bir ırmağa benzer. Her kısmı küçük bir hikayeyi andıran roman bölümleri, usta bir sentezle bütünü oluştururlar. Bu oluşumda, en alt tabakayla en üst tabakadan alınmış bütün Türk toplumun kişileri görülür.*" (Bulut, 1971: 13) Esir Şehrin İnsanları'nın, üç ana, on yedi alt; Esir Şehrin Mahpusu'nun, iki ana, on bir alt; Yol Ayrımı'nın ise üç ana, on beş alt bölüm halinde tasarlandığı hatırlanırsa, vakanın toplamda sekiz ana bölüm ve kırk üç alt bölümden oluştuğu anlaşılır.

Kemal Tahir, kurgunun iskeletini usta bir sentezle birleştirirse de yer yer zorlama hissiyatı verilen bölümlerin ortaya çıkmasını engelleyemez. Sözelimi, Esir Şehrin İnsanları'nda, yana yakıla Kâmil Bey'i arayan Ahmet'in, onu tramvay beklerken bulması ve ona yüklediği görevin büyüklüğü inandırıcılıktan uzak düşer. Zira uğrunda hayatını ortaya koyduğu davasını; on iki yıldır memlekette olmayan ve memleket gerçeklerinden bihaber Kâmil Bey'e emanet etmesi anlaşılır gibi değildir. Yine Yol Ayrımı'nda, saray şoförü Dadal Efendi'nin; Vakit gazetesinde çalışan Çorumlu hemşerisi Selim Nuri'yi, Serbest Fırka hakkında uyarmak için yollara düşmesi de okurda zorlama hissiyatı oluşturur. Üçlemenin karakterleri hakkında; "*Bazen da tip başarıyla çiziliyor, canlı bir kişilik kazanıyor ama bu kez de yaşadığı olay bir zorlama olabiliyor.*" (Abacı, 1981: 84) diyen Abacı da bu duruma dikkat çeker. Dadal Efendi ve Avukat Celadet'in başından geçen bazı olaylar, kurguya organik bir şekilde eklenemez. Kâmil Bey'in cezaevi günlerini anlatan Esir Şehrin Mahpusu'nda da böyle parçalar mevcuttur. Zorlama hissiyatı oluşturan bu bölümler, yazarın, diyaloglara ağırlık vermesinden kaynaklanır ve anlatının dramatik aksiyonunu düşürür. Yine de belirtmek

gerekir ki, hayli hacimli bir anlatı olan Esir Şehir üçlemesi, karakter oluşturma, mekân kurgulama gibi yapısal özellikler açısından Kemal Tahir'in en başarılı romanlarıdır.

1.2.4. Zaman

Yazma zamanı 1943-1946 dönemine tekabül eden Esir Şehrin İnsanları'nda, öykü zamanı 1920 Şubat'ında başlar. Öykü zamanı başladığında, başkişi Kâmil Bey, eşi Nermin ve altı yaşındaki kızı Ayşe ile Barselona'dan kalkalı on beş gün olan bir geminin içinde İstanbul'a doğru yol almaktadır. Esir Şehrin İnsanları'nda, zamanın kronolojik takibi mümkündür; “1914 Dünya Savaşı karışıklığının, mütarekeden iki yıl sonra bile, eski bir şilepte böyle sürüp gitmesi, akıl alır şey değil.” (E.Ş.İ. s.8)

Kâmil Bey'i taşıyan şilebin tasviri, okura zaman hakkında ilk malumatı verir. “Mütarekeden iki yıl sonra” ifadesinden anlaşılacağı üzere yıl 1920'dir. Bu yolculuk esnasında yazar-anlatıcı, tanrısal bakış açısının verdiği yetki ile geriye dönüş tekniğini kullanarak öyküleme zamanını 1914'de taşır; “Savaş patladığı zaman -1914 Ağustos başlarında- Saint-Tropez'de, bir İspanyol prensi ahbabının yanındaydılar. Karısı dört aylık gebeydi.” (E.Ş.İ. s.9) Yazar-anlatıcının zaman unsuru üzerinde gerçekleştirdiği bu kırılmanın amacı, Kâmil Bey'in İstanbul seyahatine açıklama getirmektir. Öyküleme yöntemiyle yapılan geri dönüş, 1914'ten bu yana Kâmil Bey'in yurtdışında neler yaptığını özetler. Yine Nermin Hanım'ın baba evinde yaşadıklarından bir kesit anlatılarak, onun güven duygusuna verdiği önemin nedenleri açıklanır. Böylece geçmiş ile şimdi bir düzlemde birbirine bağlanmış olur.

Esir Şehrin İnsanları'nda Üsteğmen Mehmet Ali'nin, ölümünden sonra komutanına verilmek üzere kaleme aldığı anıları da zamanda kırılmaya neden olur. Mehmet Ali'nin anıları, bir subayın adım adım ölüme gidişinin psikolojik altyapısıyla beraber, Birinci Dünya Savaşı yıllarına dair verdiği detaylarla sosyal zamanı da yansıtır. Yine Fuat Mahir'in mazisi, Kâmil Bey'in geçmişi hatırlayış süreci içinde okura aktarılır. Ayrıca Fuat Mahir, yıllar önce eşinin kendisini nasıl terk ettiğini, çok sonra bulduğu kızının kendinden nasıl nefret ettiğini anlatır. Böylece Kâmil Bey'in hatırlamaları, Fuat Mahir'in kendi anlattığı anılarla birleşerek karakterin bugünkü durumuna ışık tutar. Zaten Kemal Tahir'e göre, bir insanı tanımak, onun hangi merhalelerden geçerek bugüne geldiğini bilmekle mümkündür. Fuat Mahir'in dünyadan el etek çekip dervişliğe soyunmasının nedenleri, zamanda geri dönüşle mantıklı bir açıklama bulur.

Kâmil Bey'in İstanbul yolculuğu ile başlayan romanda, öykü zamanı, İstanbul'un işgali ile devam eder; "*Tarih 16 Mart 1920, günlerden salıydı. (...) İngilizler bu sabah İstanbul'u işgal ettiler.*" (E.Ş.İ. s.91)

Şubat 1920'de başlayan öykü zamanını, metin içinde yer yer verilen zaman unsurlarından takip etmek mümkündür. Anlatıda geçen; "*Nisan ortalarında sıcaklar apansız bastırınca bahçede çalışmanın zevki kalmamış, işsizliğin can sıkıntısı başlamıştı.*" (E.Ş.İ. s.95), "*mayısın sıcak bir gününde*" (E.Ş.İ. s.116), "*Şubat ayındayız. Hele bahar gelsin...*" (E.Ş.İ. s.272), "*Nisanın ikisi*" (E.Ş.İ.s.433) gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere öykü zamanı 1921 Nisan ayına kadar sürer. Bu durum, Esir Şehrin İnsanları'nda yaklaşık bir yıllık bir zaman diliminin işlendiğini gösterir.

Ayrıca, II. Abdülhamit dönemi, Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yılları, Düzce olayları, Çerkez Ethem, Demirci Efe isyanları, Birinci ve İkinci İnönü Zaferi hakkındaki detaylar göz önüne alındığında çizilen sosyal zaman dilimin çok daha geniş olduğu söylenebilir.

Esir Şehrin İnsanları'nda, Harp Divanı tarafından yedi yıla mahkûm edilen Kâmil Bey; Esir Şehrin Mahpusu'nda "*üç ay yirmi gündür içinde yaşadığı*" (E.Ş.M. s.9) Bekirağa Bölüğünden Sultanahmet Cezaevine nakledilir. Öykü zamanı, Kâmil Bey'in nakledildiği arife günü başlar; "*Bugün günlerden salı... Fazladan arife...*" (E.Ş.M. s.7) Zamanın sıradizimsel aktığı bu romanda, yer yer mahkûmların geçmişteki öyküleri ve cezaevine giriş nedenleri yine mahkûmlar tarafından öykülenir. Arife günü başlayan öykü zamanı, ilk bölüm boyunca sadece üç-dört gün ilerler. İlk bölümde olduğu gibi ikinci bölümde de zamanı ay ve gün bağlamında takip etmek mümkün değildir. Ayrıca ilk bölümde üç-dört gün ilerleyen öykü zamanının bu bölümde ne kadar ilerlediği belirsizdir. Zaman unsuru sadece bir kez net olarak verilir; "*14 Temmuz 1921*" (E.Ş.M. s.345) Anlatının sonunda, Fransızca Rönesans gazetesinin; "*14 TEMMUZ İSTANBUL'DA BÜYÜK TÖRENLE KUTLANDI*" (E.Ş.M. s.366) başlığından anlaşıldığı üzere, Esir Şehir Mahpusu'nda öykü zamanı, 14 Temmuz 1921 tarihinde son bulur.

Yol Ayrımı, serinin ilk iki cildiyle birlikte tasarlandığı halde yazma zamanı onlardan hayli sonra olur. Vaka zamanı da 1920-1921 dönemini anlatan ilk iki ciltten ayrılır. Yol Ayrımı 1930 yılını anlatır. Bu nedenle ilk iki cilt ile arasında on yıllık bir atlanmış zaman bulunur. Esir Şehrin Mahpusu'nda 1921 Temmuz'unda bırakılan vaka zamanı, Yol Ayrımı'nda 8 Ağustos 1930 tarihinden başlatılır;

“9 Ağustos 1930 Cumartesi günü Vakit gazetesi gene başlıksız çıkacaktı. Evet, habersizlikten kırılıyordu bütün gazeteler... Oysa isyan vardı memleketlerde... İki aydır Ağrı Dağı’nda vuruşuluyordu.” (Y.A .s.7)

Yol Ayrımı’nda kurgu, zamanın takip edilmesine imkân sunacak şekilde oluşturulur. Öyküleme zamanında yaşanan kırılmalar, anlatıya akronik bir yapı kazandırır. Bu kırılmaların en dikkat çekici olanı, saray şoförü Dadal Efendi’nin anlatımıyla verilen bölümdür. Dadal Efendi’nin; *“Temmuz’un son günü... Otuz bir Temmuz” (Y.A.s. 86)* şeklinde düştüğü tarihten anlaşılacağı üzere, öyküleme zamanı bir hafta geriye döner. Bu geriye dönüşle, Serbest Fırka’nın açılma kararının nasıl alındığı anlatılır.

Anlatının ilk bölümünde, *“1715 yılı nisan ayının ilk Cuma’sı günü sabahı” (Y.A. s.95)* şeklinde verilen bir tarihle, öyküleme zamanı iki asır geriye çekilerek, Canbaz Kadı Medresesi hakkında tarihi malumat verilir. Yazar-anlatıcı tarafından gerçekleştirilen bu geriye dönüşle, Selim Nuri ve arkadaşlarının Canbaz Kadı Medresesine yerleşme öyküleri anlatılır. Ayrıca, Ramiz Efendi, 1921’e geri dönerek, Kütahya-Eskişehir Savaşı anılarını ve Kâmil Bey’in on yıllık atlanmış zaman içerisinde neler yaptığı anlatır. Bu geriye dönüşle, savaş yıllarında çocuk yaşta bulunan Murat’a vakıf olmadığı tarihsel detaylar aktarılır ve Yol Ayrımı’nda hayli silik bırakılan başkişi Kâmil Bey’in öyküsü, ilk iki cilde bağlanır. Anlatıda, zamanın kronolojik akışını takip etmek mümkündür;

“Biz bugün... 1930 yılı, Eylül ayının 10. mübarek Çarşamba günü...” (Y.A. s.131)

“8 Ağustos gecesi masanın üstüne bir telgrafla apansız düşen bu Serbest Parti olayının tedirginliğini, o gün bu gün, -iki ay geçtiği halde- atamamıştı içinden...” (Y.A. s.152)

“İstanbul Belediye seçimleri biteli on gün oluyordu (18 Ekim 1930)...” (Y.A. s.337)

Yazar, anlatının sonunda öykü zamanı net bir tarihe bağlamasa da sosyal zamanı vermeyi ihmal etmez. Yol Ayrımı, Serbest Fırka’nın kapatılması ile son bulur. Serbest Fırka 1930 Kasım’ında kapatıldığına göre, anlatının öykü zamanının ortalama dört aylık bir süreci ele aldığı söylenilebilir. Kemal Tahir, Yol Ayrımı’nda eş zamanlı bir anlatımı da dener. Selim Nuri’nin sorguya götürüldüğü gün yaşananlar detaylı bir şekilde anlatıldıktan sonra, onun öyküsü yarıda kesilerek; *“Aynı geceyi saray profesörü ve saray mebusu Ahmet Ağaoğlu Bey anlatıyor” (Y.A. s.375)* şeklinde başlayan bölümle, Gazi Paşa ve Ahmet Ağaoğlu arasında olanlar verilir. Toparlanacak olursa, Esir Şehir dizisinin, on yıllık öykü zamanına rağmen, geniş bir sosyal zamanı ele aldığı ve öyküleme zamanında görülen kırılmalarla klasik bir anlatıdan daha fazlasını başardığı söylenebilir.

1.2.5. Mekân

1.2.5.1. Çevresel Mekânlar

Esir Şehir üçlemesinde mekân, neredeyse tamamen algısal boyutta ele alınır. Üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmayan, betimlenmeyen, insan - mekân arasındaki ilişkiden uzak, sadece ismen belirtilen yurtiçi ve yurtdışı mekânlar, çevresel mekân olarak burada anılabilir. Londra, Paris, Barselona, Madrid, Saint-Tropez gibi yurtdışı mekânlar, Kâmil Bey'in yurttan uzak geçirdiği yılları vasıtasıyla anlatıya girerler. Yine vaka zamanı itibariyle Osmanlı toprağı sayılan Suriye-Musul coğrafyası ile Ankara, Yalova, İzmir, Amasya ve Merzifon üçlemede ismi geçen diğer mekânlardır.

1.2.5.2. Algısal Mekânlar

1.2.5.2.1. Açık Mekânlar

Esir Şehir üçlemesi, işgal altındaki İstanbul'u ve sonrasında gelişen zor süreçleri ele aldığından, anlatıda daha ziyade kapalı mekânlar hâkimdir. Ancak, bunalım yıllarının gri tonuna, zaman zaman farklı renkler de katılır. Böyle durumlarda mekan, dar ve labirent olmaktan uzaklaşarak açık ve geniş uzamlara dönüşür. Üçlemede bu durumun en güzel örneği, Esir Şehrin İnsanları'nda görülür.

Esir Şehrin İnsanları'nda, İnönü zaferinden sonra Kâmil Bey'in değişen mekân algısı, tam olarak böyle bir şeydir;

“İkinci İnönü zaferinden beri, ihtiyar İstanbul'un bakımsız sokaklarında, kafesli tahta evlerin çarpık çurpuk cephelerinde, servilerinde, çınarlarında, güvercinlerinde, somurtkan rutubetli ilkbahar gökyüzünde, saadeti insanı yoran bir bayram sevinci kumldıyordu.” (E.Ş.İ. s.450)

İşgal İstanbul'unun bir sonraki bölümde detaylı olarak inceleyeceğimiz somurtkan, kasvetli görüntüsü, 'ihtiyar', 'bakımsız', 'kafesli', 'çarpık çurpuk', 'rutubetli' sıfatlarına imgesel bir söylemle yüklenir. Ancak, milli kuvvetlerin İnönü'de kazandığı zafer, şehre; 'saadeti insanı yoran bir bayram sevinci' getirir. Böylece, içinde yaşayanların algısına göre şekillenen mekân, insanla bütünleşerek aydınlık bir imgeye dönüşür. Yapısal olarak benzer bir söylem, yine Esir Şehrin İnsanları'nda, romanın en başarılı bölümlerinden biri olarak adlandırılabilir mahkeme sahnesinde kullanılır;

“Bir büyük sanatçı yetiştirmeli. İnönü mağaralarının duvarlarına kaba taslak muharebe resimleri oymalı. Ama, kalın pazılı pehlivanlar değil, İnönü'de vuruşmuş, hatta bir gözü köyüne kadar kaçmaktayken zafer kazanmış gerçek insanları... Birçok sançtılar

zaferleri, insanlardan aşırıp yorulmaz, ağlamaz, ölmez devlere mal etmek alçaklığını neden yapagelmışlerdir? Yorulmayan, ağlamayan, ölmeyen olduktan sonra zaferin ne değeri kalır? İnönü mağaralarının kara duvarlarına aydınlık resimler oymak gerek! Meçhul Asker Anıtı'nı bu mağaraların içine yapmalı! (...) Milletlerin hayatında bazı kişiler, olaylar, yerler nasıl da umulmadık, hayale sığmaz bir önem kazanıyor. Eğer dünya savaşında yenilmeseydik, İnönü belki daha beş asır, herhangi bir köy olarak kalacaktı.” (E.Ş.İ. s.452-453)

Esir Şehrin İnsanları'nda son bölüm, sadece mekân anlatımıyla değil, yapıyı oluşturan tüm unsurlarıyla unutulmaz bir anlatıma sahiptir. Anadolu'ya gönderilmesi gereken planları gemiye verirken suçüstü yakalan Kâmil Bey, Harp Divanı tarafından yargılanır. Yukarıdaki pasaj bu yargı sürecinden alınan bir kesittir. Duruşma sürerken, Kâmil Bey, mahkeme heyetinin sorduğu soruları usulen cevaplar ancak zihnen ve ruhen mahkeme salonunda değildir. Fatma Hanım'ın getirdiği İkinci İnönü Zaferi müjdesi, onun başka bir uzamın içine yerleştirir.

Yazar-anlatıcı, tanrısal bakış açısının verdiği imkânlarla, olay akışını yer yer keserek Kâmil Bey'in zihninden geçenleri anlatır. Kâmil Bey, bir büyük sanatçının, zafer kazanmış gerçek insanları, İnönü mağaralarının duvarlarına oymasını ister; *'İnönü mağaralarının kara duvarlarına aydınlık resimler oymak gerek!'* Başkişinin cümleleri psikanalitik bir dikkatle okunursa, *'kara'* olanın mağara duvarlarından ziyade milletin makûs talihi olduğu anlaşılacaktır. Bu kara talih, Anadolu'dan gelen zafer haberleriyle aydınlanmaya başlar. Kabataslak güçlerle kazanılan muharebenin, *'kaba taslak'* resimlerini duvarlara kazımak isteği, zaferi beşeri hafızada kalıcı hale getirmek arzusundandır. *“Kişinin kendisini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişle bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir.”* (Korkmaz, 2008: 31) Zaferin, İnönü mağaralarının duvarlarına kazınması ve Meçhul Asker Anıtı'nın bu mağaralara dikilmesiyle, aydınlanacak olan mekân, beşeri hafızada bambaşka bir anlama bürünür. Böylece uzam, tarihselliği sağlayarak bireysel ve toplumsal anlamda kendilik bilinci üreten bir bellek mekâna dönüşür.

Yol Ayrımı'nda, Osmanlı'dan kalma sarayların boş duracağına öğrenci yurdu yapılmasını isteyen Tarkan'a, Selim Nuri'nin verdiği cevap; Kâmil Bey'inkine benzer bir mekân algısıyla şekillenir;

“Saraylar da öteki devlet yapıları gibi, bağımsız devletin ayrılmaz parçalarıdır. Bizi tarihimize bağlayan halkalardır. Milli onurun gözle görünür eserleridir. Dün padişahınsa, yarın halkın malı olur. Bence bugün Edirne şehri, sınırlarımızın içindeyse, biz bunu, Enver Paşa'ya değil, hatta Lozan Sulhu'na değil, Sinan'ın Selimiye'sine

borçluyuz. Selimiye orada durdukça, Edirne de bizim sınırlarımızın içinde durur, hepimiz toptan ölmedikçe...” (Y.A. s.119)

Selim Nuri'nin bu çıkışı, kültürel bellek mekânlarının önemini yitirmesine, Osmanlı mirasının topyekûn tasfiye edilmesine karşı yazarın tepkisini ifade eder. İnanç unsurları da kültürün bir parçasını oluşturur ve kültürü oluşturan her öge gibi bireyi tarihe bağlar. Tarih bağı ise sadece bireyde değil bütünüyle toplumda kendilik bilinci oluşturur. Kendilik bilinci, toplumu oluşturan unsurları birleştiren harç gibidir. Bu nedenle kendilik bilinci üreten, hatırlatan her mekân; aydınlık/geniş mekân olarak anılabilir. İnanç mekânları, Esir Şehrin Mahpusu'nda da aynı aydınlık imgeye bürünür;

“Kâmil Bey, sevinçle yutkundu. İçinde debelendiği bunaltı birden dağılmış, ciğerlerini sıkın havasızlığın yerini serin bir esintinin ferahlığı almıştı. (...) ‘Dinler toplum için lazım... Bütün avadanlıkları, takımları taklavatlarıyla lazım... Hele bunalmış insanlar için mutlaka lazım.’” (E.Ş.M. s.125)

Cezaevinde bulunan küçük cami, baştan aşağı renkli çinilerle kaplı mihrabı, tavanda pırıldayan avizesi ve tertemiz havasıyla, aydınlık bir mekân olarak betimlenir. Bu algı, bunalan bireyin dini duygulara sığınmasıyla açıklansa da inanç mekânları; birleştiren, bütünleyen özellikleriyle olumlanan mekânlar olarak kalacaktır. Nitekim inanç ve görev istismarını vazife haline getiren İmam Mehmet Efendi gibi olumsuz kişiliklerin gölgesi, bu mekânın aydınlık imgesini etkileyemez.

1.2.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Esir Şehir üçlemesini oluşturan romanların isimlerine dikkat edilirse (Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Yol Ayrımı) her üç anlatının da mekâna verdiği önem anlaşılır. Türk tarihindeki kırılma dönemlerini, toplumun sancılı süreçlerini konu edinen Kemal Tahir anlatıları; genellikle darlaşan, labirent mekanları ele alır. Ancak Esir Şehir dizisi, Kemal Tahir'in en derin ve duyarlı mekân kurgusuna sahip olan çalışması olarak anılmalıdır.

Esir Şehrin İnsanları romanının ilk bölümü, Esir İstanbul başlığını taşır. Ve ismindeki vurguya uygun bir mekân tasviriyle başlar;

“Önü sıra sürüklediği kurşunu bulutlarla ufuktaki dağları silerek Ege Denizi'ne, ağlamaklı bir şubat akşamı iniyordu. Oldum olası güneş yüzü görmemiş benzeyen gün batıda, bir damla kızılık yoktu.

İmbat düşmüş, yaşlı şilepte rüzgâr ıslıklarının yerini, yorgun makinelerin ıslak hırıltısı, zangırdayan gövdenin demir gıcirtısı almıştı. Güvertede fiçilerle sandıklar karmakarışık, bütün demirler paslı, donanım ipleriyle brandalar lime limeydi.” (E.Ş.İ. s.7)

Anlatının başlangıcında verilen bu mekân betimlemesi, sahip olduğu imgesel söylemle, yazarın tarihi tezini ve son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun öyküsünü anlatmaya muktedirdir. Uzun süren savaş, seferberlik ve mütareke yıllarını geride bırakan bir devletin topraklarında artık sadece kurşuni renkler hâkimdir. Kurşuni bulutların ufuktaki dağları silerek Ege denizine indirdiği “*ağlamaklı bir şubat akşamı*”, çağrışımsal anlamlarıyla Batı Cephesinde yaşananlara, “*oldum olası güneş yüzü görmemiş benzeyen gün batı*” ise tüm Batı dünyasına gönderme yapar.

Ege denizinden yazın esen ferahlatıcı rüzgâr olan İmbat, kullanıldığı bağlamın içinde bambaşka bir anlam kazanır. Rüzgârın, esmeyi kestiğini ifade etmek için akla ilk gelecek olan sözcük, şüphesiz “*düşmüş*” değildir. Yazarın bilinçli tercihi ile “*İmbat düşmüş*” şeklinde kullanılan bu ibare, Abdülhamid'in düşüşüne çağrışım yapar. 2. Abdülhamid dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nda imbatların estiği son dönem olarak yorumlanabilir. İmbatın düşmesi ile ‘*yaşlı şilepte rüzgâr ıslıklarının yerini, yorgun makinelerin ıslak hırıltısı, zangırdayan gövdenin demir gıcirtısı almıştı(r)*’. Burada, ‘*yaşlı şilep*’, Osmanlı Devleti’ni sembolize eder. Yazarın seçtiği ‘*karmakarışık*’, ‘*paslı*’, ‘*lime lime*’ gibi sıfatlar, Devlet-i Âli'nin çöküş dönemindeki viran, harabe ve yorgun bünyesine gönderme yaptığından, bu yorumu teyit eder niteliktedirler. Yine devam eden sayfalarda; “*Marmara gecesinde tek yıldız, kıyılarda tek ışık yoktu. Şilep, ıslak bir karanlıkta, yüreğe acıma veren tıknefes bir gayretle yol almaya çabalamaktaydı.*” (E.Ş.İ. s.24) şeklinde yapılan betimleme de yukarıdaki anlamı destekler. Osmanlı'nın durumu, çöküşü bertaraf etmek, en azından ertelemek için son dönemde gösterdiği çabalarıyla, yıldızsız ve ışısız bir karanlıkta ilerlemeye çalışan şilebin durumuna benzetilir. Görüldüğü üzere Kemal Tahir, küçük bir doğa tasvirine, koca bir devletin yazgısını yüklemeyi başarır.

Aynı sembolik söylem, anlatı boyunca esir şehir İstanbul için kullanılarak mekâna sık sık vurgu yapılır;

“*Dürbünü içindeki denizle gökyüzü koyu kurşuni, adalar, Kayışdağı'na kadar Kadıköy, beride İstanbul, kirlili bir camdan bakılıyor gibi, silikti.*” (E.Ş.İ. s.28)

“*İstanbul, pencereden görüldüğü kadarıyla, ağır yaralar alarak yere serilmiş bir erkek gövdesine benziyor*” (E.Ş.İ. s.42)

“*Uzakta, İstanbul, kurşunilerden, bu rengin koyudan açığa, açıktan koyuya giden bütünü zavallı ayrıntılarından ibaretti.*” (E.Ş.İ. s.102)

“*Dışarıya yağmur yağıyordu. Dünya daralmış, bir pencere kalmıştı.*” (E.Ş.İ. s.101)

“Haliç burada, bu bulanık kış akşamında, denizden başka her şeye, özellikle çamur dolu bir sel çukuruna benziyordu. (E.Ş.İ. s.277)

Esir şehir İstanbul... Tüm tasvirlerinde aynı kapalı mekân olarak belirir; *“İstanbul, bu romanlarda ‘Esir Şehir Dizisi’nin kahramanı Kâmil Bey’in ve büyük oranda İttihatçıların, Birinci Dünya Savaşı sonrası içine düştükleri psikolojik ve sosyal problemlerin yansıdığı şehirdir.” (Örgen, 2011: 196)* Denizi, gökleri, Haliç’i, her köşesiyle doğal güzelliklerinden soyutlanmış gibidir. Zira düşman kuvvetleri tarafından taciz edilen, işgal altındaki bir şehirde, şehri oluşturan diğer unsurlar gibi tabiat da anlamını yitirir. Orada artık, denizle gökyüzü *‘koyu kurşuni’* görülür; Haliç, *‘çamur dolu bir sel çukuru’* halini alır. Kirli camın ardından bakılıyormuş hissiyatı uyandıran İstanbul, tüm renklerini griye emanet etmiş bu şekliyle, *‘ağır yaralar alarak yere serilmiş bir erkek gövdesine’* benzetilir. Böylece şehir, doğal, kültürel ve beşeri tüm unsurlarıyla, içinde yaşam nüvesi barınamayan kasvetli bir mekâna dönüşür.

İşgal İstanbul’unun panoramik görünümü dışında, Esir Şehir üçlemesinde mekân; içinde yaşayan insanları tek başına anlatabilecek kadar eşya-insan ilişkisini önceler. Hala Hanım’ın konağı, söz konusu mekânlardan biridir;

“Nermin’in halası, Nişantaşı’nın en değerli kârgir konaklarından birini satın almış, girişten başlayarak, tika basa antika eşyalarla doldurmuştu. (...) Evin böyle antika deposu haline gelmesinde ana, baba, kız eşit olarak suç ortağıydılar. Her şeyde üç ayrı yola saptıkları için koltuklarda, kanepelerde Sabriye, Luilerden XV.’yi tutuyor. Hala hanım, Mari Antuanetin kanlı sonuna çok acıdığı için XVI.’ya bayılıyordu. René Dubos’un bu bahtsız kraliçe için “yarattığı” söylenen bazı komodin konsolların, Serwerolfeger tarafından yapılmış bir mücevher çekmecesinin çok pahalı kopyalarını ele geçirmişti. Bilhassa evine gelen Amerikalılara karşı bunların sahici olabilecekleriyle övünüyordu. Enişte Bey, altına güç yetiremediği için gümüşe, bunun yanı sıra da porselen biblolarla meraklıydı. Göz bebeğiye J. Fieffe’in olduğunu yeminle ileri sürdüğü oymalı duvar saati... Gümüş şamdanların, duvar tabaklarının sayısı artık bilinmiyordu.” (E.Ş.İ. s.42-43)

Hala Hanım, eşi İbrahim Bey ve kızı Sabriye’nin yaşadığı bu Nişantaşı konağı; içinde yaşayan yozlaşmış alafranga insanların kişiliklerini ayrı ayrı yansıtacak nitelikte döşenmiştir. Bu konak, uyumlu aile bireylerinin yaşadığı bütünlüklü bir yapıdan, yuva sözcüğünün sıcak ve samimi anlamlarından yoksundur. Her biri farklı bir tarzı benimseyen bu üç insanı, ortak paydada birleştiren özellik ise alafrangalıklarıdır. Hala Hanım’ın, *‘girişten başlayarak, tika basa antika eşyalarla doldur(duğu)’*, *‘antika deposu’* konağı; başkişi için tahammül edilemez bir mekândır. Bu mekân, Kâmil Bey’i, *“ancak astım hastalarının anlayabileceği dayanılmaz bir tikanıkla bunaltmakta” (E.Ş.İ. s.43)* olduğu için, yaşam alanı olmaktan hayli uzak olan labirent bir uzama dönüşür.

Kemal Tahir, Nişantaşı konağında yaşayan Hala Hanım ve ailesi üzerinde yeterince konuşmak yerine, onların yaşadığı mekânı detaylı olarak tasvir etmeyi tercih eder. Çünkü insan, yaşadığı alanı ve kullandığı eşyaları kendileme temayülündedir. Çevresini kendileyen özne ile ona bağlı bulunan nesnelere arasında psiko-sosyal süreçlerin şekillendirdiği bir ilişki mevcuttur. “Eşyalar ve bunların mekândaki konumu, birtakım mesajlar taşırlar.” (Bilgin, 2011: 179) diyen Nuri Bilgin, kendilenen eşyaların; sosyal yapının, sosyal ilişkilerin ve ideolojinin damgasını taşıdığını belirtir.

İnsan ile bütünleşen mekânlardan biri de Fatma Hanım’ın evidir. Bu mekân, bir ev olmaktan öte, Fatma Hanım’ın kendisidir;

“Tahta ev iki katlıydı ama, küçüktü. İki yanında iki büyük bahçe olduğundan yapayalnızdı. Üst kat çıkıntısını tutan direklerden biriyle, saçaktaki soba borusu sarktığı için çarpık görünüyor, ilk fırtınada yıkılacaktı ürküntüsü veriyordu. ‘ Bu da çökmüş Fatma teyzemden sonra... Sanki bunun içini de kanser yemiş...’” (Y.A. s.163)

Fatma Hanım’ın evine ait detaylar, çocukluğunu bu evde geçiren Murat’ın dikkatinden verilir. Fatma Hanım’ın vefatından sonraki süreçte Ramiz Efendi’yi ziyarete gelen Murat, bu evin eski halini, içeri her geldiğinde burnuna gelen sabun kokusunu hatırlar; “*Bu, tedirgin etmez temizlik, Fatma teyze yatağa düşünceye kadar aralıksız sürmüştü. Sonra yavaş yavaş silindi, önce tozların altına sindi, sonra, her şey Fatma teyzenin malı olmaktan çıktı.*” (Y.A. s.163) Evin, Fatma Hanım’ın sağlıklı günlerindeki hali, onun sağlığını kaybetmesiyle yavaş yavaş değişir. Ölümünden sonra ise tamamen kaybolur. Artık, bambaşka bir mekâna dönüşür. Burada mekân, Fatma Hanım kadar, eşi Ramiz Efendi’yi de anlatacak işlevsellikte kurgulanır. Paragrafta betimlenen, ‘yapayalnız’, ‘çarpık’, ‘ilk fırtınada yıkılacaktı gibi’ görünen mekân; aslında eşini kaybettikten sonra çöken Ramiz Efendi’yi sembolize eder. Bu ev, olanca yalnızlığı, çarpıklığı ve yıkıklığı ile Ramiz Efendi’ye; ‘Sanki bunun içini de kanser yemiş...’ söylemiyle de Fatma Hanım’a bağlanır. Böylece sıradan bir mekân olmaktan çıkararak; “*insan haline gelmiş yapı veya yapı haline gelmiş insan(a)*” (Bilgin, 2011: 226) dönüşür.

İnsan-mekân ilişkisi, yaşadıklarından sonra dervişliğe sığınan Fuat Mahir’in evinde de dikkat çeker. İki yıllık tasavvuf eğilimiyle hayatını yeniden şekillendiren Mahir, evini inandığı ölçüler içinde döşer. Duvarlarında çeşitli tarikat taçlarının resimleri, levhalar; raflarında işlemeli buhurandanlar, gülabdanlar, şifa topuzları, şamdanlar gibi malzemeler bulunur. Yine, İhsan’ın tutuklanmasından sonra Nedime Hanım’ın tek başına çıkardığı Karadayı gazetesinin idaresi, eşya-insan ilişkisi açısından manidardır. Kâmil Bey’in, evinden eşya taşımak zorunda kaldığı bu mekâna; “*Tam bir oda dolusu çıplaklık... Loş, boz bir*

çıplaklık...” (E.Ş.İ. s.160) hâkimdir. İdare odasının bu çıplaklığı, Nedime Hanım’ın sahipsizliği kadar, Anadolu hareketine gönül verenlerin imkânsızlıklarını da vurgular.

Anlatıdaki kapalı mekânlardan biri de cezaevidir. Kâmil Bey’in bir süre tutuklu kaldığı Bekirağa Bölüğü, zulmün tarihini yansıtacak şekilde betimlenir; “*Soluklarını keserek, çatırdayan düşman binayı uzun uzadıya dinledi. Bir tuhaf koku vardı: Çürümüş et, rutubet, küf, hepsini bastıran sidik kokusu...*” (E.Ş.İ. s.326) Bekirağa Bölüğü, Meşrutiyet’ten sonra siyasi suçluların; mütarekeden sonra da savaş ve tehcir suçlularının hapsedildiği yerdir. Burası, İttihatçıların hapsedildiği, Anadolu yanlılarının sorgulandığı bir tevkifhane olarak romandaki yerini alır. (Karakas, 2010: 316) Kâmil Bey, burada Yakup Cemil’in kaldığı odaya kapatılır. Böylece Kâmil Bey, yalnızlığı ve davası ile bir noktada maziye bağlanır.

Kâmil Bey’in, Bekirağa Bölüğünden Yeni Tevkifhaneye nakledilmesi, bir dar mekândan bir başka dar mekâna geçiş olarak yorumlanabilir; “*Kâmil Bey, dış kapıdan sonra, beş tane demir parmaklık saydı. Parmaklıkların demirleri bilek kalınlığındaydı. Hepsi de katran karasına boyanmıştı.*” (E.Ş.M. s.20) Hayallerin, inançların, sevdaların üzerine kapanan ‘katran karası’ parmaklıklar ardında, mekâna dair algıların pek de iç açıcı olmayacağı aşikârdır. Cezaevi yıllarında Semiha Hanım’a yazdığı 20.1.1947 tarihli mektupta; “*Bu mahpusluk, mektep talebeliğinden besbeter. İktidarsızlığımu böyle her fırsatta hissetmekten bıkmış usandım.*” (Tahir-b, 1993: 202) diyen Kemal Tahir, hapsedilmenin birey üzerindeki olumsuz etkisine değinir. Yazar, Esir Şehrin Mahpusu’nda cezaevlerini; “*çıplak adamlar ülkesi*” (E.Ş.M. s.153) olarak yorumlar. Zira birçok insanın aynı anda aynı mekâna kapatılması, mahkûmlarda sosyal rollerin gereklerini yapabilecek güç bırakmaz. Böylece kısa süre sonra tüm mahkûmlar, artık taşıyamaz oldukları maskelerini bir kenara bırakmak zorunda kalırlar.

Esir Şehir üçlemesinde, karakterlerin mekân algısı, ruh hallerindeki değişime göre şekillenir. Sözgelimi, Fuat Bey’in, eşi tarafından terk edilmesinin öyküsünü Kâmil Bey’e anlattığı esnada, böyle bir algı değişikliği yaşanır; “*Fuat Bey biraz soluklandı. Güneş örtülmüş, bakımlı ormanın yerine, ortasında bir yara izi gibi duran köşkün temelleriyle bakımsız bir bahçe gelmişti.*” (E.Ş.İ. 85) Mekânda ‘bir yara izi gibi duran’ köşkün temelleri değil, evladını göremeyen Fuat Mahir’in acısıdır. Kâmil Bey’in Karadayı gazetesi idaresinde, Niyazi ile yaptığı sohbet sonrası, odayı “*birdenbire karanlıklaşmış gibi*” (E.Ş.İ. s.276) algılaması, hafiyelerin kol gezdiği ortamda en yakınındakilerin bile kendine güvenemediğini

hissetmesindedir. Beraber çalıştığı insanlara itimat verememiş olmanın olumsuzluğu, mekânın aydınlığına yansır.

Yine, Vakit gazetesi yazıhanesindeki mekân tasviri de bu bağlamda okunabilir;

“Duvardaki saat, askıdaki ceket, şapka... Masanın üstündeki telefon... Camlı dolaptaki ciltli kitaplar, bütün eşya, sanki katılıklarını yitirip cıvıklaşmışlar, buldukları yerlerde, pelte gibi yayılmışlar...” (Y.A. s.8)

Haftada bir gece, izinli sekreterin yerine yazıhaneye gelmek zorunda olan Murat, sekreterlik işinden ve bu sıcak geceyi yazıhanede geçirmekten nefret eder. Sıcaktan rahatsız olan Murat’ın bu isteksizliği, yazıhanede bulunan eşyaya aktarılır. Böylece, eşya ile insan arasında, psikolojik süreçlerin şekillendirdiği kökensel bağlar kurulur.

Esir Şehir üçlemesinde, bazı mekânlar da duyarsızlığın sembolü halinde sunulur. Genel olarak dönemin kültür ve eğlence mekânları bu grupta değerlendirilebilir; *“Beyoğlu Tepebaşı tiyatrosunda sinema” (E.Ş.İ. s.39)*, *“Hoş bir gece geçirmek arzu eder misiniz? Beyoğlu, Doğruyol’da Gülistan Birahanesi’ne geliniz.” (E.Ş.İ. s.39)*, *“Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu” (E.Ş.İ. s.39)*, *“İstanbul’un en ünlü sineması Alemdar” (E.Ş.İ. s.39)* Bu mekânlar, devletin işgal altında olmasından zerrece etkilenmeyen, bu durumda bile eğlence düşünen duyarsız insanlar için gazetelerin verdiği reklamlarda boy gösterir. Üsteğmen Mehmet Ali, komutanına verilmek üzere kaleme aldığı satırlarda, bu gazete haberlerine yer verir. Duyarsızlıkla bütünleşen mekân, bir vatanseveri intihara götüren nedenlerden biri haline gelebilecek kadar darlaşır. Beyoğlu Caddesi için de benzer bir okuma yapmak mümkündür; *“Beyoğlu Caddesi, elektriklerini keyifle cömertçe yakmıştı. Kaldırım yabancı üniformalarla, camekânlar yabancı renklerle doluydu. Kâmil Bey, bir milyon kederli insana karşı, bu bir karış sokağın kıskırtıcı yuluşıklığına şaşı.” (E.Ş.İ. s.279)* Bu kez başka bir karakter için labirentleşen mekân; İmparatorluğun kederli insanlarına rağmen, hayatını ‘keyifle’ sürdüren duyarsız insanları temsil eder. Memleketin ve inanların bünyesine aşına olmayan bu ‘yabancı renkler’ Kâmil Bey’i rahatsız eder.

Anlatıda, sosyal zamanın buhranını, bireysel bağlamda yaşayan karakterlerin ruh halini yansıtan bu mekânlar dışında; bütün bir toplumun kaderini yansıtan mekânlar da mevcuttur. Bunlardan biri, Kâmil Bey’e anneannesinden miras kalan köşktür;

“Çifte merdiven’in mermer basamaklarından birkaçı çatlamış, kapıyı örten renkli camların çoğu kırılmıştı. Paslı kilit anahtara epey direndi, rezeler gıcırdadı.

Alt kat insanın nefesini tıkayacak kadar küf kokuyordu. Bağlarbaşı’nın yüksekliğinde bu küf kokusu, ancak ancak damın akmasıyla açıklanabilirdi. Odalar

tamtakırdı. Sıvalar dökülüp bağıdadiler ölü iskeletleri gibi meydana çıkmış, sarkan tavan tahtaları gibi döşemeler de yer yer çürümüştü.

Karanlık hamam aralığından, kapısı kaykılmış kiler odasına kedi kadar fareler koşuyordu.

Birinci katın merdivenlerini yarısına kadar çıkabildiler. Basamaklar her adımda beşik gibi sallanıyordu. Trabzanların aralarını örümcek ağları silme kaplamıştı.

Burayı baştan aşağı yıkıp yerine yeni bir bina yapmaktan başka çare olmadığını anlayınca kapıyı kapatmayı bile gerekli görmeden bahçeye indiler.” (E.Ş.İ. s.71)

İstanbul’a geldikten sonra, maddi imkânsızlıklar nedeniyle Hala Hanım’ın konağına yerleşen Kâmil Bey; burada barınamayacağını anlayınca, anneannesinden kalma bu köşkü hatırlar. Ancak yıllardır çürümeye terk edilmiş olan köşkün durumu pek de iç açıcı değildir. Bağlarbaşı’ndaki bu mekân, tüm detaylarıyla çökmekte olan bir devletin sembolüdür. Viran hali, daha dışarıdan bakınca görülen köşkün, mermer basamakları zarar gömüştü, ‘kapıyı örten’ camları kırılmıştır. Çöküşü yaşamasına rağmen yıllardır ayakta durmaya çalışan Devlet-i Âli’nin verdiği mücadele, ‘Pashı kilit anahtara epey direndi’ cümlesiyle, kapının kilidine yüklenir. Bağlarbaşı gibi havadar bir yerde, köşke hükmeden küf kokusu, ‘damın akmasıyla’ açıklanır. Bu açıklama, devletin yönetici kadrolarındaki yozlaşmayı ifade eder. Devlet yöneticileri, binanın çatısı gibidir. Çatıda meydana gelen bir sorun, sıvaların dökülmesine, tavan tahtaları da dahil olmak üzere tüm döşemenin çürümesine neden olur. Çürümeye başlayan iç mekân ise sahip olduğu tüm niteliği yitirerek işe yaramaz hale gelir. Nitekim ‘kapısı kaykılmış’ kilere ‘kedi kadar fareler’ dadanmakta geç kalmaz. Yönetim kapıyı koruyamaz hale gelince, hırsızın, yolsuzun, soysuzun arkası kesilmez. Bu sürecin sonunda ise ‘odalar tamtakır’ hale gelir. Trabzanların aralarını kaplayan ‘silme’ örümcek ağları, Osmanlı’da elle tutacak hiçbir şeyin kalmadığını imler. Sonuçta, hiçbir yere tutunamayan Kâmil Bey, “kapıyı kapatmayı bile gerekli görmeden” köşkten ayrılır. Bu çıkış, yıkılış döneminde, Osmanlı mirasına sahip çıkılmadığını düşünen Kemal Tahir’in sitemini yansıtır.

Bu konuda dikkat çeken bir nokta da Dülger Cemil Usta’nın verdiği akıl üzerine Kâmil Bey’in köşkü yıktırıp, oradan çıkan malzeme ile selamlık kısmını masrafsız şekilde tadilattan geçirterek kendine barınacak bir mekân edinmesidir. Bir aydın olan Kâmil Bey’in işe yaramaz gördüğü köşkten, Dülger Cemil Usta aynı bahçe üzerinde bir yaşam alanı imar eder. Halkın sağduyusuna da vurgu yapan bu anlatım, yıkılan İmparatorluğun bakiyesi ile kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ni sembolize eder. İçten ve dıştan çürümüş, viraneye dönmüş bu mekân, Kâmil Bey’in bilinçlenme sürecindeki duraklardan biri olarak da yorumlanabilir. Ayrıca Kemal Tahir, Hala Hanım’ın Batı kopyalarıyla doldurduğu köşkünde barınamayan Kâmil Bey’i, anneannesinden kalma bu köşke yerleştirerek er geç tasfiye edilen Osmanlı mirasına sığınma ihtiyacı duyulacağını ifade etmiş olur.

Anlatıda çöküşü temsil eden bir diğer mekân Adliye Nezareti'dir;

“Adliye Nezareti, kocaman bir ahşap yapıydı. (...) Kapılar o kadar yüksek yapılmıştı ki, kanatlarını şu sıska odacının tek başına açıp kapmasına imkan olamazdı. Fakat bütün bu kasıntısına rağmen, burda, ‘adalet’e zerre kadar saygı duyulmadığını sezerek, Kâmil Bey sıkıntıya kapıldı. En ayıbı, her taraf toz içindeydi. Vaktiyle bu yapı tepeden tırnağa yağlı boyayla boyandığı halde yıllardan beri boyaların yerini kapkara kir tutmuştu. Bütün bu harap ve sefil görüntüye, tavanların, alçıları yer yer dökülmüş, yaldızlı süsleri, gülünçlük katıyordu. (E.Ş.İ. s. 116)

Adliye Nezaretinin dikkat çeken ilk özelliği, ihtişamlı yapısıdır. Kapıların görkemli duruşuna bilhassa dikkat çeken anlatıcı, bu detay ile adalet sistemindeki yüceliğe, adaletin erişilmezliğine işaret eder. ‘Vaktiyle’, ‘tepeden tırnağa yağlı boyayla boyan(an)’ yapının; şimdilerde ‘her tarafı toz içinde’, ‘kapkara’, ‘harap’ ve ‘sefil’ bir görüntüsü vardır. Bu betimleme, bir zamanlar ulviyetine inanılan adalet kavramının, artık eski önemini yitirdiğini vurgular. Adliye Nezaretinin iç mekânı da dış görüntüsünden farksızdır. Mekân-eşya-insan arasındaki ahenk, ilgi çekicidir. Adliye Nezaretinde; “renklerini, çizgilerini büsbütün yitirmiş paramparça”(E.Ş.İ. s.117) halıları, “tozlu, kırık” (E.Ş.İ. s.117) pencere camları, “tuncu küflenmiş” (E.Ş.İ. s.117) divitleri ile her şey birbirine uyar. Kâmil Bey’in; “Bir devletin, devrini tamamladığı, adaletin bu halinden belliydi” (E.Ş.İ. s.118) şeklindeki düşüncesi, adalet gibi bir temeli yitiren Osmanlı’nın daha fazla ayakta kalamayacağını ifade eder.

Çöküşün boyutlarını, Adliye Nezaretinin yanında Babiâli yokuşundan da okumak mümkündür;

“Koskocaman Osmanlı İmparatorluğu’na yıllarca -yarım asır- kültür merkezliği yapmış olan bu boynu bükük yokuş, işinin azametine hiç de uygun değildi. Dükkânlar ufak, camekânlar karmakarışık... Ne reklam, ne boya, ne ışık... Hatta, ne de gösterişli, büyük tabelalar... Her şeyde babayani bir derbederlik, bir kendini koyuvermişlik...” (E.S.İ. S.159)

Osmanlı’nın kültür merkezi kabul edilen Babiâli yokuşu, ‘boynu bükük’ duruşuyla, eski azametini kaybeder. Esir İstanbul’da artık her şey ‘ufak’, ‘karmakarışık’, ‘babayani’ ve ‘derbeder’ bir görünüme sahiptir. Babiâli yokuşunun bu kendini koyuvermiş hali; son birkaçasırdır bilim ve teknikte gittikçe gerileyen, kendini yenilemek yerine tekrar eden, böylece de çöküşü kaçınılmaz hale getiren devletin durumunu temsil eder. Ayrıca mekânın bu “boynu bükük” hali, işgal psikolojisi ile de izah edilebilir.

Esir Şehir üçlemesinde, en etkileyici mekân tasvirine şüphesiz Yol Ayrımı’nda rastlanır. Burası, Murat ve Selim’in; Fatma Hanım’ın yatak takımını satışa çıkarmak için geldikleri İstanbul Bedesteni’dir;

“İstanbul Bedesteni’nde, çok uzun zamandan beri, ele geçen her şey, gelişigüzel içine atılmış bir mahzenin karışıklığı, loş görüntüsü, küflü rutubeti vardı.(...) Dükkanların özelliği gibi, dükkancıların, tipleri, kılıkları, oturuşları, hatta, konuştukları dil bile sanki çok eski zamanlardan kalmıştı. (...) hiçbir şey, artık gerçekten değerli, daha doğrusu pahalı değildi. Cumhuriyet’le beraber toplumun hayatından tekmeyle kovulmuş Osmanlılığın ufak tefeği, süsü, işe yararlılıklarıyla beraber, bütün değiş tokuş değerini, bütün tarihsel değerlerini, bütün sanat değerlerini kesinlikle yitirmiş, hiç acımadan çürümeye bırakılmıştı. Bunların en acıklısı, nişanlar, silahlar, ille de büyütülmüş fotoğraflardı. (...) Ölümden sonra ‘bir gölge’ olarak bile geleceğe kalmak umutları nasıl biter, kesinlikle unutulmak, ‘Bu da kim? Ne işi var bizde?’sorularıyla süprüntüye atılvermek ne korkunç bir kaderdir, bunu bedestene düşen fotoğraflarda görmek mümkündür.” (Y.A. s.310-311)

İstanbul Bedesteni, bireyin dramı ile toplum dramının iç içe geçtiği bir labirent mekandır. Bireysel dram, Ramiz Efendi’ye; toplumsal dram ise tüm Osmanlı toplumuna aittir. Oğlu Kadir’in baskısıyla, Fatma Hanım’dan yadigâr olan yatak takımını satışa çıkarmak zorunda kalan Ramiz Efendi’nin dramı, bu takımla Bedestene bağlanır. Rahmetli Fatma Hanım’ın kansere karşı mücadele verdiği günlerde, ilaçlar için gerekli maddi gücü temin edebilmek amacıyla neredeyse evdeki her şeyin satışa çıkarılmasına rağmen, yatak takımına dokunulmaz. Fatma Hanım, oğlunun izdivacı için sakladığı bu takımın satılmasına ölümü bahasına karşı çıkar. Hanımını kaybeden Ramiz Efendi için işlemeli yatak takımı, Fatma Hanım’la özdeşleşir. O artık, Ramiz Efendi’nin gençliği, evliliği, mutluluğu, idealleri kısaca değerleri ile bütünleşen bir bellek nesnesine dönüşür; *“Bellek nesnelere, insana, kendini güvenle tanımlayacağı bir tarihsel kimlik nosyonu sunar ve en ümitsiz anlarında bile ona, dünyaya bırakılmadığını, yalnız, anlamsız ve değersiz olmadığını söyler.” (Korkmaz, 2008: 86)* Oğlu Kadir’in bunu anlayacak yeterliliğe erişememiş olması, baba ile oğul arasındaki bağların kopmasına ve Ramiz Efendi’nin küf kokan Bedesten gibi yazgısıyla baş başa bırakılmasına neden olur. Yatak takımı ve Ramiz Efendi arasındaki bağı anlayamayan bazı yorumlar; *“Bu insanlar geçmişe, gerici olan’a göbek bağıyla bağlıdırlar; bu bağı kesilince yaşayamazlar.” (Yaşar, 1971: 152)* şeklinde bir hükme varsa da Ramiz Efendi’nin ruhen bağlandığı ‘gerici’ bir geçmiş değil; köklü bir mazidir. Bin yıllık bir geçmişin onurlu tarihini temsil eden işlemeli yatak takımının öyküsünü; *“eşyayla insanların kaderleri arasındaki sıkı sıkıya paralelliğe” (Niyazi, 1971: 16)* işaret edecek şekilde okumak, şüphesiz daha derinlikli bir yorum gücü gerektirir.

Fatma Hanım’ın yatak takımının Bedestene düşmesi ile bireyin dramı, toplumun dramına bağlanır. Burada görülen her şey, sanatsal, tarihsel ve manevi değerlerini yitirmiştir. Mekânın betimlemesinde seçilen; ‘gelişigüzel’, ‘küflü’, ‘loş’, ‘karışık’ gibi sıfatlar; ‘tekmeyle kovulmuş’, ‘süprüntüye atıl(muş)’ bu eşyaların değersizliğini haykırır. Fatma Hanım’ın gözü

gibi koruduğu işlemeli yatak takımına, Tellal Ali Çavuş'un dakikalarca dil dökmesine rağmen kimsenin itibar etmemesi, bu değersizliğin somut örneğidir. Şanlı ve onurlu bir tarihin sembolü olan nişan ve silahların bile “hiç acımadan çürümeye bırakılmış” olması; yazarın, tasfiye edilen Osmanlı mirası için duyduğu üzüntüyü anlatır. Bedestenin anlatımı; “*yerleşik uygarlığın ruhu*”nu (İleri, 1971: 247) yansıtmaktan öte, bir kültürün tüm unsurlarıyla bertaraf edilmesini anlatır. Bu çaba, toplumu kendi bünyesine o kadar yabancılaştırır ki mekan, insanda; “*Dükkanların özelliği gibi, dükkancıların, tipleri, kılıkları, oturuşları, hatta, konuştukları dil bile sanki çok eski zamanlardan kalmış*” gibi bir hissiyat uyandırır.

Esir Şehir üçlemesinde, tarihi, duygusal ve derin bir gözlem gücüyle alınan mekân; içinde barındırdığı tüm maddi ve beşeri unsurlarla, asırlara meydan okumuş bir İmparatorluğun çöküş sürecini, “*Az ışıklı bir ihtiyar şehir...*” (E.Ş.İ. s.405) üzerinden, imgelerin gizli ve çekici dünyasına yükleyerek anlatır.

1.2.6. Kişiler Dünyası

1.2.6.1. Başkişi

Esir Şehir üçlemesinde başkişi, Kâmil Bey'dir. Kâmil Bey, Abdülhamit döneminin hatırlı vezirlerinden Selim Paşa'nın tek varisidir. Fransızca'yı Galatasaray'da anadili gibi öğrenir. İngilizce, İtalyanca İspanyolcaya hâkim, Oxford mezunu, yıllarca İtalya'da görev yapmış ve 1912'den beri ülkesinden ayrı yaşadığından, Osmanlı'da olup bitenden pek de haberi olmayan bir aydındır.

Dünya Savaşı patladığı zaman Osmanlı'nın savaşa girdiğini, bir İspanyol arkadaşının şatosunda öğrenir. Savaş atmosferindeki olumsuzluklardan dolayı, ülkedeki mal varlığından gelen kira aksadığı için mali bunalıma girer ve sahip olduğu her şeyi satarak İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Başkişinin dramı, bu İstanbul yolculuğunda daha gemideyken başlar. Ülkesinde düşman ordusu görmeye dayanamayıp intihar eden Üsteğmen Mehmet Ali'nin öyküsünü okur ve yıllar sonra İstanbul'u nasıl bulacağını merak eder. Ayrıca, ardı arkası kesilmeyen yangınlarda, Serencebey'deki konakla Çengelköy'deki yalısı yanmış olan Kâmil Bey'in, konaklayacak bir evi de maddi gücü de olmadığından hanımı Nermin'in hala evine yerleşmek zorunda kalır. Bu mecburiyet, başkişinin dramını oluşturacak çatışmaların başlangıcı olur; zira alafranga züppe tipin anlatıdaki temsilcileri olan hala hanım ve ailesi, Kâmil Bey için katlanılması zor insanlardır;

“Bu aileyle bir arada nasıl oturacaktı, daha kötüsü, nasıl beraber oturmamazlık edebilecekti.” (E.Ş.İ. s.25-26)

“Kâmil Bey İstanbul’a ayak bastı basalı -on beş gündün beri- kendini müzeliğe olmuş saymakta, ancak astım hastalarının anlayabileceği dayanılmaz bir tıkanıklıkla bunalmaktaydı.” (E.Ş.İ. s.43)

Yerleşmek zorunda kaldıkları bu konak, Batı kültürünün sahte kopyalarıyla doludur ve yabancı elçiliklerden, yabancı subaylardan misafirler, onların şerefine düzenlenen eğlence programları konaktan eksik olmaz. Doğu’dan ve Doğu insanından bihaber bulunan Kâmil Bey’in, uzun yıllar Batı’da yaşadıkdan sonra, Batılılardan bu kadar bunalması ilgi çekicidir. Kâmil Bey’in mali sorunlarını bilen İngilizlerin, onun topraklarını satın almak için direktmesi ve enişte İbrahim Efendi’nin tüm aile fertlerini kullanarak Kâmil’i bu satışa ikna etmek istemesi, başkışının bu çatışmalı mekândan ayrılmasına neden olur. Kâmil Bey, Bağlarbaşı’nda bulunan, anneannesinden kalma harap konağa yerleşir. Bu durum, Kâmil Bey’in eşi Nermin ile yaşadığı gerginliklerin başlangıcını oluşturur. Zira Kâmil Bey, yeni mahallesindeki yeni çevresi sayesinde büyük bir değişim sürecinden geçecek, karısı Nermin ise bu değişimden hiç memnun olmayacaktır.

İngilizlerin 16 Mart 1920 tarihli İstanbul işgali üzerine halkta oluşan ruhsal tahribat, Dülger Cemil Usta’nın fikirleri, mahalle kahvesindeki sohbetler, çocukluk arkadaşı Fuat’ın dervişliğe sığınmaktan vazgeçip Anadolu’ya geçmesi, Galatasaray’dan arkadaşı İhsan’ın başına gelenler sonucu mücadeleyi tek başına sürdüren Nedime’nin yürekli duruşu Kâmil Bey’in dönüşüm sürecindeki köşe taşları olur. Milli Mücadele yanlısı Karadayı gazetesinin çıkarılmasında, Nedime Hanım’a yardımcı olma görevini kabul ettiği gün ise hayatının dönüm noktasıdır;

“Mutluluk kocaman eliyle sanki omzuna basmıştı. Bu, iftihar edilecek bir baskıydı. İlk defa kendisinden fedakârlık isteniyordu.” (E.Ş.İ. s.133)

“Aylardan beri ilk defa, yüreğini aralık aralık yoklayan, en keyifli sıralarında birden kavrayıp tedirgin eden işe yaramazlık duygusundan kurtulmuş, kendisini kendisine karşı yücelten onurlu bir görev sahibi olmanın rahatlığını duymuştu.” (E.Ş.İ. s.151)

“Saate baktı. Neredeyse sabah olacaktı. Sırtı sızlıyordu ama mutluydu. Masaya başka bir adam olarak olmuştu. Başka bir adam olarak kalkıyordu. Artık ciddi bir dava sahibiydi.” (E.Ş.İ. s.156)

Kâmil Bey, babasından kalan emlakın kira geliri ile çok rahat bir hayat süren paşazade olduğundan, şimdiye kadar kimse kendisinden bir fedakârlık istememiştir. Maddi buhranların eşlik ettiği bir hayatı, esir bir şehirde yaşıyor olmak, başkışının tüm huzurunu kaçıırır. Kocası milli mücadele yanlısı olduğu için hapsedilen hamile bir kadına, dava adına yardımcı olma

fikri, Kâmil Bey'e çok iyi gelir. Zira işe yaramazlık duygusundan kurtulur. Kâmil Bey artık huzurludur; ancak ona huzur getiren bu meşguliyet, Nermin'in huzurunu kaçıır. Bir paşazade olan Nermin, ellerinde İngilizlere arazi satmak gibi bir imkân varken, neden bu sefil hayatı çektiğinin bilincinde değildir. Özellikle Yol Ayrımı'nda, Kâmil Bey'i bencil ve sorumsuz olmakla suçlar. Savaş hakkındaki olumlu gelişmeleri, eve gelip karısına anlatmak isteyen Kâmil Bey; *"müjde verecek kimsesi olmamanın kederini"* (E.Ş.İ. s.245) duyar. Bu durum, Nermin'in ilgisizliğini, Nermin ile Kâmil Bey arasındaki felsefe ve mizaç farklılığını, Kâmil Bey'in davasındaki yalnızlığını ortaya koyar. Kâmil Bey; Nermin'in neden Nedime Hanım'a, Fatma Hanım'a, var gücüyle ülkesi için çalışan diğer kadınlara benzemediğini sorgular ve kızı Ayşe'nin de annesi gibi olma ihtimalinden korkar.

Kâmil Bey, tüm parasızlığına, yalnızlığına ve Nermin'in muhalefetine rağmen davasından ve doğru yolda olduğundan emindir. Çocukluğundan beri korumaya çalıştığı soğukkanlı duruşunu korur. Çıktığı yoldan dönmez. Oma göre Kurtuluş Savaşı'na hizmet etmek, insanlık onurunun gereğidir;

"Sonra Ayşe'nin yüzüne nasıl bakardım. Bütün Ayşe'lerin yüzüne? 'Babacığım, Kurtuluş Harbi sırasında siz nerede bulunuyordunuz?' diye sorsa... Çok şükür... (...) İnsanlık, vatandaşlık ve babalık şerefimin lekelenmediğini hiç fark etmeyebilirdim." (E.Ş.İ. s.236)

Kâmil Bey'in bu yaklaşımı, Esin Pervane tarafından, Gökalp'in buhran ve uyanış devri tarifine uygun bir davranış olarak yorumlanır. Böyle zamanlarda kahramanın bireysel bilincini bir kenara bırakıp ulusal kimlik içinde erimesi kaçınılmaz bir süreçtir. Bu nedenle Kâmil Bey'in seçtiği yol, siyasi bir tercih olmanın ötesinde onurlu ve namuslu olmanın gereğidir; *"Vatan sevgisi ve millet bilinci ise öğrenilmiş, insan marifetiyle yaratılmış değil, insana içkin, doğasında, 'öz'ünde olan bir şey olarak kurgulanır."* (Pervane, 2011: 38) Yüksek tahsilini Batı'da bitiren, Batı'da çalışan ve Batı kültürüyle beslenen Kâmil Bey'in, şahsi çıkarları uğruna Batılılarla işbirliği yapmaması, bu uğurda en sevdiklerinin mağduriyetine katlanması, 'öz'de bulunan bu temayülle ilgilidir. Karısı, ona tepki alır ancak; *"Nermin'in boş bıraktığı yerde, yüzlerce, binlerce, hatta yüz binlerce annecikler, aslan yürekli hemşireler vardı(r)."* (E.Ş.İ. s.293)

Esir Şehrin Mahpusu'nda, başkışı artık mahpustur. Anadolu'ya gitmesi gereken planları gemiye verirken suçüstü yakalanır. Eniştesi İbrahim Bey'in hatırlı dostları ve merhum paşa babasının miras bıraktığı unvanı sayesinde yargı sürecinden kurtulması mümkünken bunu kabul etmez. Çünkü Nedime Hanım'ın ismini vermeyi alçaklık kabul eder. Cezaevi,

başkişinin olgunlaşma sürecinde bir hayli mesafe kat ettiği mekândır. Hapishane yaşantısının detaylarını veren Esir Şehrin Mahpusu'nda, Kâmil Bey'in yaşadığı en temel duygu yalnızlıktır;

“Candarmalarla korunan kat kat duvarları, gardiyan ceplerindeki kocaman anahtarlarla kilitli sayısız demir kapıları aşıp karısı Nermin'in, kızı Ayşe'nin hayalleri, anıları bile kendisine ulaşamıyordu. İçine düştüğü yalnızlığın ne benzeri vardı, ne de boğuşmak için tutulacak bir yanı...” (E.Ş.M. s.80)

Yabancı olduğu bu mekânda, başkişiye Zekeriya Hoca yardımcı olmakta gibi görünse de kısa süre sonra onun da soyguncu ekibinin bir parçası olduğu anlaşılır. Kâmil Bey, cezaevinde yaşananlara şaşırırken, her geçen gün daha da artan yalnızlığını duyumsar. İçinde bulunduğu koğuş, Anadolu hareketine ve Mustafa Kemal'e karşı olduğundan, istediği gazeteyi okuma imkânı bulamaz; *“Yedi yıl. Yani, seksen dört ay. (...) Hiçbir faydalı iş görmeden, okuyamadan, yazamadan, resim yapamadan... Daha beteri, Mustafa Kemal Paşa'ya sövdüklerini duymazdan gelmeye çalışarak...” (E.Ş.M. s.123-124)* Bu yalnızlığın içinde Nermin ve Ayşe'nin hayallerine tutunmak ister. Ancak Nermin'in bu zor zamanlarda takındığı olumsuz ve duyarsız tavır, Kâmil Bey'in iç dünyasında derin sarsıntılara neden olur. Üstüne, Fransızların düzenlediği baloya gidip gazetelere haber olması, Kâmil'in bu ilişkiye tahammülünü zorlayan son olay olur ve Kâmil Bey, boşanma kararı alır. Bu karar, en yakınlarından destek göremeyen başkişinin; *“olumlu bilinçlenme sürecinin doruğudur.” (Çavdar, 2011: 41)* Esir Şehrin Mahpusu, Kâmil'in ayrılık kararı ile son bulur. Bu ikinci ciltte, Anadolu hakkında hiçbir şey bilmeyen başkişinin, Anadolu hareketi uğruna her türlü tehlikeyi göze almış kahraman bir kadını ele vermemek için verdiği mücadele vurgulanır.

Yol Ayrımı'nda, Kâmil Bey sahneden çekilir. Ancak okur, onun hikâyesini daha geri planda okuma imkânı bulur. Yol Ayrımı'nda, bir karakterden ziyade bir toplumun dönüşüm öyküsü anlatılır ki, bu bağlamda roman, Devlet Ana ile kurgusal bir benzerlik gösterir. Kemal Tahir'in; *“Bütün istediği, yakın tarihin yeni bir bilinçle yorumlanması, yargıya bağlanmasıdır. (...) Kemal Tahir'in Yol Ayrımı'nda yaptığı bu. Kâmil Bey'in varlığı artık ilgilendirmemektedir kimseyi.” (Mutluay, 1971: 35)* Bu nedenle, üçlemenin bu son cildinde Serbest Fırka'nın açılma ve kapatılma süreci ile uygulamada kaldığı zaman zarfında oluşturduğu yankılar öncelenir. Yine de yazar, başkişi için olumlu bir son hazırlamayı ihmal etmez. İlk iki ciltte sessiz bırakılan Nermin Hanım, bu romanda kendini aklamaya çalışır. Kâmil Bey'i sorumsuz ve bencil biri olarak anlatır. Bazı değerlendirmelerde; *“Yol Ayrımı'nda bir başka Kâmil Bey'le karşılaşırız.” (İleri, 1971: 245)* gibi yorumlar yapılmışsa da ilk iki ciltte çizilen Kâmil Bey profili göz önüne alındığında, Nermin Hanım'ın suçlamaları ve buna

dayanarak yapılan değerlendirmelerin yersiz olduğu görülecektir. Neticede gerçekleri ğrenen Ayşe, yıllardır görmediği ve başka bir kadın yüzünden kendilerini terk ettiğini sandığı babasına sahip çıkar.

Esir Şehir dizisi; “*aristokrat bir aydının, memleket insanlarını, memleket gerçeklerini tanıtarak devrimci bir aydın oluşunun hikayesi, yeni bir insanın doğuşunun hikayesi.*” (Naci, 2013: 242-243) dir. Diğer bir deyişle, Esir Şehir çlemesi, olay örgütlemekten ziyade, karakter ve fikir sentezleyen romanlardır. Kemal Tahir’in diğer romanları göz önüne alındığında, “*kültürlü, sakin, kolay kolay sinirlenmeyen, alçakgönüllü, yaptıklarıyla vnmeyen, hatta övünülecek davranışlarını bile saklayan, onurlu, kendinden çok başkalarını düşünen*” (Naci, 2010: 33) gibi özelliklerle ön plana çıkan Kâmil Bey’in, çok daha başarılı bir karakter olarak çizildiği belirtilmelidir. Zira Kâmil Bey’in sevinçleri, hznleri, hayal kırıklıkları, korkuları, heyecanları ve umutlarıyla detaylı Şekilde ortaya konulan ruh dünyası; onu verili bir karakterin yapaylığından uzaklaşarak daha gerçekçi ve boyutlu bir karaktere dönüştürür. Sözgelimi, dava arkadaşı Ahmet’in sorgu sırasında gördüğü işkenceden dolayı konuşmasının, Kâmil Bey üzerinde oluşturduğu endişe ve onun bu süreçte yaşadıkları başarılı bir Şekilde tahlil edilir. Yine, Niyazi’nin iki taraflı oynayan bir ispiyoncu olduğunu anlamlandırma süreci ile boşanma kararını alma sürecinde yapılan ruh tahlilleri Kâmil Bey’in boyut kazandığı en güzel bölümlerdir. Kamil Bey’in önceden çizilmiş bir kaderi olmadığını ve yazarın belirlediği hareketleri yapmak zorunda kalmadığını belirten Fethi Naci’nin; “*Kâmil Bey, yolunu kendi buluyor; duraksamaları, korkuları, ilerleyip gerilemeleri, bocalayıp karara varmaları içinde, yolunu kendi buluyor.*” (Naci, 2013: 247) Şeklindeki ifadesi de başkişinin verili ve yapay bir karakter olmadığının altını çizer. Böylece başkişi Kâmil Bey, değişime açık ve gelişme potansiyeli yüksek bir karakter olarak çizilir ve Esir Şehir çlemesi, Kâmil Bey’in yolculuğu ile karakter romanına dönüşür.

1.2.6.2. Norm Karakterler

Esir Şehir üçlemesinde, başkişi Kâmil Bey’in bilinçlenme sürecine yardımcı olan merhum steğmen Mehmet Ali, Fuat Mahir, Cemal Usta, Dr. Münir, İhsan, Nedime Hanım, Fatma Hanım ve Ramiz Efendi gibi karakterler, norm karakterler olarak değerlendirilebilir. Kâmil Bey’in gelişim süreci, gemi yolculuğu esnasında dergide okuduğu, steğmen Mehmet Ali’nin intiharından önce kaleme aldığı anılarıyla başlar;

“Zavallı Türkler düşman çizmelerinin altına düştükten sonra yaşamak bana önce zor gelmeye başlamıştı. (...) Düşman gemilerinin edepsiz bir kibirle Boğaz’dan geçişleri gözümün önüne geldi. Bunu geriye itmek, unutmak istedimse de beceremedim. (...)

Çanakkale savaşlarımızın bilançosu iki yüz elli bin ölü imiş... Böyle namussuz bir sonuç için bu kadar korkunç bir bedel nasıl ödenir?(...) Hak ettik miydi bütün bunları biz?" (E.Ş.İ. s. 30-31)

Üsteğmen Mehmet Ali, ülkesi için birçok cephede savaşmış, önemli başarılar kazanmış, vatansever bir subaydır. Ancak canla başla verilen mücadeleye ve kaybedilen binlerce cana rağmen, İstanbul'da işgal kuvvetlerini görmeye dayanamaz. O yıllarda İstanbul'da yaşanan rezillikler, esir şehir İstanbul'da gezen yabancı üniformalara aldırmayan bir kısım insanlar ve her şey normalmiş gibi eğlence mekânlarının reklamını veren gazeteler, Mehmet Ali'nin dayanma gücünü tüketir.

Mehmet Ali'nin mektubu; yaşananların, onurlu ve duyarlı bir askerinin ruhunda oluşturduğu tahribatı, bu tahribatın neden olduğu çözülme ve yıkım sürecini ayrıntılı bir şekilde verir. Kurgusal açıdan yerinde ve işlevsel kullanılan bu mektup, Kâmil Bey'in farkındalık sürecini başlatması bakımından ayrıca önemlidir. Böylece, anlatıda fiilen bulunmayan bir roman kişisi, norm karaktere dönüşür. Üsteğmen Mehmet Ali'nin zamansal bir kırılma ile başkişiye ulaşan anıları; Kâmil Bey'in kaderi üzerinde, kendisinin bile farkına varamadığı şekilde tesir eder.

Cemal Usta, halkın bilinçli kesimini temsil eden karakterlerden biri olarak Kâmil Bey'in aydınlanma sürecine yardımcı olur. Kâmil Bey'in Bağlarbaşı'nda bulunan harap köşkünü onarması için tuttuğu Dülger Cemil Usta, akli ve yeteneği ile köşkün daha az masrafla onarılmasını sağlar. Böylece mali buhran içindeki başkişiye yardımcı olur. Ancak Cemil Usta'nın asıl misyonu, Kâmil'in ekonomik sıkıntılarına bir nebze çözüm üretmekten çok daha ötededir. Kâmil Bey, Anadolu hareketi hakkındaki bilgileri, gelişmeleri Cemil Usta'dan öğrenir. Cemil Usta'yı göremediğinde, onun sohbetini dinlemek için mahalle kahvesine gider. Böylece ömründe ilk defa halkın arasına karışır ve halkın ne düşündüğünü, olayları nasıl yorumladığını anlar. Çalışan emekçi insanın, tahsilli bir paşazadeden çok daha duyarlı ve hayata dönük olabileceği fikrinin temsilcisi olan Cemil Usta; Kâmil Bey'in kapılarını halka açan anahtardır. Tez canlılığı, dobralığı ve hiç öfkeye kapılmayan sakin kişiliği ile dikkat çeken Cemil Usta, mahalle kahvesindeki fikir ayrışmalarına; "*İttihatçı ayıracak sıramız değildir. Vatan kurtarmaya elbirliğiyle çabalamak sırasındır.*" (E.Ş.İ. s.108) şeklinde cevap verir. Bozulan düzenin elbet yola gireceğini, işlerin er geç düzeleceğini söyleyen Cemil Usta, inancın ve sağduyunun sesidir.

Kâmil Bey'in çocukluk arkadaşı Fuat Mahir, norm karakterler arasında sayılabilir. Fuat Mahir de Kâmil Bey gibi bir paşazadedir ve Batı kültürüne hâkimdir. Karısı, Fuat'ı terk

ederek kızını da babasına karşı düşmanca duygularla büyütür. Kâmil Bey, köşkün anahtarını almak için kapısını çaldığı Fuat Mahir'i görünce tanıyamaz;

“Gençliğinde güreş tutan, boks yapan, iyi ayak topu oynayan, eskrimde Avrupa'nın en ustalarıyla başa çıkan, zengin, güçlü, yakışıklı olduğu kadar da uçarı hovarda, birkaç Batı dilini anadili gibi bilen Fuat Mahir, nasıl bir kıyametten geçerek bu kadar değişmişti?” (E.Ş.İ. s.68)

Aile saadetinin hayal kırıklığı ile sonlanması, savaşlar ve İstanbul'un işgal edilmesi, Fuat Mahir'i yaşadığı hayattan koparır. Kâmil Bey'e; *“Dünya ile arama bir kara cüppeyi germeye uğraşıyorum.” (E.Ş.İ. s.69)* diyen Fuat Mahir, sığındığı dervişlik cüppesinin maskaralık ve korkaklıktan başka bir şey olmadığını anladığı gün, var olan parasını Kâmil Bey'e bırakarak Anadolu'ya geçer; *“Fuat Bey'in Bağlarbaşı'ndaki yaşayışında boş bıraktığı yeri, Kâmil Bey, hiçbir zaman, hiçbir insan dostluğuyla dolduramaz(z).” (E.Ş.İ. s.99)* Cemil Usta'nın sağduyulu yaklaşımı ve Fuat Mahir'in aldığı bu radikal karar, Kâmil Bey'i etkiler. Bundan sonra başkişi, Anadolu hareketinin ciddiyeti üzerinde daha fazla düşünmeye başlar.

Galatasaray'dan arkadaşı İhsan'ın Kuvayı Milliye taraftarı olduğu için mimlenerek Harp Divanı tarafından on yıl kürek cezasına çarptırıldığını öğrendiğinde, Kâmil Bey'in hayatında yeni bir dönem başlar. İhsan ve hanımı Nedime, Kâmil Bey'in dönüşümüne önemli katkı sağlayan norm karakterlerdir. Cezaevine İhsan'ı ziyarete giden Kâmil, arkadaşının Anadolu'ya karşı beslediği inançtan etkilenir. Eşi cezaevine girdikten sonra, Karadayı gazetesini tek başına çıkarmaya devam eden Nedime Hanım'a yardımcı olma teklifini severek kabul eder. Artık Kâmil Bey, doğru bir hareketin içinde, doğru tarafta bulunmanın huzurunu yaşar.

Karadayı gazetesi ile Kâmil Bey'in hayatında yeni bir sayfa açılır. Nedime Hanım'ı daha da yakından tanıdıkça, Türk kadınına olan güveni tazelenir. Eşi hapiste hamile bir kadın olarak, karşılaştığı sıkıntılara rağmen yılmayan Nedime Hanım; Kâmil Bey için kutsal amaçlar uğruna fedakârlıktan kaçmayan mücadele gücünün timsalidir; *“Kadın, tek başına bir ordu gibi dövüşüyor. Benim Ayşe de böyle olsun istiyorum.” (E.Ş.İ. s.266)*, *“Nermin beni seviyorsa her şeye katlanır. Nedime Hanım nasıl dayanıyor?” (E.Ş.İ. s.350)*, *“Nedime Hanım'ı tanıdıktan sonra, Ayşe'yi başka türlü yetiştirmeye karar vermişti. ‘Ayşe hele büyüsün! Ayşe büyürse...’” (E.Ş.İ. s.396)* Nedime Hanım'ı tanıdıkça özverisine, gücüne, kısaca karakterine daha da hayran olan Kâmil Bey, umutlarını bağladığı kızı Ayşe'yi onun gibi yetiştirmek ister. Zor zamanlarda, yılgınlıklar yakasına yapıştığında, Nedime Hanım'ın yaşantısı, onun dayanak noktası olur;

“Nedime Hanım, o çıplak han odasında, türlü boyalarla boyanmış hafiyelerin arasında, o tehlikeli işleri becermeye çalışırken, kendisi Kâmil Bey, bizzat kendisine karşı dahi, ömründe bir kere bile alçaklık etmemekle övünen adam, karısının halasının kocası İbrahim Bey’le birleşip İngiliz ordusuna müteahhitlik mi yapacaktı?” (E.Ş.İ. s.338)

Nedime Hanım’ın değerleri, Kâmil Bey’in değerleri haline gelir. Tutukluluk günlerinde, gerek karısı Nermin’in gerekse yönetim ile arasına giren hatırlı dostların ısrarına rağmen, Nedime Hanım’ın ismini vermez. Nedime Hanım’a olan saygısı o kadar büyüktür ki, onu kendisinden fazla düşündüğü için yedi yıl hapse mahkûm edilir.

Kâmil Bey’in üzerinde etkili olan kadın karakterlerden bir diğeri de Fatma Hanım’dır. Sultanahmet Mitingi’ni dinledikten sonra eşi Ramiz Efendi’yi Anadolu hareketine katılması için gönderen Fatma Hanım’ın anlamı, Ramiz Efendi tarafından; *“harp ederken sırtımı dayandığım aşılmaz bir dağ” (E.Ş.İ. s.448-449)* cümlesiyle ifade edilir. Fatma Hanım’ın bir çocukla kadın başına verdiği hayat mücadelesi, Kâmil’i; *“Kadın falan değilmiş kardeşim, adeta bir ‘millet’miş.” (E.Ş.İ. s.449)* diyecek kadar duygulandırır. Yine başkışının cezaevinde geçirdiği günlerde yaşadığı yalnızlık duygusuna Fatma Hanım destek olur. Nermin Hanım, eşinin ziyaretine gelmek yerine hizmetçiden para gönderirken; Fatma Hanım kurabiye paketleri ve oğluyla birlikte Kâmil Bey’i ziyarete gelir. Bu kurabiyeler, Kâmil’in olgunlaşma sürecine büyük katkı sağlar. Anadolu hareketinin karşısında duran koğuş ağası Osman, Kâmil Bey’in babasından yadigâr saatine bile el koyar. Bu anıya yapılan saygısızlık karşısında yüreği sızlayan ancak tepki vermeyen Kâmil Bey; Fatma Hanım’ın getirdiği kurabiyelerin yenildiğini anladığında koğuştaki kıyamet koparır. Ve Osman Ağa ile birlikte karşısına çıkan ağa dalkavuklarını da sopadan geçirir. Kâmil Bey’in bu davranışı, Kuvayımilliye hareketinin bekası için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamış Fatma Hanım’ın kurabiyelerine, Mustafa Kemal’e küfreden adamların dokunmasına bile katlanamadığını gösterir. Bu da başkışının olgunlaşma sürecinde önemli bir merhaledir.

Kemal Tahir romanlarında, kadın karakterler genellikle olumsuzlanan özellikleriyle yer alırlar. Ancak, Esir Şehir üçlemesindeki Nedime ve Fatma Hanım, bu çemberin dışında değerlendirilebilir. Zira, ikisi de vatanın bekası için her türlü zorluğa katlanırlar. Bitmez mücadele gücü ve inançlarıyla eşlerine destek olurlar. Fatma ve Nedime Hanım, Kâmil Bey’den önce eşlerinin norm karakteridir. Yıllarca mücadele veren öğretmen Ramiz Efendi’nin, hanımı öldükten sonra tutunacak tüm dallarını kaybedip bambaşka bir hayatın aktörü olması bu durumu açıkça gösterir.

Esir Şehrin İnsanları'nda Anadolu'ya gitmesi gereken planları Gülcemal vapuruna verirken suçüstü yakalanan Ramiz Efendi'ye, Esir Şehrin Mahpusu'nda değinilmezken Yol Ayrımı'nda etraflıca yer verilir. Ramiz Efendi ve Kâmil Bey, Gülcemal vapuru olayında birlikte tutuklandıklarından bir süre aynı mekânı paylaşırlar. Aralarında ülkü birliği olan Kâmil Bey ile Ramiz Efendi kısa sürede kardeşten öte olurlar. Kâmil Bey, Anadolu'dan gelen başarılı haberlerin sevincini Ramiz Efendi ile paylaşır. Ramiz Efendi, tutukluluk günlerindeki yalnızlığını azaltır. Yol Ayrımı'nda Eskişehir-Kütahya Savaşı'nın detayları, bir sonraki nesle Ramiz Efendi'nin anıları vasıtasıyla aktarılır. Bu anlamda Ramiz Efendi, anlam aktarıcı bir karakter olarak geçmiş deneyimlerini yeni nesillere anlatır. Yıllarca öğretmenlik yapan ve Anadolu hareketinin içinde şerefli bir yer edinen Ramiz Efendi, eşi Fatma Hanım'ı kaybettikten sonra rüzgâra kapılan yaprak gibi olur. Özellikle, oğlu Kadir'in tehditleri sonucu, Fatma Hanım'ın yadigârı yatak takımını satışa çıkarmak zorunda kalması, Ramiz Efendi için bir yol ayrımıdır. Bu noktadan sonra Ramiz Efendi'nin toparlanması mümkün olmaz. O, inandığı kutsal değerler uğruna hayatını feda eden isimsiz kahramanların temsilcisidir. Ramiz Efendi, varlığıyla Yol Ayrımı'nın psikolojik bir boyut kazanmasına yardımcı olur. Çünkü Ramiz Efendi'nin içine düştüğü umutsuzluk, karakterin gelişim süreci içinde anlatılır. Anlatının diğer kişileri, daha ziyade kart karakter nitelikleri göstermektedir.

Esir Şehrin Mahpusu'nda norm karakter olarak beliren Binbaşı Arif Bey'i de burada anmak yerinde olacaktır. Savaş yıllarında cephedeki askere çürümüş buğdayı göndermeye kalkan hırsız binbaşığı döver. Sonrasında, askere gıda sevkiyatını geciktirmek suçundan hapse atılır. Başkişinin cezaevi günlerinde ona yardımcı olur. Adi suçlular koğuşundan siyasi suçlular koğuşuna alınan Kâmil Bey'e verdiği gerekli malumat ve ikazlarla norm karakter olarak dikkat çeker.

Yazarın sözünü emanet ettiği karakterlerden biri olan Dr. Münir, Yol Ayrımı'nın norm karakteridir. Sadece başkişi Kamil Bey'e değil, İttihatçı arkadaşlarına, genç kuşaklara nasihatleri ile yardımcı olur. Kâmil Bey'in kızı Ayşe'ye yıllar sonra babası hakkındaki gerçekleri anlatarak baba-kız arasındaki kopukluğun giderilmesini sağlar. Bunun dışında, Lozan'dan Serbest Fırka'nın kuruluşuna kadar, yazarın öncelediği tezleri vermekle görevli olan kişidir. Kuvayımilliyeye taraftarı arkadaşları ve olaylara pek de hâkim olamayan aydın nesil şaşkınlık içindeyken; Dr. Münir'in düşünceleri nettir. O, olayları tarihsel arka planlarıyla birlikte yorumlayan aydın bir bilincin sesidir. Bu bağlamda, Kemal Tahir'in gerçekçi aydınını temsil eden Dr. Münir, yer yer roman dışı karakter olarak nitelendirilse de o; "*Kemal Tahir romanındaki yerini Türk aydınının geçirdiği bilinç sürecinin sonunda almıştır.*" (Berksoy,

2010: 302) O, dönemin aydın profilindeki çarpıklığa karşı, gerçek aydının nasıl olması gerektiği göstermek için anlatıya yerleştirilir.

1.2.6.3. Kart Karakterler

Esir Şehir üçlemesinde, kart karakterler oldukça geniş bir kadroya sahiptir. Kâmil Bey'in hanımı Nermin, kart karakterlerden biridir. Üç cilt boyunca karakterinde hiçbir değişikliğin gözlemlenmediği Nermin Hanım, yaşananlardan hiç etkilenmeyen, ruhsal süreçleri yansıtılmayan bir kart karakterdir. Nermin Hanım, yirmi sekiz yaşında, güzelliğinden başka pek bir meziyeti bulunmayan, en ufak bir güvensizlik duygusuna karşı en ufak direnme gücünden yoksun, en temel gayesi ömrünü refah içinde geçirmekten ibaret olan bir karakterdir.

Kâmil Bey ve Nermin Hanım arasındaki mizaç farklılığı, blok halinde verilmez, sürece yayılır. Başkişi olgunlaştıkça, Nermin Hanım'ın yerinde sayan kişiliği daha belirgin hale gelir. O, milli duygulardan yoksun, kişisel çıkarlarından başka bir şey düşünemeyen, fedakârlık, vefakârlık gibi kavramlardan bihaber bir karakterdir. Ontolojik anlamda problem yitimine uğramış, bencil, ufuksuz, asalak, körleşmiş, duyarsız yönleriyle lümpenliğin ve konformizmin kişiler bazındaki temsilcisidir. Ülkenin içinde bulunduğu durum, işgal kuvvetleri, kayıplar onu zerrece ilgilendirmez;

“Nermin, sekiz yıldır görmediği İstanbul'a bir zaman baktı. Her şeyi birbirine katan koyu kurşununin ürperticiliğine, boğazı dolduran yabancı zırlılara hiç aldırmandan sevinçli bir hasretle içini çekerek 'Oh canım İstanbul!' diye sevindi.” (E.Ş.İ. s.29)

Anlatının başında verilen bu duyarsızlık, roman boyunca devam eder. Kâmil Bey'in bir dava adamı olma yolculuğuyla o kadar ilgisizdir ki, sürece iştiraki; *“Bu 'Kuvayı Milliye' de nedir kuzum?” (E.Ş.İ. s.286)* sorusundan öteye geçemez. Eşine destek olmak şöyle dursun, mali buhranlardan yakınıp Kâmil Bey'i sorumsuzlukla suçlar. İnandığı değerler uğruna cezaevine giren İhsan'ı ve karısı Nedime'nin çabalarını serserilik olarak değerlendirir; *“Gazete çıkarmaya, mahpustaki serserilere bakmaya paranız var ama...” (E.Ş.İ. s.287)* Karısının sergilediği tüm bu duyarsız davranışlara rağmen ona anlayışla yaklaşmaya çalışan Kâmil Bey'in çabası da sonuçsuz kalır. Kâmil; *“Biz burada kalacağız, karıcığım, bu kırmızı yün kazağınızla siz burada oturacaksınız. Sonuna kadar boğuşulacak... Zafer kazanılacak... Kılığımızı, kıyafetimizi o zaman düşünürüz.” (E.Ş.İ. s. 290)* dese de Nermin'in bu mücadeleye zerrece inancı yoktur. Daha da vahimi, niçin mücadele edildiğinden bile haberi yoktur.

Kâmil Bey'in Kuvayımilliye yanlısı olarak tutuklanması da onda bir bilinçlenme süreci başlatamaz. Böylece Nermin Hanım, olgunlaşma yolundaki son şansını da kaybeder. Cezaevinde bulunan eşini ziyarete gelmek yerine, işgal kuvvetlerinin verdiği baloya katılan, Kâmil Bey'e mektup yazmak yerine hizmetçisinden para yollayan Nermin Hanım'ın bu davranışları, Kâmil Bey'in bu evliliği bitirme kararı almasına neden olur. Sonrasında Dr. Lütfi Bey ile evlenip kızı Ayşe'yi babasına düşman olarak büyüten Nermin Hanım, aldatıldığını bildiği halde bu evliliğe devam eder. Nermin'in bu davranışı, başlangıçta verilen zayıflığından hiçbir şey kaybetmediğinin göstergesidir. Yazar, Esir Şehrin İnsanları ve Esir Şehrin Mahpusu'nda böyle bir profille verdiği Nermin Hanım'ın, Yol Ayrımı'nda kendini savunmasına imkân tanır; *“Ayşe'nin babasına, 1921'lerde, İstanbul şehrinde, bize ekme parası kazanmak, hapse girmekten çok daha zor geldiğine eminim!..”* (Y.A. s.473)

Nermin Hanım'ın; Şükran ile Murat'a, kurguyu zorlamak pahasına yaptığı bu izahat da onu inandırıcı kılamaz. Zira ilk iki ciltte Kâmil Bey'in sorumsuzluğuna dair en ufak bir ayrıntı bulunamaz. Nermin Hanım'ın ileri sürdüğü şeylerin gerçeklik değeri taşıması durumunda, Kâmil Bey'in bambaşka bir kaderi olması gerekirdi. 1921'lerde, topraklarını, değerinin misliyle fazlasına satın almak isteyen İngilizlere satması ve maddi refah içinde hayatını devam ettirmesi lazım gelirdi. Yol Ayrımı'nın sonunda bile Nermin Hanım'ın hiçbir şeyi anlamamış olması, onun gelişim çizgisindeki sabitliği gösterir.

Nermin Hanım'ın eniştesi İbrahim Bey, çıkar ve fırsat düşkünlüğünün kişiler düzlemindeki temsilcisidir. Her şeyden önce, İbrahim Bey'in fiziksel tasviri, karakter özelliklerini yansıtır;

“Enişte bey, saçı erken dökülüp göbeği erken şişmiş tiplerdendi. Seçe parmağında tek taş pırlanta yüzük, altın kösteğinin ucunda platinden mason nişanı taşırdı. Politikadan anlamazlığa vurduğu halde bütün işlerini parti kodamanlarına dayanarak, hükümetle çeviriyor, Edirne'den ötesini bilmez görüldüğü halde, Almanya'nın en önemli şirketlerine yıllardır temsilcilik ediyordu.” (E.Ş.İ. s.25)

Kullandığı malzemelerden ve göbeğini erken şişirmesinden belli olan ekonomik gelir düzeyi, işgal altındaki bir şehirde bu kadar müreffeh bir hayat yaşamayı başaran İbrahim Bey'in nasıl işler çevirdiğini ortaya koyar. İbrahim Bey, siyasi ilişkilerini kullanarak çıkar elde etmekle kalmaz, işgal güçleriyle de işbirliği yapar. Evinden; *“birtakımı politikacı, birtakımı hariciyecisi, çoğunluğu da yabancı subay ve elçilik yüksek memurları”* (E.Ş.İ. s.44) eksik olmaz. Bu nedenle *“işgal orduları müteahhidi”* (E.Ş.İ. s.259) olarak adlandırılır. İbrahim Bey, ülkesinin içinde bulunduğu durum için bir şeyler yapmak yerine, bu dumanlı atmosferi şahsi çıkara dönüştürerek nüfuzunu artırmak gayesindedir.

İbrahim Bey'in ailesi de aynı karakter çizgisi üzerindedir. Eşi (Hala Hanım), milli mücadeleye inanmadığı gibi, Anadolu hareketine gönül verenler için ağır sıfatlar kullanır;

“Dünyanın muzaffer devletlerine karşı Anadolu’da üç tane baldırı çıplak eşkıya ne yapabilir?” (E.Ş.İ. s.288)

“Koca Âl-i Osman padişahı, veziri, vüzerası ile şaşırmuş da, birkaç kılkuyruk mu doğru yolu bulmuş?” (E.Ş.İ. s.289)

Hala Hanım, güçlü bir karaktere sahip olmadığından kolay yönlendirilebilen bir kadın olan Nermin'in iplerini sürekli elinde tutar. Onu, Kâmil Bey'e ve Kuvayımilliyeye karşı sürekli doldurur. Nemin ile Kâmil ilişkisinin istenilmeyen bir sona doğru yönelmesinin sorumlusu büyük oranda Hala Hanım'dır. İbrahim Bey ile Hala Hanım'ın dul kızları Sabriye ise etik değer yoksunluğunda onları aratmaz; *“Aklıma koydum enişte bey er geç sizi baştan çıkaracağım! Dayanamazsınız bana... Canımın çektiğine doymazsam ölürüm!” (E.Ş.İ. s60)* Topraklarını İngilizlere satmak istemeyen Kâmil Bey üzerinde; İbrahim Bey, Hala Hanım ve isterik kızları Sabriye ayrı ayrı ikna yöntemleri denerler. Anlatı boyunca bu üç karakterde de olumlu bir davranış temayülü, bir bilinçlenme süreci gözlenmez. Her türlü değer eğitiminden yoksun bu insanlar için, vatan sevgisi gibi ulvi değerler bile çıkar oyunlarında piyon olmaktan öteye geçemez.

Nedime Hanım'a yardımcı olan ve kendini Kuvayımilliyeye yanlısı olarak Niyazi Efendi de kart karakterdir. Okur, Kâmil Bey'in zihinsel süreçleri eşliğinde onun bir ajan olduğunu anlar. Niyazi Efendi'nin fiziksel tasviri de tıpkı İbrahim Efendi'nin tasviri gibi işlevseldir;

“Niyazi Efendi, insanların yüzüne asla, dikedik bakmaz. Dünyanın en oynak, en sınırlı gözleri ondadır. Elleri de bir garip! Nemli, yorgun, adeta ölü imişler gibi soğuk! Bunlarla arkadaşlarının elini sıkamaz, tutulmalarını, sallanmalarını bekleyerek öylece bırakır.” (E.Ş.İ. s.345)

Niyazi Efendi; *“kamburca sırtı, sivri omuzları” (E.Ş.İ. s.354)* ve *“oynak”* gözleri, arkadaşlarının ellerini sıkamayan *“soğuk”* elleri ile tam bir hafiyeyi andırır. Harp Divanı'na Kuvayımilliyeci ispiyonlayan Niyazi, Kâmil'in tutuklanmasına neden olur. Nedime Hanım'ın güvenini kazanmayı başarmış bu insan, itimat sömürsünün kişiler düzlemindeki temsilcisidir.

Yol Ayrımı'nın zayıf karakterli ve köksüz kişisi Kadir de kart karakter olarak çizilir. Ramiz Efendi ve Fatma Hanım gibi iki değer tarafından yetiştirilmesine rağmen, ebeveynlerinin hiçbir erdemi, en azından genetik mirasla, Kadir'e sirayet etmez. Avukat

Celadet Bey'in yazıhanesinde kâtiplik yapan Kadir, sırf nüfuzlu kimselere yakın olabilmek için Serbest Fırka'ya üye olur;

“Bütün işe yarayanlar Serbestçi. Bir de babamla arkadaşlarına bak! (...) Bir Kuvayı Milliye'dir tutturmuşlar. Kimi hapis yatmış yıllarca, kimi sürünmüş. Hele babamın durumu hepsinden acıklı.(...)Bizi on parasız bırakıp gitmiş Sakarya Savaşı'na... İki yerinden yaralanmış. Sürünüyor şimdi, öğretmen aylığıyla, üstte yok, başta yok... Kendisini yoksulluktan kurtaramamış... Vatanı kurtarmakla övünüyor.” (Y.A. s.212-213)

Fırka seçimini inandığı davaya göre değil, işe yarayan gruplara göre yapan Kadir, babası Ramiz Efendi ile gurur duyması gerekirken onu hor görmektedir. Kâmil Bey'in kızı Ayşe tanışacakları zaman, babasına yeni kıyafetler alması için ısrar eder. Maddi durumu uygun olmayan Razmiz Efendi'ye, rahmetli hanımından kalan yatak takımını zorla satışa çıkarttırır. Bu olay, manevi boyutta baba ile oğlun yollarını ayırır. Ve Ramiz Efendi için karşı konulmaz bir yıkım sürecini başlatır.

Murat ile kardeş gibi büyümelerine rağmen, Kâmil Bey'in kızına Murat'ı kötüler. Amacı, potansiyel tehlikeleri bertaraf ederek Ayşe'yi izdivaca ikna etmektir. Evlenme kararını daha Ayşe'yi tanımadan alır. Bu kararın altında da tamamen çıkar kaygısı bulunur; *“Şaşırır da gelirse, ben bahtımı deneyeceğim. Anası da zengin, babası da... Tam evlenilecek kız...” (Y.A. s.211)* Salt Ayşe Kuvayımilliye yanlısı olduğu için, kendisi de öyleymiş gibi davranır. Hülasa Kadir, konjonktürel kişiliği ile dönemin ve düzenin insanıdır. Baba ile oğlun bu çatışmalı durumu, eserin temel temalarından olan eski-yeni çatışmasına hizmet eder.

Kadir ve Kadir gibilere rağmen, genç kuşağın umut vadeden karakterleri de vardır. Kemal Tahir'in ideal gençliği temsilen seçtiği roman kişileri Murat ve Selim'dir. Annesini kaybettikten sonra Ramiz Efendi ile Fatma Hanım tarafından büyütülen Murat, Vakit gazetesinde yazardır. Kadir ile aynı kaynaktan beslenmesine rağmen bambaşka bir karaktere sahiptir. Doktor Münir ile fikir yakınlığı bulunan Murat, yer yer yazarın sözcülüğünü yapar. Ölmek üzere olan Selim'e sonuna kadar yardımcı olan, onun için elinden geleni yapan tek insandır. Bu bağlamda Murat, dostluğun, özverinin ve samimiyetin temsilcisidir.

Selim'in öyküsü ise tıpkı Ramiz Efendi'nin öyküsüne benzer bir duyarlılıkla anlatılır. Babası Sarıkamış şehidi olan Çorumlu Selim, İstanbul'a okumaya gelir. İnançlı, çalışkan ve vatansever bir gençtir; *“Çok çalışıyordu Selim... Şimdiye kadar rastladığı en çalışkan insandan kat kat fazla çalışıyordu. (...) Gazi Paşa'dan bile daha Kemalist, daha sıkı Kuvayı Milliyeci'ydi.” (Y.A. s.20-21)* Çıkardığı Kurtuluş dergisine koyduğu özgürlük heykeli fotoğrafı için sorguya çekilip öldüresiye dövülür. Zaten verem hastası olan Selim,

Sanatoryum'da yatak bulunmadığı için tedavi edilemeyince hayatını kaybeder. Selim Nuri'nin, Sarıkamış dolayısıyla tarihe; fakir taşra insanı olması dolayısıyla da yazarın inandığı tabakasız kitleye bağlandığını belirten Örgen, onun kişiliğinde inanmış yeni neslin mücadelesini okumak gerektiğini belirtir. (*Örgen, 2012: 257*) İnandığı ilkeleri sonuna kadar savunan, dik duruşu yüzünden yozlaşmış sistemin kurbanı olan Selim Nuri; sahip olduğu tüm etik değerlerle Anadolu insanının cevherini temsil eder. Not etmek gerekir ki, Selim Nuri'nin öyküsü, ayrı bir romanda ele alınabilecek kadar derindir.

Gazi Paşa'nın özel şoförü olan Dadal Efendi, Çorum yöresi ağız özellikleriyle konuşurulan, renkli ve başarılı bir tiptir. Gazi Paşa'nın en yakınında bulunanlardan olduğu için onun karakter özellikleri Dadal Efendi'ye anlattırılır. Yol Ayrımı'nın yaşayan kişilerinden olan Dadal Efendi, hemşerisini düşünen, abartıyı ve nüfuzunu kullanmayı seven, yeri geldiğinde bencil ve kurnaz davranmaktan çekinmeyen, Anadolu insanın eğitimsiz kesimini temsil eder.

Bunların dışında, Kuvayimillie sevdalısı olmaktan başka hiçbir özelliğine değinilmeyen Ayşe, Serbest Fırka'nın oluşturduğu esintiye kapılan Avukat Celadet, Ahmet Ağaoğlu, İttihatçı Nuh Bey, ağır basan merhamet duygusuyla Şükran Hanım, ekonomik sömürünün temsilcisi Osman Ağa ve yardımcısı Zekeriya, görev ve yetki istismarıyla öne çıkan cezaevi imamı Mehmet Hoca da kart karakterler kategorisine dâhil edilebilir.

1.2.6.4. Fon Karakterler

Esir Şehir üçlemesinde yine geniş bir fon karakter kadrosu bulunur. Esir Şehrin İnsanları romanında bulunan fon karakterler şunlardır; Kâmil Bey'in babası Selim Paşa ile Nermin Hanım'ın babası Taceddin Paşa, Kâmil Bey'in Barselona'dan geldiği geminin kaptanı Albert, Üsteğmen Mehmet Ali'nin komutanı Albay Şevket, mahalle imamı Mümin Efendi, binbaşı emeklisi Hasan Bey, Derviş Laleci Zülfü, Suat Bey ve eşi Fahriye Hanım, gardiyan Celil, Çukur, Abdullah Ağa, han odabaşı Süleyman Ağa, basımevi sahibi Mıgırdıç Efendi, başmürettip Necmi Efendi, başdağıtıcı Ebuzer Efendi, antikacı Salamon Eefendi, Fransız nakliye şirketi görevlisi Rozalti, gardiyan İbrahim, Binbaşı Burhanettin, Abdülvahap Çavuş, Cezaevi müdür vekili Teğmen Şerif ve dostu Katina, mahalle muhtarı Nuri Usta.

Esir Şehrin Mahpusu romanındaki fon karakterler şu şekildedir; Arama gardiyanı Kürt Vahap, Fayrap Ömer, Seringel, Toycu Mahmut, Kömürcü İbrahim Efendi, Osman Ağa'nın koruyucuları Tanaş ve Laz Ali, Zarzar, Pandeli, genelev patronu Sidikli, Köprücü, Örücü

Mehmet, Cüce Hıdır, Topal Hamdi, cezaevi bakkalı İsmail Efendi, Binbaşı Arif'in hizmetlisi Sefer, revir doktoru Jak Barbut.

Yol Ayrımı romanındaki fon karakterler ise şöyledir; Vakit gazetesi hademesi Hıdır, başmürettip Haydar Baba, musahhah Selim Bey, başdağıtıcı Tatar Emirze, Vakit'in patronu mebus Asım ve kardeşi Hakkı Tarık, Selim Nuri'nin babası Nuri öğretmen, Abdülhak Hamit ve Kontes Lüsyen, Gazi Paşa'nın hemşiresi Makbule Hanım, Yarın gazetesi yazarı Arif Oruç, Serbest Fırka Umumi Katibi Nuri Bey, Selim Nuri'nin fakülte arkadaşları Nevşehirli Kırkbirin Rüstemşah ve Ali Tarkan, Cehennem Topçu Cemil, Dr. Lütfi Bey, hastabakıcı Berta, Keramet Efendi, antikacı Halim Efendi, Behram Efendi, Emine, Serbest Fırka İstanbul vilayeti başkanı İsmail Hakkı Bey, pansiyoncu Madam Avagni, Gülnihal Dadı.

Fon karakterler kategorisinde değerlendirilen şahısların büyük kısmını, cezaevinde yatan mahkûmlar, gardiyanlar, basında çalışan işçiler ve mahalle insanları oluşturur. İşgal yılları ve Cumhuriyet sonrası İstanbul'unda karşılaşılan tipler ve cezaevi mahkûmlarından oluşan fon karakter kadrosu, toplumun sosyal, ekonomik ve psikolojik yapısını yansıtır.

Esir Şehir serisinde, Kemal Tahir'in karakter oluşturmada daha başarılı olduğu söylenebilir. Özellikle başkişi Kâmil Bey'in sürece yayılan gelişimi, Ramiz Efendi ve Selim Nuri'nin dramatik sona gidiş aşamaları, Dadal Efendi'nin renkli, canlı, samimi anlatımı burada hatırlanmalıdır. Roman kişilerinden bir kısmı, Kemal Tahir kahramanlarının "*tip*"e dönüşme yazgısından kurtulmayı başarırlar. Ancak eklemek gerekir ki, bazı karakterler üzerinde yeterince durulmamıştır. Sözgelimi, Kâmil Bey'in tek taraflı olarak aldığı boşanma kararına karşı, Nermin Hanım'ın ruhsal süreçlerine hiç değinilmez. Yine Ayşe ve Kadir'in kendilerinden beklenmeyecek bir tavır içinde olmaları, anlaşılabilir nedenlere bağlanmaz. Ramiz Efendi ve Fatma Hanım gibi vatansever ebeveynler tarafından yetiştirilen Kadir'in nasıl bu kadar köksüz olduğu; Nermin Hanım gibi duyarsız bir kadının büyüttiği Ayşe'nin de nasıl bu kadar Kuvayimilliyeye hayranı olduğu açıklanmaya muhtaçtır. Bu bağlamda, davranış kodları makul temellere dayandırılmayan Ayşe ve Kadir karakterlerinin inandırıcılıktan uzak düştüğü belirtilmelidir.

1.2.7. İzleksel Kurgu

Esir Şehir üçlemesinde entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması üzerinde şu şekilde gösterilebilir:

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	<p>Kâmil Bey Dr. Münir Nedime Hanım Ramiz Efendi Fatma Hanım Selim Nuri Murat Ayşe</p>	<p>İbrahim Bey Hala Hanım Sabriye Nermin Hanım Niyazi Kadir Osman Ağa Zekeriya Efendi</p>
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	<p>Bağımsızlık/Özgürlük/Hürriyet Vatanseverlik Doğu / Yerlilik/ Alaturka Kendilik İdealizm Dürüstlük Fedakârlık</p>	<p>Esaret Vatan hainliği Batı /Batılılaşma / Alafranga Yabancılaşma Oportünizm Düzenbazlık İstismar Bencilik Lümpenlik Konformizm</p>
<i>Semboller Düzlemi</i>	<p>Anadolu Karadayı Kâmil Bey'in Bağlarbaşı'ndaki köşkü Bedestende bulunan alaturka eşyalar ve Yatak Takımı Tasvir-İkdam Cami (Selimiye) Don Quichotte Kâmil Bey'in çizdiği iki ağaç Kurtuluş Dergisi</p>	<p>Esir Şehir Times Hala Hanım'ın konağı ve kullandığı eşyalar Kedi yavruları haline gelmiş tok kuşlar Peyam Sabah- Alemdar Kilise Bekirağa Bölüğü Adliye Nezareti Bulanık Su Kelepçe</p>

1.2.7.1. Aydın Yabancılaşması

Memleketin aydın problemi, Kemal Tahir'in en fazla serzenişte bulunduğu konulardan biridir. Ona göre aydınların sorunu, kendi ülkelerini, kendi insanlarındaki cevheri, genel anlamıyla Doğu dünyasını tanımamaktır. Esir Şehir üçlemesinin başkişisi Kâmil Bey, tam da böyle bir aydın profiline uygun olarak kurgulanır. Abdülhamit'in gözde paşalarından Selim Paşa'nın oğludur ve ömrü çoğunlukla yurtdışında geçer. Ülkesine mecburiyet neticesinde döndüğünde, memleket gerçekleri hakkında hiçbir şeyden haberi yoktur. Bu bilgisizlik, işgal altında olan ülkenin kurtulma ihtimali hakkında, onu ümitsizliğe götürür;

“Kâmil Bey, ömründe, Yakacık'tan öteye geçmemiş bir İstanbul çocuğuydu. Anadolu hakkında zaten hiçbir fikri yoktu. İstanbul'a gezgin satıcı, apartman kapıcısı, hamal, besleme sağlayan; sınırları belirsiz bu memleket, elbet, içinde yaşayanlardan başka türlü olamazdı. Öyleyse, kendi kendisine davranıp kalkmasını, isyan ederek silaha sarılmasını ummak boşunaydı. İstanbul -İmparatorluğun başı- kubbelerden kamburlarını çıkararak böyle sinmişken, Anadolu ne yapabilir ki?” (E.Ş.İ. s.94)

Aydının gözündeki Anadolu; İstanbul için hizmet sektörüne işgücü sağlayan bir kaynaktan daha öte bir şey değildir. İstanbul'da dünyaya gelip ömründe 'Yakacık'tan öteye geçmemiş' olan aydınların, Anadolu hakkında başka türlü düşünmesi de beklenemez. İnsan kaynağı 'besleme', 'hamal' ve 'kapıcı' dan ibaret olan bu pasif coğrafyada aktif bir şeylerin mayalanması, aydın için imkan dışıdır. Bu nedenle aydın, en kötü durumlar için kurtuluş ümidi besleyip halkı aydınlatacak ve bu ümit etrafında kenetlenmesini sağlayacakken, 'kubbelerden kamburlarını çıkara(n)' İstanbul'da sinmeyi tercih eder. Esasen, müşkül karşısında sinen İstanbul değil, İstanbul'un yetiştirdiği aydındır. Zira aydın, modernleşme sürecinden bu yana; “kendi kültüründen ziyade Avrupa kültürüne yaklaş(an)” (Karpaz, 2014: 165) halka yönelmeyi aklına getirmeyen kişi olarak kalır. İçinde yaşadığı toplumun özüne bu denli yabancılaşmış bireyin, yalnızlık, bunalım, karamsarlık gibi yabancılaşma kaynaklı problemleri yaşaması doğaldır. Nitekim Kâmil Bey, İstanbul'a geldiği günden sonra her geçen gün daha da yalnızlaşır. İçine düştüğü sıkıntıdan kurtulmak için Don Kişot'la ve resim çalışmalarıyla ilgilenir. Ancak en çok zevk aldığı bu işler de onu içinde bulunduğu durumdan kurtaramaz. Kâmil Bey, ancak Bağlarbaşı'ndaki anneanne evine taşınıp mahalle kahvesinde halkın içine karıştığı zaman sıkıntılarının sıyrılmaya başlar. Sağduyunun anlatıdaki sesi olan Cemil Usta vesilesiyle uğradığı bu kahve, okuma yazması olmayan Anadolu halkının kurtuluş ümidini temsil eden mekândır. Mahalle kahvesine gitmek, Kâmil Bey için gerçek aydın olma yolunda atılmış önemli bir adımdır.

Kâmil Bey, anlatının başında, ülke gerçeklerine yabancı olan aydını temsil eder. Aydının, aksiyoner yaklaşımdan ne kadar uzak bir noktada konumlandığı, yine Kâmil Bey aracılığı ile işlenir;

“Memleket uğruna hapse girmiş bir arkadaşın kahraman karısına yardım ederek vazifesini yapmakta olmasaydı, bu şerefli yürek huzuruna kavuşmamış bulunsaydı, geriye kalan biricik şeref yolunu belki tutamayacak, yani Nermin’le Ayşe’yi yüzüstü, parasız, kimsesiz bırakarak Anadolu’ya geçemeyecek, hiçbir zaman bu kadar kahraman olamayacaktı.” (E.Ş.İ. s.190)

“Doğu’da aydınlar, davranış ihtiyaçlarını çoğu sözle doyururlar. Yeri gelince, kendilerini astıracak kadar tehlikeli bir espriyi söylemekten çekinmezler de, ellerindeki bastonu, birisinin kafasına indirmek icap ederse korkudan, şaşkınlıktan donakalırlar. Oysa, bu memleketin tarihinde laf her zaman atılımlardan çok daha tehlikeli olmuştur.” (E.Ş.İ. s.215)

Kâmil Bey, gerçek bir aydın olan İhsan’ın hanımına, dergi çıkarma işinde yardım etmekle, tüm vazifesini yapmış gibi müsterih olur. Bu kadarcık işin altından kalkmasa, ‘geriye kalan biricik şerefli yolu’ tutup Anadolu’ya geçemeyecektir. Bu fedakârlığı yapmasını engelleyen şey, vatan bilincinin oluşmamış olmasıdır. 1950 Öncesi Cezaevi Notları’nda; *“İnsan yüreğinde kadın aşkıdan daha mukaddes şeyler var. Mesela bir tanesi, inandığı fikir üzerine ölüme kadar mücadele ihtirası.” (Tahir, 1991: 99)* diyen Kemal Tahir için vatanın kutsiyeti, gerekirse uğruna ölüme gidilecek mukaddes değerlerden biridir. Ancak Osmanlı aydını, mücadeleye atılmak yerine, İstanbul’da dergi çıkarmayı tercih eder. Aydının bu eylemsiz hali için; *“Doğuda her söz, aksiyondur. Doğuda genel olarak aksiyonun yerini söz (laf) almıştır, insanlar işleriyle değil, sözleriyle öğünürler, avunurlar, bütün sorumluluklarından sıyrılırlar.” (Tahir-İ, 1992: 145)* diyen Kemal Tahir; eyleme geçme cesaretini gösteremeyen Kâmil Bey karakteri aracılığıyla, Anadolu halkını kutsal mücadelesinde yalnız bırakan aydınları eleştirir.

Karakterin olgunlaşma süreci, Kâmil Bey’in farkındalık düzeyiyle orantılı olarak ilerler. O artık yıllardır farkında olmadığı gerçeğinin farkına varmaya başlar; *“Anadolu hakkında hiçbir fikri olmamasına gittikçe daha çok üzülüyor, bu bilgisizliğinden gitgide daha çok utanıyordu. Hemen Avrupa’yı, bütün Amerika’yı, Afrika’nın yarısını, hemen hemen bütün Uzak Şark’ı dolaşmış bir Türk olarak Anadolu’yu tanımamak düpedüz ayıptı.” (E.Ş.M. s.79)* Bilinçsiz ve sorumsuz aydın profilinin yerini; duyarlı, farkında, sorgulayan, yargılayan ve tüm millet adına karar alan bir aydın profili alır. Öyle ki, Anadolu’ya gönderilecek cephane için gerekli nakliye ücreti temin edilemediğinde Kâmil Bey’in yaşadığı teessür, olabildiğince samimidir;

“Babası öldüğü zaman, Osmanlı bankasındaki parası, altın olarak bu rakamdan birkaç kat fazlaydı. ‘Aman Yarabbi! Demek lira adedi kadar vatandaş canı kurtaracak, düşman öldürecek bir dehşetli kuvvetmiş. Belki de vatan kurtaracak bir kuvvet. Aman yarabbi!’ Bu parayı, nasıl da aptalca, hatta namussuzca çarçur etmişti. Hem de kendi malı zannederek... Kendi malını yerken binlerce insana fenalık ettiğinden şüphelenmeksizin...” (E.Ş.İ. s.252-253)

Kâmil Bey, artık kendinden çok vatanın ve milletin dirliğini düşünen bir aydın haline gelir. Ülkenin içinde bulunduğu durumdan dolayı, bir aydın olarak kendi payına düşen suçluluk ve vicdan azabını yaşar; *“Bir vatan kaybetmek üzereyiz. Bu felakette öncelikle bizim gibi yaşayanların büyük suçluluğu var. Biz bu toprakların nimetlerinden bol bol yararlanmışız! Sonra, bizi bolluk, zenginlik, sefihlik içinde yaşatanlara, bu uğurda asırlardır perişanlık çekenlere karşı hiçbir zaman vazifemizi yapmamışız.” (E.Ş.İ. s.289)* Başkışide oluşan bu bilinç, Kâmil Bey’in olumlu gelişim çizgisindeki ivmenin sürekli artmasına neden olur. O, artık inandığı değerler uğruna mücadele edebilen bir aydındır. Nedime Hanım’ı ele vermemek için yedi yıl cezaevinde kalmayı göze alması, kendisine teklif edilen yüksek mevkili görevleri kabul etmemesi ve İstanbul’da yalnız bırakmadığı Nermin’i, işgal kuvvetlerinin verdiği baloda boy gösterdiği için boşaması, onun geldiği noktayı gösterir. Böylece; *“olaylar içinde gelişen” (Törenek, 2013: 25)* kişiliği ile Kâmil Bey, hadiselerin şekillendirdiği bir aydın haline gelir.

Kemal Tahir, aydının halkı tanımadığı hatta halkı tanıma ihtiyacı içinde bile olmadığı düşüncesindedir. Esir Şehrin Mahpusu’nda, ait olduğu çevreden kopup bambaşka bir dünyanın içine giren Kâmil Bey’in, cezaevine getirildiğindeki düşünceleri bu bağlamda dikkat çekicidir;

“Memleketin çeşitli çevrelerinden, çeşitli insanları tanımak ne büyük bir kazanç olur. ‘Halk deyip geçiyoruz. ‘Halk’ dediğimiz şey, sanki bir kalıptan çıkıyormuş gibi... Halkları meydana getiren kişilerin ruhlarındaki ayrıntıları tanımak lazım. Bu da ancak halkın çeşitli grupları arasında yaşamakla elde edilebilir.” (E.Ş.M. s. 77)

Cezaevinde tanıdığı, her biri başka bir memleketin kokusunu taşıyan insanlar, Kâmil Bey için bir nevi Anadolu pratiği olur. Bu bağlamda tevkifhane, başkışinin gelişim sürecinde etkili olan mekânlardan biridir. Ancak halkın içine giren aydın, ‘halk’ denilen kesimin kendine özgülüğünü ve kendi içinde gösterdiği farklılıkları idrak edebilir. Mahkûmların davranış ve düşüncelerindeki farklılığı anlayan Kâmil Bey’in; *“Kötülük bizde... Bunları böylece yüzüstü bırakan, biz Osmanlı aydınlarında...” (E.Ş.M. s.63)* şeklindeki düşüncesi; aydın ile halk arasında asırlardır kopuk olan bağları vurgular.

Kemal Tahir'e göre; *“Hiçbir memleket, aydınları tarafından bu kadar kancıkça terk edilmemiştir.”* (E.Ş.İ. s.406) Ancak aydın ile halk arasındaki tüm bu kopukluğa rağmen, yazar, Anadolu'nun insan cevherine yürekten inanır. Bu inanç, Yol Ayrısı'nın bilinçli ve ideal aydını Dr. Münir'in söylemleriyle ifade bulur; *“İşte bu halkın içinden, bizim sefil etkimizi yere çalacak yeni bir yerli insan türü çıkacaktır. Ben umutluyum, er geç çıkacaktır.”* (Y.A. s.144)

Kâmil Bey'i halkın ve olayların içinde şekillendiren Kemal Tahir; bu kurguyla, aydının halk ile temasa geçmeden bilinçlenemeyeceğini vurgulamış olur. Aydın kimliğine sahip olan Kâmil Bey'in, Cemil Usta ile ilişki kurduktan sonraki süreçte bilinçlenmeye başlaması bunun göstergesidir. Yazara göre, emeğin yetiştirdiği insanlar, izole edilen mekteplerden çıkan aydınlara kıyasla, memleket hakkında daha fazla şey bilirler. Aydın bu hale gelmesindeki neden ise yanlış başlayıp yanlış ilerleyen batılılaşma hareketidir. Osmanlı aydını, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılma sürecinde, kendi toplumuna karşı duyarlılığını yitirir. Böylece, diriliş için bir şeyler yapmak yerine yıkım sürecine katkı sağlayan, gerçeklikten uzak, sığınmacı, tapınmacı, güçlü olana methiye düzmeyi şiar edinen, kendi değerlerinden uzaklaşan izole bir aydın tipi ortaya çıkar. Yerlilikten, kendi olmaktan, Doğu'ya ait değerlerden kopan aydın, her geçen gün cevher'e uzaklaşır. Ve bu uzaklık, memlekete felaketten, felakete boyun eğmekten başka bir şey getirmez.

1.2.7.2. Batılılaşma Hareketi ve İttihat Terakki

Kemal Tahir'in tüm tarih algısını da Osmanlı aydına bakışını da Doğu ve Batı dünyasının her anlamda birbirinden farklı olduğu görüşü şekillendirir. Yazar, bu ayrımın nedenini ATÜT ile açıklar. Doğu'da hâkim olan coğrafi şartlar, üretimin devlet desteği ile gerçekleşmesini sağlayarak belli ellerde birikimini engeller. Bu durum, Batılı anlamda kişisel mülkiyet ve sınıfların oluşmasına imkân tanımaz. Doğu ve Batı coğrafyası arasındaki ayrım, Esir Şehrin İnsanları'nda Sör Henri Dikson ile Kâmil Bey arasında geçen diyalogda verilir;

“Oysa siz Türkler yüz yıl öncesine kadar dünyanın en büyük imparatorluklarından birine sahiptiniz. Yüzyıl öncesine kadar teknikte de pek büyük fark yoktu sizinle bizim aramızda... Biz buharı makineye uyguladıktan sonra sizi hızla geçtik.

— Durdunuz mu üstünde? Siz buharı makineye uyguladığınız halde, biz neden yapamadınız bu işi?.. Örnek önümüzdeyken... Batılılaşmaya da yöneldiğimiz halde?

— Buharı makineye uygulayanlar burjuvalardır. Bana kalırsa burjuvalarınız olgun değildi sizin... Hatta bir bakıma, bizdekine benzer burjuvanız hiç yoktu?” (E.Ş.İ. s.46)

Kemal Tahir, Doğu'da burjuva sınıfının oluşmamasını, Marx'ın, Asya topraklarındaki sulama sıkıntısını temel alan görüşleri doğrultusunda açıklar; *“Doğunun, feodal şartlardaki toprak mülkiyetine bile gelememesi nedendir? Bana kalırsa bunun baş nedeni, genellikle toprağın şartlarını belirleyen iklim, özellikle geniş çorak mesafelerdir. Bu şartlar, insan eliyle meydana getirilen sulama sistemini zorunlu kılar. Bu sulama sistemini de ancak komünler, eyaletler ya da merkezi hükümetler başarabilir.”* (Tahir-l, 1992: 362) Sulanması için devlet desteğine ihtiyaç duyulan büyük çaplı kurak toprakların mevcudiyeti, halkın toprak mülkiyetine değil tasarruf hakkına sahip olmasına neden olur. Bundan dolayı, Osmanlı'da üretim ilişkileri de mülkiyet ilişkileri de Batı'dakinden çok farklıdır. Doğu'da özel mülkiyet anlayışının belirlediği Batılı anlamda sınıflar olmadığından, olmayan sınıflar arasında kıyasıya sürdürülen iktidar mücadelesi de olmamıştır. Yine sınıflar olmadığından, devlet, bir sınıfın değil tüm toplumun temsilcisi olarak görülür. Devlet kapısında çıkan saltanat sorunları, yönetici kadro arasında kalmış, halk gelişmelerden bihaber yaşamıştır. Osmanlı'da görülen mali anlayış, burjuva yetiştirmek şöyle dursun, birikimin belirli ellerde toplanmasını dahi engellemiştir. Zenginlerin mali varlıklarına düzenlenen müsadere uygulaması, böyle bir anlayışın sonucudur. Osmanlı burjuva değil, devlete bağlı zengin yetiştirir. *“Bizim zorla zengin yetiştirme çabalarımız, şahsiyet sahibi, teşebbüs sahibi, sırasında hürriyetlerini, haysiyetlerini savunur faydalı iş adamları yetiştirmek neticesi vermemiş, bir çeşit memur - zengin kapıkulu yetiştirmeye varmıştır.”* (Tahir-c, 1992:16)

Doğu ve Batı dünyası arasındaki ayrımları, bu düşünceler üzerine temellendiren Kemal Tahir, üretim ilişkilerindeki farklılığın, toplum yapısını da belirlediğini savunur. Tarihini, sınıfların mücadelesi üzerine kuran Batı dünyası, bu nedenlerden dolayı sömürücü ve barbardır. Doğu'ya atfedilen barbarlığın esasen Batı dünyasına ait olduğunu her fırsatta belirten Kemal Tahir'e göre Batı, bencil, çıkarıcı ve bireyci ahlak anlayışına sahiptir. Kapitalist ve emperyalist yapısıyla tüm dünyayı sömürmeye çabalar. Bu durum, Esir Şehrin İnsanları'nda, Nermin Hanım'a Batılıları anlatmaya çalışan Kâmil Bey'in düşünceleri ile ifade bulur;

“İngiltere'de tanıdığımız subaylardan hiçbirisi, sömürgelerinde gördüklerime benzemiyordu. Londra'da insan olan bir binbaşı, Hindistan'da hayvan haline gelmişti. Bugün İstanbul'da, seni bunlardan birisiyle konuşurken görmeye bile katlanamam.”
(E.Ş.İ. s. 290)

Batı insanının bu çıkarıcı yapısı, Sör Henri Dikson'un kişiliği aracılığıyla da yansıtılır. Henri Dikson; *“Osmanlı vatandaşları için savaş sonrası dünyasında yaşamak, pek kolay olmayacak gibi...”* (E.Ş.İ. s.54) şeklindeki zarif tehdidi ile Kâmil Bey'in içinde bulunduğu

mali buhran sürecini kullanmaya çalışır. Dikson, Kâmil Bey'in Suriye-Musul bölgesindeki topraklarını, bedelinin fazlasını ödeyerek satın almak için her yolu dener. Ayrıca İngilizler, Şirket-i Hayriye'nin hisse senetlerini de Fransızlardan önce kapatmak gayreti içindedirler. Böylece yazar, Batı'nın sadece Doğu'yu değil, kendi coğrafyasını da sömürme isteğini, hain ve barbar yönünü açığa çıkarır. Bununla birlikte Doğu ve Batı insanı arasındaki farkı, Batı'nın aleyhine geliştirdiği bir tavırla her fırsatta vurgular;

“Yabancı dil gibi, yabancı ana da çocuğunuzla aranıza girer.” (E.Ş.İ. s.87)

“ ‘Times’ın bütün azameti kağıt kalabalığından başka bir şey değilmiş. Asıl gülünç olan bizim ‘Karadayı’ değil, o kocaman ‘Times’.” (E.Ş.İ. s.290)

Kemal Tahir, Osmanlı'daki Batılılaşma sürecinin Yeniçerilerin kaldırılmasıyla başladığını düşünür; *“Ordu bizde Nizamı Cedidden bu yana Batıcıdır. Ordudan gelen bütün hareketler hep Batı'nın işine yaramıştır elbet.” (Dosdoğru, 1974: 515)* Yeniçeri ocağının bozulduğu inkâr edilemeyecek bir gerçektir. Yazara göre orduyu ıslah etmek yerine kökünü kazımak ve her şeyi Batı'dan almaya kalkmak, Osmanlı'nın çöküşünü karşı konulamaz hale getirir; *“Yeniçeriliğin ortadan kalkması, Osmanlılık için ikinci ve çok daha pahalı bir lüks olan modern hükümet sistemini - Tanzimat'ı - getirmeyi zorunlu kılmak suretiyle Osmanlılığı müflis bir hasta adam haline getirerek, ikinci bir hamleyle dağılma uçurumuna doğru artık büsbütün önüne geçilmez bir surette tekerlendirmiş oldu.” (Tahir-d, 1992: 230)* Yazar, Yeniçerileri, ulema ile birleşerek padişahı denetleyen sistemin üç ayağından biri olarak görür. Ayağın birisi yok edilince sistemin ayakta durması mümkün değildir.

Kemal Tahir'e göre, Tanzimat ile birlikte başlayan siyasi hareketler, tamamen Batılılaşma cereyanının sonuçlarıdır. Yazarın; *“imparatorluğun köküne kibrit suyu ekildi” (Dosdoğru, 1974: 516)* şeklinde değerlendirdiği bu süreç, çöküşü engellemeyi değil ancak süresini uzatmayı başarabilir. Esir Şehrin İnsanları'nda, hürriyet adına yapılan bu inkılapların niçin sonuçsuz kaldığı sorusu, aydın Türk kadını temsil eden Nedime Hanım tarafından izah edilir;

“Bizim Meşrutiyet inkılabı, ileri bir hareket olduğu halde, neden memleketin bahtını değiştiremedi? (...) Çünkü inkılabın temsilcileri halkın sahici ihtiyaçlarını bilmiyorlardı. Hareketi halka doğru götüremediler.” (E.Ş.İ. s.188)

Genç Osmanlıların çalışmaları doğrultusunda 1876'da başlayan Meşrutî dönem; bu neslin devamı olarak yorumlanabilecek olan Jön Türklerin çabaları sonucunda doğan 1908 hareketiyle devam eder. Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşma hareketi, 19. yüzyılda devlet kurumlarını şekillendiren resmi bir politika haline gelir. Yazara göre, yüzünü Batı'ya

dönen Osmanlı yöneticileri, halkın ihtiyaçlarını esas almaz. Ve halka inmeyen her hareket başarısız olmaya mahkûmdur. Kemal Tahir, “*Halk kitlelerinin hürriyetle hiçbir işleri yoktur. Hürriyet bayraktarlığı, kapıdan yağlı hisse alamadığını sanan bir kısım yenilerin, kapıdan sürülüp atılan eski kurtlarla birleşmesinden doğmuş yeni grubun vazifesi olur.*” (Tahir-c, 1992: 50) şeklindeki yorumu ile İttihat Terakki’yi eleştirir.

Esir Şehrin İnsanları’nda, Anadolu’da yeşeren Kuvayımillîye hareketine sahip çıktığı için on yıl kürek cezasına çarptırılan İhsan, İttihat Terakki’nin benimsediği yönetim biçimi hakkında, yazarın görüşünü ifade eder;

“Meşrutiyet bu memlekete hürriyet getirmiş. Bu yüzde yüz... Hiç değil, ilk aylarda... ama, bu hürriyeti, getirip kime teslim etmiş bilir misin? Hürriyeti dövüşerek elinden aldığı despot takımına...” (E.Ş.İ. s.188)

Jön Türkler, her ne kadar aydın, Batı kültürüne hâkim bir nesil olarak görülse de fikri altyapıları ve tarih bilgileri zayıftır. Bu bağlamda, Şerif Mardin; “*Jön Türklerin ‘felsefesizlik’lerine bir de ‘tarihsizlik’ eklendiği(ni)*” (Mardin, 2012: 21) belirtir. İttihat Terakki, 1908 ihtilalını gerçekleştirdikten sonra ülkede her şeyin düzeleceği zannını taşır. Ancak yönetimi devralacak fikri bir zemin, program ve kadroya sahip değildir. Esir Şehrin Mahpusu’nda, eski İttihatçı Binbaşı Arif Bey’in yaptığı özeleştiri, bu bakımdan dikkate değerdir; “*Tabanca oyunları devlet yürütülür, sandık! Boş yere adam öldürmekle, kendi öldürülmelerimize yol açtık.*” (E.Ş.M. s.245) Komitacılığı bırakıp devlet düzenine geçmeyi beceremedikleri gibi, eleştirdikleri istibdat dönemini aratmayacak bir yönetim sergilerler. İktidarda kaldıkları süre içinde; “*muhaliplere söz hakkı tanımamış, onları hapis, sürgün ve idamla ortadan kaldırmışlardır.*” (Koç, 2005: 613) Yazara göre, hürriyet vaadiyle ortaya çıkanların, kısa süre sonra baskı politikaları geliştirmesi de Batı özentisinden kaynaklanır; “*Bizdeki hürriyet hareketleri ise, çoğu zaman özentiden öteye geçememiş; Avrupa’yı bir şekilde taklitten ibaret kalmış, bu yüzden de her davranış birkaç ay veya birkaç yıl sonra eskiye dönmekle neticelenmiştir.*” (Tahir-c, 1992: 16) Bu durum, devrimlerin bir süre sonra öncelikle kendi evlatlarını yiyen doğasıyla da açıklanabilir.

Hürriyet adıyla verdikleri mücadele, tabandan gelen bir taleple şekillendirilmediği için, ihtilal halkla bütünleşemez. Ve tabandan destek almayan her hareket gibi kısa süre sonra geçerliliğini kaybeder. Nitekim İttihat Terakki’nin giriştiği iş, dış mihraklar tarafından kullanılır ve devraldıkları geniş İmparatorluk bakiyesi kısa zamanda tükenir; “*1908’de İttihatçıların ele geçirip on yıl içinde yıktığı imparatorluk, tam dört milyon üç yüz seksen üç bin kilometrekare toprağa sahipti.*” (Y.A. s.462)

İttihatçıların bu basiretsizliği, Yol Ayrımı'nda Dr. Münir tarafından eleştirilir;

“Hürriyet gelecek, Abdülhamit'i despotluğuyla beraber sürüp atacak! Sonra her şey, birden düzelecek!.. 'Nasıl?' diye sormayı hiç kimse aklına getirmiyor! İmparatorluğun gerçekleri nedir? Hiçbir fikrimiz yok!.. Hürriyetin ilanından sonra bile bu böyleydi. Bizim hürriyet, Avrupa'ya bugünkü hale getirmiş cankurtaran... Ölü diriltme ilacı... (...) Bu hürriyet, hani bizi, birkaç saat içinde Avrupa'nın medeniyet çizgisine eriştirecekti. Sakın bir yanlışlık olmasın! demeye kalmadı, Dünya Savaşı patladı. (...) Sonunda kendimizi nerde bulsak iyi? Uçurumun dibinde...” (Y.A. s.291-292)

Kemal Tahir'e göre, hangi iyi niyetle yola çıkarsa çıksın İttihat Terakki'nin günahı başlanamaz. Despotlukla ele geçirip despotlukla idare ettikleri ülkeyi, hiç düşünmeden ateş çemberinin ortasına atarak etkisi yıllarca sürecek olan felaketlere sebep olurlar. Ülkenin başına sardıkları belalardan sonra da yurtdışına kaçarlar; *“İttihatçı kodamanlar savuşmuş, işgal edilen İstanbul'da savaş zenginleri birer kuytuya sinip paralarının üstüne oturdukları için, ortada, yok pahasına mülk değil, cevahir alacak kimse kalmamıştı.” (E.Ş.İ. s.13)* Osmanlı'nın Batı'ya yönelmesi, çöküşü tehir etmek çabasından kaynaklanır. Ancak *“Devletin bu zorunlu ve sınırlı teknik tercihi daha sonra başka yollara saptırılmış, Osmanlı düzeninin tasfiyesi ve Batı düzeninin topluma yerleştirilmesi girişimine dönüştürülmüştür.” (Kaçmazoğlu, 2010: 296-297)* Doğu ve Batı dünyası arasında sosyal bünye uyumsuzluğu bulunduğu için, beklenen sonuca ulaşılamaz. Zira Kemal Tahir'e göre, Doğu ile Batı arasındaki farklılık, ontolojik bir boyut taşır. Bu nedenle Doğulu veya Batılı olmak, sonradan edinilebilen davranış kalıplarıyla değil, tarihsel oluşum süreçleriyle izah edilebilir.

1.2.7.3. Cumhuriyet Halk Fırkası Yönetim Anlayışı ve Serbest Fırka Teşebbüsü

Kemal Tahir Yol Ayrımı'nda, Cumhuriyet Halk Fırkası uygulamalarını, Serbest Fırka'nın kuruluş ve kapatılış sürecini ele alır. Serbest Fırka'nın kurulduğu dönemlerde, toplumdaki sosyo-ekonomik memnuniyetsizlik had safhadadır. Dönemi anlatan kaynaklar, söz konusu hoşnutsuzlukların oldukça geniş bir yelpazeye yayıldığını belirtir. 1930 yılına gelene değin sosyal hayatta gerçekleştirilen inkılâplar ve bu inkılâpların oluşturmaya çalıştığı yeni kimlik, hoşnutsuzluk sebeplerinden biridir.

Kemal Tahir'e göre, Cumhuriyet ve sonrası, Osmanlı'nın devamı niteliğindedir. Devlet ile halk arasındaki uzaklık, Osmanlı döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de devam eder. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri gibi Cumhuriyet dönemi de halkla ilgisi olmayan yönetici kesimin, tepeden inme uygulamalarından ibarettir. Saltanat ve Hilafet makamlarının kaldırılmasıyla Osmanlı devlet düzeni değiştirilse de bürokratik kadro aynen miras alınır.

Yazara göre, toplumun sosyal bünyesi ile uyuşmayan ve toplum tarafından talep edilmeyen inkılâplardan biri harf inkılâbıdır;

“Alalım harf devrimini... Neye yaradı? Bütün büyük gazeteleri devlet eline bakar, kapı kulları haline getirmeye... Çünkü eski okurlarını yitirdiler, yeni okurlar daha yetiştirilemedi. Yaşamak için, örtülü ödenekten aylığa bağlananlar olduğu bile söyleniyor. Bir sürü kanun değişti. Basında hâlâ İttihatçıların 1909’da çıkarıp 1918’e kadar her yıl sıkılaştırarak kullandıkları Basın Kanunu yürürlükte...” (Y.A. s.114)

Kemal Tahir, büyük çoğunluğu okuma-yazma bilmeyen bir memlekette alfabe değişiminin kolaya kaçmak olduğunu, okur-yazarlık oranında nitelikli bir değişim meydana getirmeyeceğini ileri sürer. Ona göre harf devrimi de diğer devrimler gibi gerekli altyapı oluşturulmadan hazırlıksız bir şekilde gerçekleştirilir. Yol Ayrımı’nda; *“günlerden bir gün, sıra Harf Devrimi’ne geldi. Arap harfinin gerici, buna karşılık, Latin harfinin ilerici olduğu anlaşılacakla, ossaat gerici tepelenip, ilerici kucağa çekildi.” (Y.A. s.98)* diyen yazar, bu aceleciliği vurgular. Kemal Tahir için harf inkılâbı, Tanzimat’tan beri süregelen bilinçli tasfiyenin bir parçasıdır; *“Birtakım hazırlıksız devrimler, sözgelimi Latin harfleri devrimi, bizi yüz binlerce Osmanlı kitabından, milyonlarca vesikadan ayrı düşürdü.” (Tahir-1, 1992: 227)* Harf devrimi ile ilgili komisyonda görevli olan Falih Rıfkı’nın, devrimin temel amacını; *“Batı yazı âlemine girecek ve onun bütün kolaylıklarından yararlanacaktık. En ehemmiyetlisi, Türk kafasını köklerine kadar Arap kaynaklarından sökecek ve milli kılacaktık.” (Avşar, 1998: 40)* şeklinde açıkladığı hatırlanırsa yazarı endişelendiren durumun, maziye açılan kapılara kilit vurulması olduğu anlaşılacaktır. Böylece toplumun tarihsel dayanaklarından biri de harf inkılâbı ile çökertilir. Yazara göre bu girişim, tarihsiz ve kimliksiz nesillerin yetişmesinden başka hiçbir sonuç doğurmamıştır.

Ancak belirtmek gerekir ki, Türkçenin doğal yapısına uygun olmayan Arap alfabesinin, okuma ve yazmada neden olduğu zorluklar; Cumhuriyet devrimlerinden çok daha önce ele alınır. Yıllarca sıbyan mekteplerinde ve medreselerde eğitim alan öğrencilerin halen okuma yazma sıkıntısı yaşamasına karşılık, Batı’da birkaç ay içinde herkesin okuryazar hale gelmesinin nedenleri üzerinde düşünülür. Böylece; *“daha 1860’lı yıllarda, bir eğitim sorunu olarak, Arap alfabesini değiştirmek tartışılmaya başlan(ır).” (Başgöz, 2005: 129)* Ancak Kur’ân’ın Arapça olması münasebetiyle alfabeyle yüklenen kutsiyet ve Arap harflerinin, İmparatorluğun Müslüman unsurlarını birbirine bağlayan politik işlevi nedeniyle, bu tartışmalardan olumlu sonuçlar alınamaz. İmparatorluk dağılıp Cumhuriyet kurulduktan sonra, ortada Arap harfleriyle birbirine bağlanan uluslar kalmayınca durum değişir. Ayrıca yeni idari oluşumun laik yapısı, din faktörünü bertaraf ettiğinden Arap harflerinin önündeki

her türlü engel kaldırılmış olur. Bu bağlamda alfabe değişikliği, Kemal Tahir'in iddia ettiği gibi alelacele alınan köksüz bir girişim olmaktan uzak bir harekettir. Ayrıca, o tarihlerde okuryazar halk oranının sadece % 6 olduğu hatırlanırsa, bir toplumun bir gecede cehalete boğulduğu iddiası da yersiz olacaktır.

Kemal Tahir'e göre, toplumsal hoşnutsuzluğun bir diğer nedeni, medreselerin kapatılmasıdır. Kemal Tahir'in eleştirdiği nokta, medreselerden yararlanmak mümkünken bu yapıların tüm avadanlıklarıyla birlikte çürümeye bırakılmasıdır. Yol Ayrımı'ndaki Canbaz Kadı Medresesi, söz konusu medreselerden sadece biridir;

“Cumhuriyet olup, kurtarıcı devrimler furyasıyla medreseleri kapatan devrim de gelip yetişti. İstanbul'da 178 medrese, bunların 2300 odası, 17 kitaplığı vardı. Canbaz Kadı Medresesi de bu sayıya sayılmış olduğuna göre, devrimin bu medreselerden kaçta kaçını barınılır halde bulduğu merak edilecek nokta ise de, 'Sayısı batsın! Cehenneme kadar yolu var!' denildi. (...) 'Yaşasın medrese kapatmak devrimi... Olursa bu kadar olur!' diye mühürle kırmızı mum kalemini çantaya atarak savuştular.” (Y.A. s.97-98)

Yol Ayrımı, Canbaz Kadı Medresesi ile Selim Nuri'nin öyküsünü bir noktada buluşturan bir kurguya sahiptir. Karakter ve mekân arasında, imgesel düzeyde bir kader birliği kurulur. Çorum'dan kalkıp İstanbul'a eğitim almak için gelen Selim Nuri, maddi imkânsızlıklar içinde olduğundan, Canbaz Kadı Medresesi'ne sığınır. Selim Nuri ve kalacak yeri olmayan diğer arkadaşları için, medrese bir barınak görevi görür. İlginç olan, medreseye sığınan Selim Nuri'nin, medrese yanındaki okulda yeni harfleri öğretiyor olmasıdır. Medrese ve Latin harfleri arasında çizilen Selim Nuri karakteri; *“halkın geçmişten kopmadan yeni bir devlet kuran kolektif ruhunu ” (Örgen, 2012: 256)* temsil eder. Çürümeye terk edildiğinden soğuk, nemli, harabe bir mekân olan Canbaz Kadı Medresesi, zayıf bir bünyeye sahip olan Selim Nuri'nin veremden ölmesine neden olur. Selim Nuri'nin ölümü, imgesel düzeyde mazinin yok edilmesine göndermede bulunur.

Yazara göre medreseler gerek bina gerekse kütüphane gibi olumlu koşulları sağlayan mekânlar olarak hiç değilse öğrencilerin barınması için bile uygun görülmeyip mühürlenir. Diğer bir deyişle, toplu tasfiyeden nasibini almakta geç kalmazlar. Toplum tabanının laiklik gibi bir derdi olmadığını ileri süren Kemal Tahir'in bu konudaki görüşünü, Yol Ayrımı'nda Canbaz Kadı Medresesi'ne sığınan Kırkbirin Rüstemşah ifade eder;

“Köklü devrim neresinden bilinir? Gelirken milleti sevindirmesinden, giderken bir kez daha sevindirmesinden! (...) Bu bizim medreselerin kapatılıp, Laik Fransızlar'ın papaz mektepleri neden açık bırakıldı? Başkaca, Laik bile değil, düpedüz alık Amerikan Protestan misyonerlerin okulları neden işler harıl harıl? Diyelim bunlar Batıdır, boynumuz kıldan ince... Ya Rumlar'ın Heybeliada'daki papaz mektebi... Diyeceksin ki

Selim Efendi, devrimdir bu, Türk'ün aklı ermez! Doğrusun arkadaş! Hemi de haklısın!"
(Y.A. s.100)

Kemal Tahir'in inkılâplar konusundaki eleştirisi, yeniliklerin toplum bünyesi ile taban tabana zıt olduğudur. Ayrıca; *"hiçbir sözlükte, inkılâp ve inkılâpçılık sözcüklerinin anlamları, kırmızı külahı şapkayla, Arap harflerini Latinlerin harfleriyle değiştirmekten ibaret değildir."* (Tahir-c,1992: 58) diyen Kemal Tahir için, inkılâplar kabukta kalıp öze inmeyi becerememiştir. Yazarın İnkılâplar konusundaki diğer bir eleştirisi, *"halk için halka rağmen"* prensibiyle oluşturuldukları halde asla halka inememiş, halkın pratik yaşamında bir anlam ifade edememiş olmasıdır. Ona göre, toplumsal değişimler, altyapı tarafından talep edilemedikçe köksüz kalmaya mahkûmdur. Köklü toplumsal dönüşümler ise ekonomik ve toplumsal altyapıya ayrıca kuramsal hazırlıklara ihtiyaç duyar. Bu temellerden yoksun olan Cumhuriyet devrimleri başarısızdır. Çünkü idareci kadrolar, Osmanlı'nın son dönemlerinde olduğu gibi, Sosyalizme gitmek yerine yanlış Batılılaşma hareketine yönelir. Cumhuriyet döneminde de burjuva sınıfı oluşturulamadığından devrimler toplumsal dayanaktan yoksun kalır. Onun nezdinde reformlar; *"idareci kadrolarla kanun kitaplarında kalmış, halklar kendi eski yaşayışlarını sürdürmekte devam etmiştir."* (Tahir-c, 1992: 56) Bu nedenle de üstyapıda meydana gelen ve kısa zamanda yozlaşan değişiklikler olmaktan öte gidememişlerdir.

Halkta görülen hoşnutsuzluğun diğer bir nedeni, Cumhuriyet'ten sonra izlenen ekonomi politikalarıdır. 1928-1929 döneminde alınan kötü mahsul, ekonomisi tarıma dayalı bir ülkenin refah düzeyini olumsuz etkiler. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı'nın ardından dünyada ekonomik ve sosyal dengelerin değişmesi, 1929 yılında dünya çapında bir ekonomik bunalıma neden olur. Bu durum başta sanayi ülkeleri olmak üzere tüm dünyada etkisini gösterir. Ekonomik hayattaki olumsuz koşullar, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın bazı sosyal sınıflara tanıdığı ayrıcalıklar ve bu ayrıcalıklı konumların kişisel çıkar kaynağına dönüşmesi, halkın hoşnutsuzluk nedenlerinden bazılarıdır. Tüm bu beklenilmeyen koşulların toplumsal bellekte oluşturduğu bıkkınlık, Yol Ayrımı'nda; *"Kurtuluş kime yaramış, haksız baskı, açık soygun, sürünen halk yığınları..."* (Y.A. s.22) diyen, Selim Nuri'nin bakışıyla verilir.

Serbest Fırka'nın açılma ve kapatılma nedenlerini ele alan Yol Ayrımı'ndaki temel mesele, Fırka'nın kuruluş ve kapatılış şeklidir. Yazar bu konuda romana bir roman kişisi olarak yerleştirdiği Ahmet Ağaoğlu'nun anılarını esas alır. Ağaoğlu'nun anılarından o kadar fazla yararlanır ki; *"Serbest Fırka Hatıraları olmasaydı Yol Ayrımı da olmazdı"* (Naci, 2010: 47) diyen Fethi Naci'ye katılmamak mümkün değildir. Bu nedenle Serbest Fırka Hatıraları, konuyu yorumlarken esas aldığımız ana kaynak olacaktır.

Kemal Tahir Serbest Fırka girişimini; “*Dünyada hiç örneği görülmemiş bir muhalefet maskaralığı*” (Y.A. s.33) olarak yorumlar. Bu yorumun haklı gerekçelerini de detaylarıyla işler. Söz konusu gerekçelerden ilki, Fırka’nın kuruluş şeklidir. Cumhuriyet, demokratik bir yönetim şekli olduğuna göre Tek Parti iktidarı yeni sistemin ruhuna uyum sağlayan bir durum değildir. Ayrıca muhalefetin olmadığı bu iktidar, 1930’lara gelindiğinde; “*hantal bir yapı kazanmış; yerelerde güç sahibi olmak isteyen küçük bir azınlık dışında halkla ilişkisi kopmuş siyasi bir klişe dönüşmüştü(r).*” (Emrence, 2014: 27) Hükümeti ve iktidarı denetlemekle görevli bir siyasal partinin varlığı zorunludur. Bunların dışında Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Başkanı İsmet İnönü’nün elde ettiği nüfuzu kırmak ve devrimlerin halk tarafından benimsenip benimsenmediğini anlamak gibi amaçlarla yeni bir fırkanın açılması öngörülür. Ne var ki, görünürdeki amaçları gayet makul olan yeni fırka girişimi; “*danışıklı dövüş*” (Y.A. s.121) olarak tasarlanır.

Serbest Fırka’nın yolculuğu, Gazi Paşa’nın, İsmet İnönü ve Fethi Okyar ile taslağını hazırladığı, hatta gazetede karşılıklı olarak yayınlanacak mektupların bile yazıldığı bir danışıklı dövüşle başlar. Daha önceki süreçte Tek Parti diktası o kadar baskındır ki, muhalefet partisi fikri; “*Fethi Bey’in, kendi kişisel teşebbüsüyle böyle bir işe girmesi elbet imkânsız...*” (Y.A. s.31) şeklinde yorumlanır. Zaten yukarıda sayılan gerekçelerle, mecliste bir muhalefet grubunun olması, bizzat Gazi Paşa’nın isteğidir. Bilindiği gibi, Mustafa Kemal’in yakın avanesi İsmet Paşa’dan pek haz etmez. Bu nedenle Gazi, Serbest Fırka’yı, İsmet Paşa’ya muhalefet yaparken kendisini de asla kıramayacak olan Fethi Bey’e kurdurur. Böylece Cumhuriyet döneminin ikinci muhalefet partisi, kaynağını danışıklı dövüşten alan ve emrivaki üzerine kurulan bir fırka olarak tarihsel süreç içinde konumlanır.

Gazi Paşa’nın sağladığı destek ve belirlediği adaylarla işe başlayan muhalefet partisi, Vakit gazetesi aracılığıyla halka duyurulduğunda, toplumda hayli şaşkınlık ve endişe oluşturur. Nitelikli bir Cumhuriyet aydını temsil eden Dr. Münir ile halkı temsilen anlatıda bulunan Saray şoförü Dadal Efendi’nin haklı korkuları, muhalefet partisi fikrinin halk üzerinde oluşturduğu etkiyi ifade eder;

“*Aman haa! Geri kalanlarımızı da bu yoldan kıracaklar demek... Halk partisine sığınıp kefeni yırtan İttihatçı döküntülerini...*” (Y.A. s.53)

“*Bu işin ucunda gayet korkunç dönemeçler ve de gayet yaman vartalar vardır.*” (Y.A. s.67)

Cumhuriyet’in ilk muhalefet girişimi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nın kısa süreli dramatik öyküsü dikkate alındığında, halkın bu endişesi makul bir zemine oturur.

İktidarın toplum tabanında oluşturduğu baskı, dönemin nabzını tutanlardan Ahmet Ağaoğlu tarafından; “*Vâkıa millet manen Fethi Bey’den taraftı. Fakat asırlarca ezilmiş ve sindirilmiş olan milletin taraftarlığı yalnız tehlike ve korku olmadığı zamanlar müsbet ve işe yarar bir kıymet oluyor.*” (Ağaoğlu, 2011: 104) şeklinde ifade edilir. Nitekim muhalefet fırkası fikri, başta Fethi Bey olmak üzere, siyasi tabandan gelen gelmeyen herkesi endişelendirir. Gazi Paşa’nın, Fethi Okyar’a hitaben kaleme aldırıp gazeteler vasıtasıyla tüm halka ilan edilen teminatı sonucu Serbest Fırka faaliyete başlayabilir;

“Reisicumhur bulunduğum müddetçe Reisicumhurluğun bana verdiği yüksek ve kanuni vazifeleri, hükümette olan ve olmıyan fırkalara karşı adilane ve tarafsız ifa edeceğime ve laik cumhuriyet esası dahilinde firkanızın her nevi siyasi faaliyet ve cereyanlarının bir maniaya uğramıyacağına emniyet edebilirsiniz efendim.” (Ağaoğlu, 2011: 34-35)

Serbest Fırka’nın Mustafa Kemal’in isteğiyle, onun belirlediği kimselere kurdurulması ve yine onun isteğiyle Makbule Hanım’ın da bu hareketin içinde yer alması, halkın endişelerini ortadan kaldırır. Üstelik basın Serbest Fırka hakkındaki olumlu tutumu, muhalefet cereyanının Gazi tarafından desteklendiğini bir kez daha vurgulamış olur. Artık Serbest Fırka hakkında endişesi kalmayan halk, bu oluşuma büyük bir teveccüh gösterir; “*Yeni Fırka’yı Gazi’nin tuttuğu duyulunca eski Fırka’nın o zamana kadar halk üzerinde icra ettiği korku hisleri yok oldu. Halk sel gibi bu tarafa akmaya başladı.*” (Ağaoğlu, 2011: 47) Yol Ayrımı, bu ilgiyi, Fethi Bey’in İzmir seyahati ile ortaya koyar. Büyük kaygılarda İzmir’de kongre düzenlemek için yola çıkan Fethi Bey, sahilde hiç ummadığı kadar kalabalık bir insan kitlesi tarafından karşılanır. Bu muazzam iştirak, halkın; “*Halk Partisi’nin, ‘Sopa atmak, yani yıldırım; para kazandırmak, yani satın almak siyasetinden’ bıkmış!*” (Y.A. s.123) olduğunu gösterir. İzmir’de Fethi Bey’e gösterilen ilgi, Halk Fırkası cephesi ile yapılan mücadele ve kargaşada hayatını kaybeden genç öğrencinin dramı, Yol Ayrımı’nda detaylı olarak ele alınır. Ölen gencin babası; “*İşte size bir kurban!*” (...) “*Başkalarını da veririz! Yalnız sen bizi kurtar!*” (Y.A. s.126) diyerek evladını Fethi Bey’in ayakların dibine atar. Bu trajik vaka, Halk Fırkası ile halk arasındaki ilişkilerin hangi boyutlarda olduğunu açıklar. Halk Fırkası’nın uyguladığı baskı rejiminin, halkı nasıl rahatsız ettiği, Dr. Münir tarafından da izah edilir;

“Bizim milletin tutması çeşitli olur da... Birincisi... Eli sopalı rezil iktidarlara karşı, kim çıkarsa çıksın, onu mutlaka tutar. (...) Baskı biraz azalsın da ne olursa olsun! Çünkü bizim millet, dış görünüşündeki aldaticılığa rağmen, hürriyetsizlikten öğrenir. Çünkü, tarihinde, Batı’dakine benzer kölelik dönemi yaşamamıştır. Yani, ne köle olmuştur, ne de köle çalıştırmıştır. Bunun için her çeşit hürriyetsizliği insanlık onuruna hakaret sayar.” (Y.A. s.140)

Serbest Fırka hareketinin toplumda bu kadar olumlu yankı uyandıracağına, Gazi Paşa da dâhil olmak üzere kimse ihtimal vermez. Zira Serbest Fırka'nın kurulduğu dönemde, tabanda memnuniyetsizlik azami derecede olmasına rağmen, Gazi'nin yakın çevresi, gerçeklerin hilafına, halkın fırkaya gönülden bağlı olduğunu ileri sürer. Halk Fırkası ile halkın arasında her nevi manevi alakanın çözülmüş olduğuna dikkat çeken Ağaoğlu; *Halkı ona tahammül etmeye sevkeden iki âmil vardı: Birisi ve başlıcası korku, ikincisi de Gazi'ye karşı beslenen minnettarlık hissi!*" (Ağaoğlu, 2011: 50) der. Serbest Fırka'nın gördüğü ilgi, siyasi açıdan Tek Parti yönetiminden memnun olmayan gruplar; sosyal açıdan ise Kemalist reformların tabanda oluşturduğu yabancılaşma ile izah edilebilir. Serbest Fırka kadroları, medreseleri kapatılan 'gerici' gruplar, çıkarları çatışan elitler, bürokrasi çemberine girememiş aydınlar ve siyasi boşluktan rahatsız olanlar tarafından kısa zamanda doldurulur. Böylece parti tabanını oluşturan gayr-ı memnun kitleler ile parti programı arasındaki ilgisizlik ortaya çıkar.

Yol Ayrımı'nda, Serbest Fırka'yı yıpratın nedenler arasında, basın olumsuz rolü de ele alınır. Serbest Fırka'nın ilk günlerinde tüm basın bu yeni oluşumu destekleyen yazılar yazar. Söz konusu yazılarda Serbest Fırka olumlanır. Böylece halkın yeni fırkaya uzak durması engellenmeye çalışılır. Ancak daha açılışının ilk haftasında, Serbest Fırka'nın halktan çok yoğun bir ilgi görmesi, Cumhuriyet Halk Fırkası'nı endişelendirir; *"Artık iktidar gazetelerinde Serbest Fırka'yı destekleyici yazı ve haberler yerine, onun toplumsal tabanı ile devrimler arasında ilinti kuran ve SCF'ni dolaylı olarak uyaran yazılar ağırlık kazanmaya başlamıştı."* (Avşar, 1998: 98) Yol Ayrımı'nda, basının karanlık ve bozguncu rolü üzerine yapılan eleştiriden en büyük payı Yarın gazetesi ve gazetenin başyazarı Arif Oruç alır;

"İstiklal Mahkemeleri'nin on üç bin beş yüz kişiyi astığı söyleniyor. Bunların kimlikleri, niçin asıldıkları bilinmedikçe Arif Oruç gibilerin de niçin asılmadıkları bilinmez." (Y.A. s.116-117)

Yarın gazetesi, iktidar basınının aksine, Serbest Fırka'nın yandaşı bir üslup belirler. Öyle ki, bu gazete, Serbest Fırka'nın resmi yayın organı olarak algılanır. Ahmet Ağaoğlu, Yarın gazetesinin sergilediği bu tutumun sağ ve sol cenahı kızdığını, Halk Fırkası erkân ve efradı arasında Serbest Fırka'ya karşı derin bir husumet oluşturduğunu, düşmanlık hisleriyle bir araya gelenleri İsmet Paşa'nın etrafında birleştirdiğini ileri sürer. (Ağaoğlu, 2011: 45) Böylece yandaş basın, gerek partiler arası ilişkinin gerekse toplum huzurunun bozulmasına azami derecede hizmet eder; *Anadolu'da particilik yüzünden yaralananlar, hatta ölenler vardı. Millet ikiye bölünmüş, Cumhuriyet'ten sonra güçlkle kurulan devlet düzen, iç güven, kıyası, birlik, silip süpürülmüştü."* (Y.A. s.153) Fethi Bey'in

İzmir seyahatinde yaşananlar, hem partililerin hem de halkın arasında çığ gibi büyüyen kutuplaşmanın göstergesidir.

Yazarın Cumhuriyet Halk Fırkası'na yönelttiği bir diğer eleştiri konusu da 1930 belediye seçimleri üzerinedir. Halkın büyük çoğunluğu Serbest Fırka yanlısı iken, seçimleri ezici çoğunlukla Halk Fırkası kazanır;

“Seçimler büyük bir karışıklık içinde sürmüş, büyük bir karışıklıkla da bitmişti. (...) Büyükada'da defterler çalınmış, Çatalca'da, oy çuvalları ortadan kaybolduğu için sandık açılıp sayım yapılamamıştı. (...) Yurdun her yerinde Halk Partisi ezici çoğunlukla seçimi kazanıyor haberleri bu partiyi tutan gazeteler tarafından yazıldığı halde, jandarma baskısı gitgide artmış, son günlerde teröre dönmüştü. (...) İstanbul'da oy hakkına sahip 250.746 vatandaşı oy vermemiş, daha doğrusu, sandık başına gelmeyi göze alamamıştı.” (Y.A. s.337)

Seçim sırasında yapılan yolsuzluklar ve Halk Fırkası lehine uygulanan baskı sonucunda ortaya çıkan sonuçlar, millet iradesini yansıtmaktan uzaktır. İzmir mitingi sırasında halkın gösterdiği yoğun ilgi üzerine kaygılanan Halk Fırkası, seçimlerde başarı elde edebilmek adına kanundışı yöntemlere başvurur. Bunlar, kolluk güçleri ve mülki erkânı baskı unsuru olarak kullanma, Serbest Fırka yanlılarını seçmen listesinden çıkarma, oy sandıklarını saklama, çalma, seçmenlerin oy verme merkezlerine ulaşmalarına engel olma gibi yöntemlerdir. (Emrence, 2014: 40) 1930 seçimlerinde yaşananlara benzer bir olay da Meşrutiyet seçimlerinde yaşanır. Esir Şehrin Mahpusu'nda, Binbaşı Arif Bey'in; *“Meşrutiyet'in bazı seçimlerinde, külhanbeylerini milletin üstüne saldırttık. Seçim sandıklarının başına, bunlardan, birer ikişer, it bağladık. Milletin karşısına serseri takımıyla çıkmak çok ayıp şey...” (E.Ş.M. s.261)* şeklindeki özeleştirisini, baskı rejimlerinin sağlıklı sonuçlar doğurmayıp eninde sonunda aynı yere tekerlendiklerinin göstergesidir.

Sohbetlerinde, söz konusu yıllarda devrimlerin bekçiliğini kimselere kaptırmayacak kadar Atatürkçü olduğunu belirten Kemal Tahir, Serbest Fırka'ya üye olan çok samimi arkadaşı Ertuğrul Şevket ile Aksaray'da sabaha kadar yumruklaştığını anlatır;

“Ben ne için vuruşmuştum en yakın arkadaşım Ertuğrul Şevket'le? Halk Partisi devrim partisidir, ilericidir, namusludur, bu ülkenin yarını için çalışmaktadır. (...) Bir de baktık ki, belediye seçimi gibi siyasi büyük değeri olmayan bir seçimi kazanmış görünmek için bile, Halk Partisi öylesine rezil, öylesine aşağılık, öylesine utandırıcı işleri göğsünü gere gere yapmaya başladı ki, aydım!.. Bunca namussuzluğu gözüünü bile kırpmadan yapanların, devrimci mevrimci olmaları söz konusu olamazdı. Çaltıyorlar, çırptıyorlar, yalan dolan içinde yaşatmak için yaptıklarını söylemekten hayâ etmiyorlardı! Sonunda, bütün pislikler suyun yüzüne çıktı arkadaş; bizi de derin derin bir düşünce aldı!..” (Bozdağ, 2006: 90)

Yol Ayrımı, yazarın bu farkındalık sürecini ele alan eseridir. Toplumdaki memnuniyetsizliğin nedenlerini; *'Millet' ne istiyordu kurtarıcılarında, hem de kurtuluştan yedi yıl sonra?* (Y.A. s.153) sorusuyla aramaya başlar. Devleti temsil etmek adına kurulmuş bir partinin, kuruluşunun yedinci yılında halkı temsil eden güçler tarafından yıpratıldığını belirtir. Bu yıpranmayı fark eden Mustafa Kemal, Serbest Fırka'yı kurdurma ihtiyacı duyar. *"Fakat garip bir toplum kaderidir; İttihat ve Terakki Fırkası karşısında İtilafçılar nereye gitmişlerse, Serbest Fırka da oraya gitmiştir."* (Bozdağ, 2006: 81) Tüm bunlar olurken de Halk Fırkası'nda zerrece değişiklik gözlenmez. Bu anlaşılmaz durum, Ramiz Efendi'nin dikkatiyle verilir; *"Yeni parti açılalı iki ay olduğu halde, Halk Partisi'nde toparlanma belirtisi göremeyen Ramiz Efendi çok şaşırıldı. Sorumlular yalan dolanla, palavrayla işleri idareye çabalyorlar, gerçeği görmemek için adeta gözlerini sımsıkı yumuyorlardı."* (Y.A. s.154)

Netice itibariyle, iktidar partisinin her yönüyle yozlaşan yönetiminde herhangi bir değişiklik olmaz. Tüm olanlardan sonra ülkede baş gösteren karışıklık, Gazi'yi rahatsız eder; *"Mustafa Kemal'in arzusu gerçek bir siyasi alternatiften çok hükümeti olumlu yönde etkileyecek meclis içi bir muhalefetten ibaretti."* (Emrence, 2014: 42) Amacını çoktan aşmış bu hareketin, Halk Fırkası'na ve toplumsal huzura zarar verdiği kanaatine varan Gazi Paşa, Halk Fırkası'nı benimsediğini açıkça belirtir. Böylece Fethi Bey'in mücadeleye davet edilmesiyle, yeni fırka girişimini bilinçli bir şekilde sonlandırılmış olur.

1.2.8.Sonuç

Yapısal açıdan Kemal Tahir'in klasik öyküleme tekniğini taşıyan Esir Şehir üçlemesi, yer yer araçsallaşan ve silinen tiplerine, nedensellik bağlarındaki zayıflıkla zorlandığı hissedilen kurgusuna, didaktikleşen üslubuna rağmen yazarın en başarılı anlatısı olarak değerlendirilebilir. Özellikle başkişi Kâmil Bey, verili bir karakter olmaktan uzaklaşan doğallığı ve ruhsal çözümlenmeleriyle dikkat çeker. Kâmil Bey, karakter oluşturmada pek başarılı olamayan Kemal Tahir'in çizdiği başarılı karakterlerdendir. Genellikle yazarın olay örgütleyen anlatım tarzı, Esir Şehir üçlemesinde karakter sentezleyici bir anlatım düzeyine ulaşır. Ayrıca, Esir şehir serisi, küçük ölçekli mekânsal tasvirleri olan Kemal Tahir romanlarından, bu yönüyle de ayrılır. Mekânın detaylı ve işlevsel tasviri, anlatıyı imgelem açısından zengin, çok katmanlı bir metne dönüştürür.

Esir Şehir üçlemesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarını konu alır. Fikirsiz düzlemde halk, padişahı ve hilafeti kurtarma kaygısında olanlar ve Mustafa Kemal'in etrafında toplanıp milli mücadele süreci içinde yer alanlar olarak gruplaşır.

Başıkişi Kâmil Bey'in bilinçlenme süreçleri eşliğinde devam eden anlatıda, Türk insanın zor zamanlarda devreye giren tarihsel sezgileri vurgulanır. Dönemi anlatan romanların aksine, Esir Şehir üçlemesi, alafrağ aydının olumsuzlanan yönlerini değil, varoluşsal uyanışını ve halka eklemlenmesini ele alır. İlk iki ciltte, işgal altında bulunmanın neden olduğu psikolojik durum, işgal yıllarında sivil direnişçilere uygulanan cezai yaptırımlar, Harp Divanı tarafından suçlu kabul edilenlerin cezaevi süreçleri, Bekirağa Bölüğü tarihinden alınan kesitler işlenir. Yol Ayrımı'nda ise zaman Cumhuriyet sonrasıdır. Yeni devlet kurulmuş, devrimler gerçekleştirilmiştir. Kurtuluş sonrasında uygulanan yönetim şeklinin, halklar üzerinde oluşturduğu memnuniyetsizlik ve Serbest Fırka serencamı bu ciltte irdelenir.

Bireysel ve toplumsal dramın iç içe örüldüğü Esir Şehir üçlemesinde temel sorunsal, bürokrasi ile halk arasındaki çatışma olarak okunabilir. Ayrıca, yıllardır verdiği tüm mücadeleye rağmen işgal altında bulunan bir imparatorluğun başkentinde yaşananlar; insandan eşyaya, oradan da tüm mekâna bulaşan yılgın, karamsar, bunalımlı görünüm eşliğinde ele alınır. İşgal güçlerinin davranışları ve İstanbul'daki yardımcıları, Kurtuluş için girişilen direnişte kurulan gizli örgütler, İstanbul'daki bu örgütlenmelerin Anadolu'ya desteği, tasfiye edilen değerler manzumesi, iktidar ve çıkar gruplarının birleşerek halkın üzerinde oluşturduğu baskı işlenir.

Yer yer tezlerinde düştüğü yanılgılara ve görülen anlatım kusurlarına rağmen Kemal Tahir; asırların ürettiği değerler manzumesine sahip çıkan, emperyalizmin sonuna kadar karşısında duran bir tavra sahiptir. Bu dik duruş, -Esir Şehir üçlemesinde olduğu gibi- onun eserlerine çok katmanlı, derinlikli bir muhteva zenginliği sunar. Yazarın düşün dünyasındaki tartışmasız önemi de buradan kaynaklanır.

1.3. RAHMET YOLLARI KESTİ

*“Hırsızdan, kazanan olsa,
tilkiler, çakallar adam olurdu.”
Kemal Tahir*

1.3.1. Romanın Kimliği

Rahmet Yolları Kesti, Türk romanında bir dönem fazlaca işlenen ve tartışma konusu edilen eşkıyalık temi üzerine kaleme alınır. Yaşar Kemal’in İnce Memed’i ile simgeleşen eşkıya tipi, birçok yazarı etkisi altında bırakır. Kemal Tahir’in eşkıya algısı ise hem İnce Memed’ten hem de onun tesiriyle oluşturulmuş diğer kahramanlardan farklıdır. Kemal Tahir’in eşkıyası, mütegalibe güçlere karşı köylüyü koruma altına alan, adaletsizlik ve zulüm karşısında boyun eğmeyen, zenginden alıp fakire veren bir Robin Hood olmaktan çok uzaktır. Aksine, onun nezdinde eşkıya, soyguncudan öte bir şey değildir. Rahmet Yolları Kesti’te işlenen tez, İnce Memed’in tezi ile taban tabana zıt olduğundan, Kemal Tahir’in bu romanı İnce Memed’e karşılık olarak yazdığı düşünülür. Ancak yazar, Rahmet Yolları Kesti’yi kaleme alma amacını şu şekilde açıklar;

*“Rahmet Yolları Kesti’yi ona karşılık yazmadım. Bütün dünyada yarı aydınlar arasında meydana gelen yanlış anlamaya parmak basmak istedim. Yaşar, ‘İnce Memed’i yarı aydınların tesiriyle yazdı. İnce Memed, fakara tek başına toprak reformu yapıyor. Hiç böyle bir şey olur mu? Şimdi Cumhurbaşkanı bile toprak reformunun ne demek olduğunu bilmiyor, kaldı ki o zaman İnce Memed toprak reformunu ne bilecek...”
(Dosdoğru, 1974: 138)*

Kemal Tahir, eşkıyayı halkın yanında gören algının yarı aydınlara ait olabileceğine inanır ve romanını bu yanlış algıyı düzeltmek için yazar. Ona göre hiçbir toplumsal sorun, eşkıyalık ile düzelemez. Eşkıyayı olumlayan her tür görüşün karşısında duran yazar, Rahmet Yolları Kesti’de; halk-ağa-eşkıya-devlet ilişkisini, eşkıyalığın ortaya çıkmasını sağlayan nedenleri ve bir nevi zorbalık olarak gördüğü bu soygunculuğun yaşama şartlarını irdeler. Ona göre eşkıyalığın ortaya çıkmasında en temel faktör, devlet otoritesinin bir sebepten dolayı zayıf düşmesidir. Otorite eksikliği, her türlü adaletsizliğin membaidir. Devlet otoritesini ise çoğunlukla, ekonomik dengelerin altüst olmasına neden olan savaş atmosferi zayıflatır. Ayrıca yazar, toplumdaki ahlaki çözümlenme ve bireyin suça yatkınlığını da eşkıyalığı tetikleyen nedenler arasında görür.

İlk baskısı 1957’de Düşün Yayınevi tarafından basılan roman, müteakip yıllarda Bilgi Yayınları, Adam Yayınları, İthaki Yayınları tarafından da yayınlanır.

1.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Rahmet Yolları Kesti’de tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Anlatı boyunca yazar-anlatıcının sesini duymak mümkündür. Her zaman her yerde bulunan ve her şeye vakıf olan yazar anlatıcı, zaman zaman dışarıdan bakan dikkatli bir gözlemci gibi şahit olduklarını yorumlar ve anlatır. Örneğin Uzun İskender’in eşkıyalık anılarını anlattığı sahnede, Maraz Ali’nin durumu böyle bir yorumlama ile verilir; *“Eski eşkıyalardan Uzun İskender Ağa bunları anlatırken Zebun Ali kendinden geçmiş sırtını duvara sürerek kıyın kıyın yaklaşmıştı.”* (s.45) Uzun İskender, eşkıyalık öykülerine çok meraklı olan Maraz Ali’ye ilk eşkıyalık yıllarını, çetenin reisi Kavlak Ali’nin başına gelenleri anlatır. Tutuklanarak asılan Kavlak’ın macerası, Maraz Ali’yi ziyadesiyle etkiler. Ali, gittikçe artan bir ilgi ve merakla Uzun İskender’i dinler. Ali’deki bu değişiklik, yazar-anlatıcının dikkatiyle verilir.

Anlatma işi, yer yer hâkim anlatıcının gözlemlerine eklediği yorumlarla sürerken yer yer de gözlem imkânı olmayan durumların anlatılmasıyla devam eder. Anlatıcı, karakterlerin yaşadığı kaygı, korku, üzüntü, sevinç gibi tüm ruhsal değişimleri bilmekte, onların düşünce akışını da tüm detaylarıyla okumaktadır;

“Dördünün de duvar dibinde edeple el kavuşturmaları Dede’nin karısı Melek Hanım’ın yüreğindeki kuşkuyu biraz dağıttı.” (s.219)

“Dede, ölüme kıl kadar yaklaştığını hemen anlamıştı. Belkemiğindeki titreme yılan gibi kıvranarak bütün vücudunu dolanıp yüreğine kızgın demir gibi saplandı. Bacaklarının arasından ter gibi bir şey yürüdü.” (s.240-241)

Bir gece vakti Kasım Dede’nin evine gelen Uzun İskender ve adamları, Melek Hanım’ın korkmasına neden olur. Melek Hanım, gece vakti gelen eşkıyalara kapıyı açmak istemese de İskender ile önceden anlaştığından endişe etmeyen Kasım Dede’nin talebiyle kapıyı açar. Eşkıyaların, ilk dakikalarda Dede’ye karşı sergilediği edepli tavırlar, Melek Hanım’ın endişelerini dağıtır. Yine Uzun İskender’in Dede’yi soyma kararı aldığı an verdiği tepkiler, ölümle yüz yüze geldiğini anlayan Kasım Dede’yi korkutur. Melek Hanım’ın dağılan endişesi kadar Kasım Dede’nin yüreğine saplanan korkusu da hâkim anlatıcının bilme inisiyatifi sayesinde anlatıya yansır.

Mekânsal bir sınırlılığı olmayan hâkim anlatıcı, kimsenin olmadığı mekânlarda bile karakterlerin yanındadır. Söz gelimi, Uzun İskender ve arkadaşlarının soygun sonrasında

yağmur nedeniyle sığındıkları Eğrikaya’da onlardan başka kimse yoktur. Yorgunluktan ve yağmurdan dolayı harap olan Katır Adil, Kuru Zeynel ve Maraz Ali, biraz dinlenmek için uyuduklarında Uzun İskender, nöbettedir. İskender’den başka kimsenin uyanık olmadığı mekânda, İskender’in pantolonuna sakladığı paralar ve bu nöbet esnasında zihninden geçen düşünceler yine tanrısal bakış açısının imkânları dâhilinde anlatılır. Hâkim anlatıcının, mekânsal bir sınırı olmadığı gibi zamansal bir sınırı da yoktur. Maraz Ali’nin babası Hüseyin’in, savaş yıllarında yaşadıkları, Bektaş Emmi’nin zihninden geçen düşüncelerle verilir. Ayrıca, Uzun İskender ile Arif Ağa’nın Sungurlu kahvesinde ettikleri kavga; “*O pazar Sungurlu’nun Belediye Kahvesi’nde olup bitenler kolay unutulmamış, köylüler köylerinde bire bin katarak anlattıklarından Çorum toprağında duymayan da kalmamıştır.*” (s.101) diyen yazar-anlatıcının erken söylemiyle okura bildirildikten sonra anlatılır. Yine, Uzun İskender’in Dede’yi soymaya karar verdiği gece görmüş olduğu rüya, yazar tarafından soygun anında anlatılır.

Erken dönem romanlarda görülen, anlatıcının araya girerek varlığını hatırlatması, Rahmet Yolları Kesti’de de görülür; “*Eskiden ben, Osmanlı mavzeriyle birlikte beş yüz mermi, iki bomba, bir nagant tabanca, düldül - İskender Ağa dürbün demek istiyor - bir de Çerkez kaması taşırdım.*” (s.161) Böylece anlatı dünyasından çekilmeyen yazar-anlatıcı, karakterlerden ayrı bir yere konumlandığını belli eder. Diğer romanlar gibi Rahmet Yolları Kesti de diyaloglar üzerine kurulur ve çoğunlukla sahneleme yöntemi tercih edilir. Bununla birlikte, diğer romanlarında daha çok karakterlerin öyküsünü başka bir karaktere anlattırmayı tercih eden Kemal Tahir, Rahmet Yolları Kesti de genellikle hâkim anlatıcıyı konuşturmayı tercih eder. Örneğin Çerçi Süleyman’ı, İnce Şaban’ı onları tanıyan herhangi bir karakter değil, yazar anlatıcı tanıtır. Yine eşkıya Çöllo’nun hakkında verilen bilgiler, direkt olarak yazar anlatıcı tarafından nakledilir. Yazar anlatıcının, anlatma görevini paylaştığı karakterlerden en bariz olanı ise Uzun İskender’dir. Geçmiş dönemlerde yaşanan olaylar, İskender’in eşkıya çetesine katıldığı ilk yıllardaki tecrübeleri, Uzun İskender tarafından anlatılır. Bektaş Emmi ise yazarın eşkıyalık hakkındaki görüşlerini anlattırdığı karakter olarak yazarın sesini temsil eder.

1.3.3. Olay Örgüsü

Üç ana bölümden oluşan Rahmet Yolları Kesti’de, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi her bölüm kendi arasında alt bölümlere ayrılacak şekilde kurgulanır. Bölümler arasında hacimsel farklılıklar mevcuttur. “*Nam Uğruna*” başlığını taşıyan ilk ana bölüm, üç alt

bölümünden oluşur. Bu bölüm, nam sahibi olmanın önemini vurgular. Özellikle başkişi Maraz Ali'nin eşkıyalık merakı ve bu merakı sürekli uyanık tutan Çerçi Süleyman'ın çabaları bu bölümde verilir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere bu bölüm, nam uğruna harcanan hayatlara vurgu yapar. Öyküleme zamanı bir günden ibaret olan bölümde, dramatik aksiyon, diğer bölümlere kıyasla daha düşüktür. Nam Uğruna bölümünün vaka birimleri şu şekildedir;

- Koruda karşılaşan Bektaş Emmi ve Maraz Ali'nin eşkıyalık üzerine konuşması
- Eşkıyalığa özenen Maraz Ali'nin, mahkemelik oldukları Akpınar köyünün korusunda kesim yapmak için yola çıkması
- Bektaş Emmi'nin, yaşının verdiği deneyimle Ali'yi vazgeçirmesi
- Çerçi Süleyman ile İstidacı Bilal Efendi'nin, Uzun İskender için Sarıca Muhtar Arif Ağa'nın kızını istemeye gitmesi
- Uzun İskender'in Maraz Ali'ye eşkıyalık anılarını anlatması
- Kızının yaşını ve İskender'in evli olduğunu gerekçe gösteren Arif Ağa'nın kızını vermezden gelmesi
- Kızı alacaklarından umutlu olduğunu söyleyen Çerçi Süleyman'ın, Aşık Niyazi'yi çağırarak konuklarını ağırlaması

“Plan” başlığını taşıyan ikinci ana bölüm, üç alt bölüme ayrılır. Bu bölümde, ayrı ayrı çıkar hesapları içinde olan Uzun İskender, Çerçi Süleyman, Kasım Dede ve Arif Ağa'nın hedefleri doğrultusunda hazırlanan plan anlatılır. İlk bölüme göre gerilim daha yüksektir. Ancak zaman zaman gereğinden fazla uzayan diyaloglar, (eşkıyaların kumar oynadıkları sahnede olduğu gibi) olay akışını yavaşlatır. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Boz danayı satmaya çalışan Çerçi Süleyman ve Maraz Ali'nin, Kel Hasan'ın kahvesinden gelen gürültüyü duyunca kahveye koşmaları
- Uzun İskender ve sevdiği kızın babası Arif Ağa'nın, Gülbeniz için kavga etmeleri
- Gürültünün içine dalan Maraz Ali'nin, yiğitliğini ispat edip nam alma niyetiyle silahını çekmesi
- Jandarmanın gelmesi üzerine tarafların karakola götürülmesi ancak uzlaşma sağlanamaması
- Çerçi Süleyman ile Uzun İskender'in konuşmalarından, kahvedeki kavganın danişıklı dövüş olduğunun anlaşılması
- Kasım Dede ile Muhtar Arif Ağa arasındaki çıkar çatışmasından yararlanan Uzun İskender ve Çerçi Süleyman'ın plan yapması

- Yapılan plan gereği Kasım Dede'nin mal varlığının soyulmasına ve Gülbeniz'in kaçırılmasına karar verilmesi
- Çerçi Süleyman'ın, plandan habersizmiş gibi davranıp Maraz Ali'yi, Uzun İskender'in yanına katması
- Çerçi Süleyman'ın öğüdü üzerine boz danayı satıp parasına mermi alan Maraz Ali'nin, Uzun İskender'in yanına varıp emrine girmesi
- İki eşkıya eskisi Kuru Zeynel ve Katır Adil'in de katılımıyla kız kaçırma ekibinin hazırlanması
- Kız kaçırmak için Kasım Dede'den icazet almaya giden İskender ve arkadaşlarının, Dede'nin para ve değerli eşyalarını gasp edip yola koyulması

Üçüncü ana bölüm “Çamur” başlığını taşır. Son bölüm de diğer bölümler gibi üç alt bölüme ayrılır. Bu bölümde, Dede Kasım'ı soyan eşkıyaların, şiddetli yağmur altındaki kaçışları anlatılır. Sarıca ve Yüksek Oluk köyü halkı tarafından etrafı sarılan eşkıyaların çaresizliği verilirken dramatik aksiyon zirveye ulaşır. Ancak çatışma anı gibi hareketli bir sahnede yazarın Katır Adil ve Uzun İskender'in karakter analizlerine girmesi, olay akışını keserek gerilimin düşmesine neden olur. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Şiddetli yağın yağmur nedeniyle köprüler yıkılıp yollar bozulduğundan, eşkıyaların Eğri Kaya'daki ağıla sığınmaları
- İskender'in, kız kaçırılmaya gittiklerini sanan Kuru Zeynel'e, Dede soygununun altında yatan planı anlatması
- Sarıca köyü halkının, eşkıyaların peşine düşmesi
- Çerçi Süleyman'ın Yüksek Oluk'ta atlarla beklediğine inanan Uzun İskender'in yönlendirmesiyle, eşkıyaların Yüksek Oluk köyüne yönelmeleri
- Yüksek Oluk Muhtarı Feyzi'nin teslim olun çağrısı
- Çerçi Süleyman'ın kendisini kandırıldığını anlayan Uzun İskender'in, rüşvetle durumdan kurtulacağını düşünerek teslim olması
- Eşkıyalardan Katır Adil'in çatışmada hayatını kaybetmesi
- Jandarmanın gelmesi üzerine Kuru Zeynel'in teslim olması
- Teslim olmamak için direnen Maraz Ali'nin Sarıcalı Recep'i öldürmesi ve zaten eski olan silahı attığı kurşundan sonra parçalandığından teslim olmak zorunda kalması
- Eşkıyaların köylü tarafından öldürülmesi

- Sungurlu Belediye Kahvesinde Dede soygununun aslı merak edilip tartışılırken eşkıyaların dört gün sonra elleri kelepçeli olarak Sungurlu'ya getirilmeleri

1.3.4. Zaman

Zaman unsurunun net bir şekilde belirtilmediği Rahmet Yolları Kesti, Cumhuriyet'in erken dönemlerinde Anadolu'da görülen eşkıyalık olaylarını anlatır. İlk baskısını 1957'de yapan Rahmet Yolları Kesti'de, zaman detaylandırılmadığı için olay zamanı hakkında kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Ancak dönemsel bir kanaate varmak imkân dâhilindedir. Öykü zamanında on altı yaşında olan başkışı Maraz Ali için; *“Seferberlikte bu rezili biz ana rahminde bıraktıktı öyle ya... (...) Böylelerinin seferberlik kıtlığında kemikleri ilik tutmadı.”* (s.11) diyen Bektaş Emmi'nin ifadesinden anlaşılacağı üzere roman, 1930'lu yılların panoramasıdır. Ayrıca, Cumhurbaşkanı olan Mustafa Kemal Paşa'dan sıklıkla söz edilerek, zaman unsuru dönemsel olarak sezdirilir.

Rahmet Yolları Kesti'nin, öyküleme zamanı açısından kronik karakterli bir metin olduğu söylenilebilir. *“Nam Uğruna”* isimli ilk bölüm boyunca anlatılan olaylar aynı gün içinde olup biter. *“Plan”* isimli ikinci bölümde anlatılan olaylar, iki günlük bir zaman diliminde gerçekleşir. *“Çamur”* isimli son bölüm ise Kasım Dede soygunundan sonraki kaçıışı anlatır ve bu kaçış bir gün sürer. Olay örgüsü, toplamda dört günlük bir zaman dilimi içinde başlayıp sonlanır.

Yer yer, olay zamanından önceki zamanlarda meydana gelip bitmiş olaylara da değinilir. Ancak bu olaylar, vaka zamanı üzerinde bir etki oluşturmaz. Söz konusu dönüşler; *“İşte böyle bir evvel bahar sırası”* (s.76) örneğinde olduğu gibi net olmayan bir zaman dilimini içeren ve eşkıyaların anılarından alınan kesitlerden ibarettir.

Metinde atlanmış zamanlar da bulunmaktadır. İlk bölümden ikinci bölüme geçilirken araya bir aylık atlanmış zaman dilimi koyulur; *“Çerçinin evi, bir aydır bu boz dananın elinden 'dad bir feryat iki' idi. Boz dana bela kesilmişti ötesi yok. (...) Hitamında, yani iki haftadır, büsbütün öfkeye binmiş, kahredip hayvanı pazara çekmişti.”* (s.93-94) Çerçi Süleyman'ın boz dana nedeniyle geçirdiği zor günler, bir ay kadar sürer ancak bu sürenin detaylarına kesinlikle girilmez. Yine anlatının sonunda da dört günlük bir atlanmış zaman bulunur; *“EşkİYaları, Sungurlu'ya ancak dört gün sonra ortalık kararırken getirdiler.”* (s. 381) Yüksek Oluk köyünde jandarmanın teslim aldığı eşkıyalar, Sungurlu'ya dört gün sonra getirilir. Bu dört günlük süreçte yaşananlar hakkında herhangi bir malumat verilmez.

Bunların dışında, yazar-anlatıcının, zamanın psikolojik boyutuna da değindiği söylenilebilir; “*Velvele, böylece birkaç dakika sürmüştü ama Uzun İskender takımına bu dakikalar yıl gibi uzun gelmişti.*” (s.327) Dede Kasım soygunu nedeniyle Sarıca köyü halkı tarafından kovalanan Uzun İskender ve arkadaşları, boğazda ateş altında kaldıklarında, birkaç dakikalık zamanı, “*yıl gibi uzun*” algılarlar. Aynı şekilde, Yüksek Oluk Muhtar Feyzi’nin ihtarı üzerine Uzun İskender’in teslim olmasını anlatan sahnede de eşkıyaların zaman algısı değişir; “*Muhtar’la uzun İskender’in görünmez olmasından bu yana, yarım saat geçmiş, bu yarım saat, eşkıyalara, yirmi dört saat kadar uzun gelmişti.*” (s.345) Kayaları kendilerine siper yapan Maraz Ali, Katır Adil ve Kuru Zeynel’in, teslim olan Uzun İskender’den haber beklerken gösterdikleri sabırsızlık, zaman unsuru üzerinden verilir. Karakterlerin çıkmazda hissettikleri anlar dışında, zaman, boyut kazanan bir yapı unsuru olarak işlenmez. Bu nedenle zamanın kurgu üzerinde pek bir etkisinin olmadığı belirtilebilir.

1.3.5. Mekân

1.3.5.1. Çevresel Mekânlar

Kemal Tahir, diğer romanlarında olduğu gibi Rahmet Yolları Kesti’de de mekânı daha ziyade algısal boyutta kurgulamayı tercih eder. Onun romanında çevresel mekânlar, sadece ismi verilen, detaylandırılmamış yerlerdir. Yazar için mekân, karakterin öyküsüne bir şeyler katabildiği ölçüde önem kazanır. Bu nedenle anlatıda geçen bazı yerler, çevresel bir uzam olmaktan öte geçemez. Rahmet Yolları Kesti’de ismi geçen Kırşehir, Kırıkkale, Kastamonu Çorum, Aydın, Çankırı, Kayseri, Yozgat, İstanbul, Erzurum, Ankara, Haymana, Tosya, Bafra, Zile, İskilip, Alaca ve Mecitözü gibi il ve ilçeler çevresel mekân olarak kurgulanır. Bu mekânlar, kimi zaman olay örgüsünde yer alan karakterlerin, kimi zaman da geçmişte yaşayan ve anılarda edindiği yer ile şimdiye taşınan karakterlerin öykülerine ev sahipliği yapmış yerlerdir.

Söz konusu mekânlar içinde İstanbul ve Ankara diğerlerinden daha farklı bir amaç için kullanılır. İstanbul, şehri hiç görmemiş Çorum insanı muhayyilesinde büyüklüğün, geniş imkânların, gösterişin, debdebenin sembolüken; Ankara, devletin merkezi olarak, eşkıyalığın karşısında otorite ve intizamın sembolüdür.

1.3.5.2. Algısal Mekânlar

1.3.5.2.1. Kapalı Mekânlar

Rahmet Yolları Kesti’de merkez mekân, Çorum’un Sungurlu ilçesinin Kulveren köyüdür. Kulveren köyünün etrafında bulunan Yüksek Oluk, Kızıl Oba, Sarıca ve Akpınar, köyleri, olay örgüsünün bir kısmına ev sahipliği yapan mekânlardır. Bu mekânlar karakterin içinde bulunduğu duruma bağlı olarak zaman zaman algısal bir boyut kazanır. Açık mekânların bulunmadığı anlatıda, karakterlerin kendini en güvende hissettikleri yerler dağlardır. Soygun sonrası kaçmaya çalışan eşkıyalar, her fırsatta dağlara doğru yönelir ancak dağa ulaşmadan teslim alınırlar. Anlatıda, en açık ve müreffeh olması gereken meşelikler, korular bile labirent mekan olarak belirir. İki komşu köy olan Kulveren ile Akpınar köyü, koru kesme meselesi nedeniyle mahkemelik olmuştur. Silahını denemek isteyen Maraz Ali’nin, Akpınar köyünden birini korusunda görmek istemesi ve görür görmez ateş etme isteği, iki köy arasındaki ilişkilerin boyutlarını ortaya koyar. Köydeki ekonomik koşulları yansıtacak şekilde kurgulanan köy koruluğu, karakterlerin diken üstünde dolaştığı bir algısal mekâna dönüşür. Yine korulukta Maraz Ali ile karşılaşan Bektaş Emmi’nin yaşadığı endişeler de meşe korusunu labirent mekana çevirir.

Çerçi Süleyman’ın oyununa geldiğini bilmeden Uzun İskender’e yardım etme niyetinde olan Maraz Ali, Gülbeniz’i kaçırmak için yola çıktıkları gece, Uzun İskender’den bazı eşkıyalık öyküleri dinler. Bu yolculuk boyunca, mekân gitgide darlaşır. Mekânın sıkıntısını yüreğinde duyan ilk karakter Maraz Ali’dir;

“Geceyi, yüreği sıkılarak dinledi. Havada pis bir sıkıntı var. Toprak ölmüş büsbütün, yamyassı... Gökyüzü yere alçalmış da gizliden soluyor. Soluğunda yanığın isi kokusu... ‘Mutlak böyle bir havaymıştır. Katil İlyas Ağamı böyle imansız bir gecede hakladılarsa hakladılar.’” (s.157)

En büyük emeli eşkıya olmak olan Maraz Ali, eşkıyalara karşı tartışmasız bir hayranlık besler. Uzun İskender’den Katil İlyas’ın öyküsünü dinler. Onun bir pusu sonucu hayatını kaybettiğini öğrendiğinde duyduğu üzüntü, mekân algısına yansır. Bir eşkıyanın ölümüne neden olan pusunun Maraz Ali’ye hissettirdikleri, havaya, toprağa, gökyüzüne, geceye aktarılır ve mekân tamamen algısal bir boyut kazanır. Pasaj üzerinde sembolik bir okuma yapıldığında, pusuya düşürülen Katil İlyas’ın toprakla; barut kokusunun ise alçalan gökyüzünün soluğuyla özdeşleştirildiği söylenilebilir. Nitekim, Maraz Ali için eşkıya, toprak kadar verimli ve sağlam karakterli olan kişidir.

Kemal Tahir romanında, karakterin yaşayacağı sıkıntı, öncelikle mekândan okunur. Rahmet Yolları Kesti’de, üç eşkıya eskisi ve Maraz Ali’den oluşan sözde kız kaçırma ekibinin, Sarıca’ya doğru yol alırken yaşadığı zorluk, bu durumun göstergesi olarak

yorumlanabilir; *“Islak otlarda ayakları kayıyor, otsuz yerlerde çamur aşık kemiklerine çıkıyordu. Yağmur yok ama, gökyüzü baca kurumuna gibi kara... İnceden esen rüzgâr adamın derisini ustura gibi dağlamakta... Bu kaypak gidişle Dede'nin köyünü dört saatte tutabilecekleri şüpheli...”* (s.208) Usturaya benzetilen rüzgâr, baca kurumuna benzetilen gökyüzü ve çamura batmış kaygan zemini ile mekân, yaşanacak olumsuzluklara imgesel düzeyde işaret etmektedir. Gidilen yolu ve menzili olumsuzlayan bu mekân tasviri, *“kaypak gidiş”* nitelemesiyle, hesaplanılmamış sonların başlangıç noktasını gösterir.

Algısal mekâna anlam katan bir diğer unsur, anlatıda sık sık altı çizilen yağmurdur. Eşkîyaların, Kasım Dede'nin evine doğru yola çıktıkları gece, eşi benzeri görülmemiş bir yağmur başlar; *“İhtiyarların: ‘Çorum toprağında, seksen yıldan beri böyle afet görülmemiştir’ dedikleri yağmur, işte o gecenin yağmuruymdu.”* (s.247) Anlatıcı, leit-motif olarak kullandığı yağmura defalarca değinir;

“Yağmurun gerçekten yaman bastırıldığı camlara kırbaç gibi vurmasından anlaşılıyordu.” (s.221)

“Rahmet bastırmuş ki hiç görülmemiş bir rahmet... Gezinti yerinin tahtalarından seller akmakta... Dede'nin eviyle dünyanın arasına karanlık sulardan duvarlar çekilmiş. Yarıp geçmesi ne mümkün! Melek Hanım kahpesinin feryadı şurda dursun, top atılsa faydasız...” (s.228)

“Gece imanına karanlık... Göz gözü görmüyor. Sanki gökten rahmet değil, kara mürekkep yağmakta... Adamın deniz dibinde yürüyormuş gibi nefesi tıkanıyor, burnu tutuluyor.” (s.243)

“Toprak yağlı kayış gibi kayıyordu.” (s.248)

Kasım Dede'nin evinde, Melek Hanım'a uygulanan fiziksel şiddet, hem Dede hem de hanımı için mekânın daralmasına neden olur. Melek Hanım bağırarak yardım istemeye çalışır. Ancak Melek Hanım'ın yardım çağrısı, yağmurun oluşturduğu gürültü içinde kaybolup gider. *“Dede'nin eviyle dünyanın arasına karanlık sulardan duvarlar çek(en)”, “camlara kırbaç gibi vur(an)”* ve gökten *“kara mürekkep”* gibi yağın yağmuru, kara güçler olarak okumak mümkündür. Böyle bir yorumlama ile yağmur, eşkıyaları temsil eder. Bachelard'a göre; *“Kirlili su, bilinçaltı için kötülüğün kabul yeridir, bütün kötülüklerle açık bir toplanma yeridir; kötünün bir tözüdür.”* (Bachelard, 2006:157) Buradan hareketle, gecenin içinden gelen *‘karanlık sular’* ın, kötülüklerle işaret ettiği düşünülebilir. Diğer taraftan yağmurun bir diğer adının *“rahmet”* olması ve sözcüğün Rahmet Yolları Kesti şeklinde romanın ismini oluşturması bu yorumu destekler niteliktedir. Bu isimlendirme aynı zamanda, eşkıyayı bir *“rahmet”* olarak algılayan gelenekselleşmiş anlayışa karşı verilen ironik bir tepkidir.

Tüm sembolik okumaların dışında yağmur, önce Dede ve ailesinin sonra da eşkıyaların yolunu keserek mekânı labirentleştiren bir unsurdur. Nitekim yağmur, çaldıkları para ve değerli eşyalarla Sarıca köyünü terk etmeye çalışan eşkıyaların karşısına yürümeyi zorlaştıran, yolları harap eden bir doğal güç olarak çıkar;

“Öte yüze devrilince derede kıyamet koptuğunu duydular. Sel çoktan bastırılmış, kayaları söküp yuvarlamaya başlamıştı. Dalgadan dalgaya sıçrayan, sağa sola çarpan ağaç gövdeleri davul gibi gümbürdüyor, selin soluğu, kopardığı kayaları tepenin temellerine çarparak dünyayı depreme veriyordu.” (s.249)

Yağmurun doğada oluşturduğu tahribat, eşkıyaların yolunu keser. Başka bir açıdan bakıldığında, bu kez eşkıyalar yol kesen değil, yolu kesilendir. Yağmur, çamur ve soğuk, özellikle Uzun İskender’de yılgnlık ve korku oluşturur; *“Uzun İskender’in özürülü bacağı donmuş, bükülmez olmuştu. Dizkapağından kalçasına, kalçasından belkemiğine bir namussuz ağrı dolaşıyordu. Soğuktan dişleri birbirine vururken sırtı ter içindeydi. Gömleği derisine yapışmıştı. Artık her adımda bu çamuru sökemeceğinden, burnunun üstüne bir kere düşerse bir daha kalkamayacağından korkuyor, Kuru Zeynel’in karaltısını gözleyerek adeta sürünüyordu.” (s.259)* Bu yağmur, mekânı darlaştıran bir unsur olmanın yanı sıra, eserin tezine hizmet eden bir ayrıntı olarak da okunabilir. Şiddetli yağmurun oluşturduğu sellerle mücadele edemeyip; *“Bu afette bir karış kuru yer, Eğri Kaya’nın dibinde kalmışsa kalmıştır.”(s.263)* diye düşündükleri Eğri Kaya’ya sığınmaları ve planlarındaki aksaklık neticesinde yakalanmaları, eşkıyalığın sürgit devam etmeyeceği fikrinin yansımasıdır. Kayaları ve ağaç gövdelerini yerinden söken ve dünyayı depreme veren selin bu abartılı anlatımında, yazarın ATÜT anlayışının etkisi mevcuttur.

Eşkıyaların; *“Bu boğaz, berbat Uzun Ağa, bu boğaz korkulu...” (s.313)* dedikleri boğaz da labirent mekanlardan biridir. Boğazda hissedilen korku; *“Yiğit boğaza girende/ Ayaklar suya erende / Kurşun kayaya değende / Yürek gümbürder gümbürder.” (s.332)* dizelerine yansıtılır. Boğazda pusuya uğrayan eşkıyalardan Katır Adil korku içinde hayatını kaybeder, diğerleri ise teslim olmak zorunda kalırlar. Burada uzam, her bir yandan sıkılan kurşunlardan sakınmak amacıyla ufacık kayaların ardına sığınan eşkıyalar için, bir kaya parçası kadar darlaşır.

Anlatıda mekan-inan ilişkileri de göz önünde tutularak mekana insanı yansıtan bir misyon yüklenir. Bu bağlamda Dede Kasım’ın ve Kuru Zeynel’in evleri dikkate değerdir. Mekânsal detaylara fazlaca girmeyen Kemal Tahir, Kasım Dede’nin evini, hiçbir detayı gözden kaçırmadan tasvir eder;

“Oda büyüktü. Tabanı, duvarları, sedirler silme halı... Hem de öyle kötü cinsten değil, besbelli Şiraz’ın ipek halıları... Raflara altun sırmayla işlenmiş örtüler serilmiş, eskiden kalma örtüler ki her birine beş banknot paha biçilse değer... Hele duvardaki silah armaları... Savatlı, mücevherli kılıçlar, Arap işi hançerler, gümüş kakma eski zaman tüfekleri, ağızdan dolma piştovlar... Belli bir şey, bu Dede padişah hazinesini Sarıca’ya toplamış da üzerine yanlamış...” (s.219-220)

Anlatıda gerilim unsurunun yükseldiği mekânlardan biri olan Dede Kasım’ın evinin bu kadar sakin ve ayrıntılı tasvir edilmesi, elbette bir amaca hizmet eder. Her türlü detayın, zenginlik ve şaşaa yansıttığı bu ev, dedelik anlayışındaki yozlaşmayı yansıtır. *“Belli bir şey, bu Dede padişah hazinesini Sarıca’ya toplamış da üzerine yanlamış...”* cümlesinden anlaşıldığı üzere, Dede, halkı istismar ederek kendisine müreffeh bir yaşam sağlar. Yine Kuru Zeynel’e ait ev tasviri de aynı amaçla detaylandırılır; *“İskender Ağanın ‘hane’ dediği şey, bir göz oda... ‘Nah şu yumruğum kadar bile...’ Çürümüş ot yığınınından farksız... Bunun avlusunu mutlaka, bakımsızlıktan ayırık kitlemiştir. Mal davar şurda kalsın, bakalım bir uyuz eşeği var mı?” (s.162)* Maraz Ali’nin dikkatiyle verilen bu evde eşya namına da bir şey yoktur; *“Ne sandık, ne sepet!” (s.166)* Kuru Zeynel’in evi, yaşam pınarları kurumuş bir hayatın imgesi olarak okunabilir. Varolma şartları çoktan mazide kalmış, zamanı geçmiş, *“çürümüş”* bir yaşam şeklini sürdürmeye çalışan eşkıyaların dramatik hali, Zeynel’in evi ile sembolize edilir.

1.3.6. Kişiler Dünyası

1.3.6.1. Başkişi

Rahmet Yolları Kesti romanının başkişisi Maraz Ali’dir. İlk bölümde Bektaş Emmi ile girdiği diyaloglar sayesinde tanıtılan Maraz Ali hakkındaki detaylar, daha ziyade Bektaş Emmi’nin dikkatinden sunulur. Maraz Ali’nin hem fiziksel hem de karakteristik özellikleri, Bektaş Emmi’nin iç monologlarından anlaşılır;

“Seferberlikte biz bu rezili ana rahminde bıraktıktı öyle ya... Köy yerinde bir dul karı, fazladan bir de fukara olursa oğlan yetiştirebilir mi? Böylelerinin seferberlik kutlığında kemikleri ilik tutmadı. İşte belli bir şey zebun... Say ki anası ölmüş buzağı. Boynu kiraz çöpü... Bir sıkımlık canı var yok... Bir sıkımlık, ama gözünü karalığına ne demeli? Çerçiye sorarsan bir bulaştın mı öldürmedikçe kurtuluş ne mümkünmüş?” (s.11)

“Rengi uçmuş, yamalı kasketinin önünde bir tutam sarı saç vardı. Hava serin olduğu halde ceketsizdi. Astar bezinden yeleği, yırtık mintanı perişan... Yün çoraplarının tabanı geçmiş gitmiş, konçları askeriye tozluğuna dönmüş. Çarıkları, ham deriden. Bütün bu derbederlik içinde avurdu avurduna çökmüş renksiz surati, incecik boynu, çöp gibi bilekleri, oğlana, hakikatte on altı yaşında olduğu halde, on iki on üç yaşında hasta bir çocuk hali veriyordu.” (s.22-23)

On altı yaşındaki Maraz Ali, seferberlik yıllarında babasını kaybettiğinde daha bebektir. Annesi tarafından maddi imkânsızlıklar içinde yetiştirilir. Anlatıda Maraz Ali'nin annesinden hiç söz edilmez. Bu nedenle başkişi üzerinde etkili olan bir anne profilinden söz etmek mümkün değildir. Maraz Ali için; “*Say ki anası ölmüş buzağı.*” diyen anlatıcı, başkişinin kimsesizliğini, sahipsizliğini vurgular. Maraz Ali'nin perişanlığı, “*yamalı kasketi*” ve “*yırtık mintanı*”na yansır. Derbederlik sadece kıyafetlerinde değildir; “*avurdu avurduna çökmüş renksiz suratı, incecik boynu, çöp gibi bilekleri*” ile Maraz Ali, ismini niteleyen Maraz sözcüğünden de anlaşılacağı üzere “*zebun*” bir tiptir. Fakir bir dul kadın olan annesi tarafından babasız büyütülen Maraz Ali'nin dikkat çeken ilk özellikleri güçsüz, zayıf ve aciz olmasıdır. Ancak Bektaş Emmi'nin; “*gözünü karalığına ne demeli?*” sorusunun vurguladığı gibi, tüm bu zebunluğun altında, korkusuz bir kişilik gelişmektedir. Bakımsızlıktan, olması gerektiği gibi gelişemeyen Maraz Ali, fiziksel olarak yaşının çok altında göstermektedir. Bu eksik, marazlı görünüm, Maraz Ali'nin kendini ispatlama çabasını sürekli tetikler;

“Bu fukara ille de kendisinden irisini, kuvvetlisini tutacak. Onlar da, ‘Haddini bilsin!’ diyerek insafta bir yana bırakırlar, alta düşürüp bütünü vururlar, it leşi gibi yüz üstüne sürürler. Gözleri yumruk gibi dışarı uğrar, burnunun derisi ağzına toplanır da pes etmez, hırlar durur.” (s.11)

Maraz Ali'nin ezileceğini bile bile kendinden kuvvetlilere kafa tutması, bu kendini ispatlama kaygısının bir sonucudur. Yaşamın kendisine biçtiği adaletsiz şartların karşısında güçlü olmaya çalışmak, kendini ispatlama arzusundan kaynaklanır. Zira; “*Her başkaldırıda, haksızlığa karşı bir tiksintiyle birlikte, insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve birdenbire bir katılığı vardır.*” (Camus, 2012: 24) Bu çaba, Maraz Ali'nin sadist bir kişilik geliştirmesine neden olur. Maraz Ali'nin bu kıyıcı yönü, daha anlatının ilk bölümünde okurun dikkatine sunulur. Çerçi Süleyman'ın verdiği eski silahın maharetini denemek isteyen Maraz Ali, kendine hedef tahtası olarak canlı bir sıpayı seçer; “*Sıpa kaç paralık mal? Köylüden iki akı eren çağırır bahasını sorarız. Harmanda öderim.*” (s.13) Silahını, Bektaş Emmi'nin kara sıpası üzerinde denemeye kalkan Maraz Ali için canlı varlık, bedeli harmanda ödenecek metadan başka bir şey değildir. Sadistliğin özünde “*acı verme arzusu*” (Fromm-a, 1995: 22) yatar. Sadist kimlik, bireyin kendini güçsüz, yetersiz hissetmesine neden olan koşullar tarafından pekiştirilir. Bu nedenle, söz konusu güçsüzlüğün bertaraf edilmesine yardımcı olacak her kıyıcı eylem, sadist için büyük anlam taşır.

Yeryüzünde sahipsiz, kimsesiz olan Maraz Ali, on altıındadır ve içinde bulunduğu yaş grubu itibariyle yönlendirilmeye çok müsait olan bir dönemi yaşamaktadır. Maraz Ali'nin kişiliği üzerindeki Çerçi Süleyman etkisi, bu noktada önem kazanır. Çerçi Süleyman'ın

hizmetkârı olan Maraz Ali, ağasının bir sözünü iki etmeyecek kadar Süleyman'a bağlıdır. Çerçi Süleyman'ın amacı ise kendi çıkarlarını korumak için, Ali'yi etik dışı işlere sürmektir. Bu nedenle, her fırsatta Maraz Ali'yi yüreklendirir. Babasını hiç görmemiş olan Maraz Ali'ye, gerçekte çok cesaretsiz olan Hüseyin'i, yiğit bir adammış gibi anlatır; *"Yiğit olduğunu Çerçi Ağam söyler. Bir alaya bedelmış benim babam."* (s.19), *"Biz de yiğitlikten yana babamıza çeksek gerektir Emmi..."* (s.20) Böylece Maraz Ali'de, genetik altyapı itibariyle yiğit bir babaya bağladığı intibai oluşur ve cesur bir kişilik geliştirmeye temayül eder. Zira; *"kendimize olan bakışımızı belirleyen şey başkalarının bizimle ilgili ne düşündüğüdür. Kimlik bilincimiz bir arada yaşadığımız insanların yargılarına hapsolmuştur."* (Botton, 2010: 19)

Kemal Tahir romanında hemen her nesne, bir işleve sahip olduğu için kullanılır. Diğer bir deyişle, yazar, dramatik aksiyona etki etmeyecek olan nesnelere anlatıya yerleştirmeyi tercih etmez. İşlev yüklenmiş nesnelere biri de Maraz Ali'nin silahıdır; *"Şu pisi bir deneyemedik Emmi!"* (s.30), *"Meraktayım gayet Emmi, bakalım adama işler mi, işlemez mi?"* (s.13), *"Bu yıl harmanlarda Ağamdan hakkımı alınca bir Alaman çıplağı uyduracağım her kaç kuruşsa... (...) Kuşağımın arasına bu kış, mutlak, bir Alaman çıplağı sokarım. 'Kulveren'den Maraz Ali,' dediler mi namımız bizden önde gitmeli."* (s.15), *"Maraz Ali gene silahının sapına el atmıştı. Yüzü dünyaya meydan okuyor gibi heybetli..."* (s.32), *"Sıkıymayalım mı? Sıkıvermeli oh Ağa... Bir kurşun..."* (s.104)

Maraz Ali, Çerçi Süleyman'ın verdiği eski silahı her fırsatta denemek ve daha iyi bir silaha sahip olmak ister. Bektaş Emmi'nin canlı sıpasını hedef tahtası yapmak istemesi, koruda yaban köyün adamını bekleyip ağaç kesti iftirasıyla vurmak istemesi, Sungurlu'nun Belediye Kahvesinde çıkan gürültüde hemen silahına sarılması, Dede Kasım soygunundan kaçtıkları sırada yorulan eşkıyaların silahlarını itinayla taşıması ve köşeye sıkıştığı halde jandarmaya silahını teslim etmemek için direnmesi, hep anlatının son vaka halkasına hizmet eden detaylardır. Neticede Maraz Ali, eski silahı ile Sarıçalı Recep'in kafatasını parçalar.

Maraz Ali, anlatının ilk bölümünde Bektaş Emmi'ye namı duyulmuş eski eşkıyalardan Musa Çavuş, Kör Dede ve Kanlı İlyas'ı tanıyıp tanımadığını sorar. Eşkıyalarla çağdaş olan Bektaş Emmi'nin onları tanımadığını öğrendiğinde hayıflanır;

"Namını duydun da neden yanına varmadın Emmi? (...) Beraber eşkıyalık ederdiniz. Adam Musa Çavuş'un yanına varmaz mı? (...) Adam Kör Dede'nin çetesine asker yazılmaz mı? (...) Peki, Kanlı İlyas'ı da görmedin mi? (...) Sen de görülecek yiğitleri hiç görmemişsin hay Emmi!" (s. 17)

Maraz Ali'nin amacı namı duyulan eşkıyalar hakkında malumat almaktır. Eşkıyaların hayatını öğrenmek, onları model alarak onlar gibi yiğit olmak ister. Onun gözünde eşkıya, her şeyin en iyisine layık olan kişidir; *“Eşkıya kısmına kehribar tespih, kehribar ağızlık, gümüş kösteği yarım okka Serkisof saat, Çerçi Süleyman Ağanın askerlik ederken kumardan kazandığı yirmi kaymalık altın yüzük gibi bir yüzük lazım... Bir de halisinden Arap atı... Bir de Osmanlı mavzeri, bir de Alaman çıplağı... Çizme... Sırmalı Laz başlığı...”* (s. 35) Böylece Maraz Ali'nin eşkıya hayranlığı, bu hayranlığın altında yatan nedenler ve geliştirdiği sadist kimlik ilk bölümde okura sezdirilir. Ali'nin söylemlerinden, sadece eski eşkıyalara hayranlık beslemediği, bir gün kendisinin de bu yola gireceği anlaşılır;

“Yiğit kısmı bu dünyada nam için yaşadığından canı çekerse burun kulak kesiverir. Benim Çerçi Ağam böyle der ki doğrudur.” (s.18)

“Kaçaklık gibi var mı bre Emmi? Tutarsın bir dağ başını, olursun bir padişah...” (s.21)

“Koroğlu ne demiş ‘Mert dayanır, namert kaçar!’ demiş” (s.27)

“Adama türkü yakılmalı Emmi ve de adamın namı Çin içine kadar gitmeli ki yiğit olduğunu ben bilmeliyim.” (s.32)

Maraz Ali'nin adamlıktan ve yiğitlikten ne anladığı ortadadır. Ona göre kaçmak namertlerin işidir ve mert kişi çekip vurmali, nam kazanmalıdır. Eski eşkıya Uzun İskender'in, kız kaçırma işi için Maraz Ali'yi yanına alması, onu kibirlendiren ilk durum olur. Uzun İskender, Kuru Zeynel, Katır Adil gibi eşkıya eskilerinin yanında yer almak, onun için tarifsiz bir onur kaynağıdır. Ancak direkt olarak eşkıyalığa başlamadığı için hayıflanır; *“Sonra, buraya bohçası kolunda bekleyen kızı alıp gitmeye geldiklerini düşünerek biraz canı sıkıldı. ‘Peki, biz yiğitliğimizi nerde göstereceğiz? Kızın babası uyanmalı ki... Bütün kabilesi peşimize düşmeli ki...”* (s.215) Gülbeniz'in kaçırılacağı gece, kız kaçırma meselesi Dede soyguna dönüştüğünde Maraz Ali telaş, korku gibi duygulardan çok uzaktır;

“Maraz Ali, kız kaçırmayı şuraya bırakıp eşkıyalığa çıktığı için kibirlenmekteydi. Artık eşkıya olmuştu, bunun ötesi yok! Dede'nin karısı, Uzun İskender Ağasının tedbirini şaşırınca sopayı kapam kendisi, sandıkları sürüyen, eşyaları harman eden kendisi... ‘Korkmadık gördün mü? Korku yüreğimizin ucundan geçmedi. Bu eşkıyalık bize hak vergisi... ve de baba mirasımı meğerse!’ ” (s.247-248)

Soygundan çıkıp neredeyse doğal afet derecesinde yağın yağmurun altında, onca yük ve silahe gururla taşır. Hiçbir pişmanlık hissetmez ve şikâyet etmez. Tüm zorluklara rağmen eşkıyalık hayali gerçekleşmektedir. Bu soygun duyulduğunda hak ettiği nama kavuşmuş olacak olmanın sarhoşluğu içerisinde; *“Sungurlu milleti gayrı lafı tutar yakasından... Millete laf lazım! Derler ki, ‘Duydunuz mu uşak? Koca bir Dede’yi cebri soymuşlar. Ötekiler*

neyse ne, şuncacık Ali oğlan... Şuncacık bir Maraz Ali hiç zapt olmamış...’ derler. Biz nam almaya aldık Allah sayesinde...” (s.316) Bu amaçla, korkusuzca direnir. Peşlerinden gelen Sarıca köyü halkı, varmaya çalıştıkları Yüksek Oluk köyü halkı, yanı başından geçen kurşunlar ve jandarmanın teslim ol çağrısı onu korkutamaz. Uzun İskender’in teslim olması, Katır Adil’in, köşeye sıkışınca korkudan kaçacak kaya dibi araması onu hem hayal kırıklığına uğratar hem de sinirlendirir. Çünkü Maraz Ali için varolmanın amacı güçlü olmaktır; “Sadist karakter için, hayranlık uyandıran bir tek nitelik vardır, o da güçlülüktür. Sadist, güçlü olanlara hayranlık duyar, tapar, boyun eğer; ama güçsüz olanlardan, karşılık veremeyenlerden öğrenir, onları denetlemek ister.” (Fromm-a, 1995: 36) Dünyaya meydan okuduklarını düşündüğü eşkıyaların bu denli aciz duruma düşmesi ve tüm direnmelerine rağmen atacak kurşunu kalmaması sonucu teslim olur.

Kemal Tahir, Rahmet Yolları Kesti’de, başkişiyi blok olarak vermeyip dinamik karakter çizme tarzını seçer. Anlatı ilerledikçe Maraz Ali’nin kişiliğine yeni bir halka eklenir. Karakterin eylemleri, mantıklı bir altyapının üzerine inşa edilir. Başkişi, “Cam kırıklarıyla doluya benzeyen çakır gözleri” (s.12) ile gerek fiziksel gerekse ruhsal özellikleriyle tutarlı bir bütün oluşturacak şekilde çizilir. Böylece, psikolojik bir derinlik kazanan Maraz Ali boyutlu bir karaktere dönüşür. Güce tapan sadist kişiliği ile başkişi Maraz Ali’nin öyküsü, yanlış yönlendirme sonucu yanlış yola giren ve yanlışında direnen bireyin dramını temsil eder.

1.3.6.2. Norm Karakterler

Rahmet Yolları Kesti’de norm karakter olarak değerlendirilebilecek tek kişi, Bektaş Emmi’dir. Bektaş Emmi; “yorgun bakışlı mavi gözleri” (s.10) ile tecrübenin sesini, yaşam deneyimini temsil eder. Maddi imkânsızlıklar içinde bulunan Bektaş Emmi, Maraz Ali tarafından pek ciddiye alınmaz. O, Maraz Ali’nin nezdinde köyün en fakiridir; “Üstü başı per perişan... Öküz yok, davar yok... Köyün iki fukarası varsa birisi bu...” (s.16) Bektaş Emmi’nin, Maraz Ali üzerinde gereken etkiyi gösterememesinin nedeni de budur. Maraz Ali, onu dinleyip söylediklerinden nasihat almak yerine onunla gönül eğlendirir. Başkişi, norm karakteri dikkate almadığı için dramatik sonuna doğru adım adım yaklaşır.

Kemal Tahir, eşkıyalık ile ilgili görüşlerini Bektaş Emmi karakterine söyler. Bu bakımdan Bektaş Emmi, yazarın sözcülüğünü yapan karakterdir. Namı yürümüş eşkıyalar hakkında bilgi edinmeye çalışan Maraz Ali’nin eşkıyalığa özendiğini anlar ve ona; “eşkıyadan bir yaşamış yoktur ve de eşkıyalık bir vakit makbul zanaat sayılmaz.” (s.18) diyerek nasihatte bulunur. Bağlama çalmayı öğrenmek isteyen Maraz Ali, bu isteğini Çerçi

Süleyman ile paylaştığında; *“Mahpus damına düşersen bellersin”* (s.32) cevabını almıştır. Çerçi Süleyman’ın niyetini anlayan Bektaş Emmi, Maraz Ali’ye; *“Senin damlarda ne işin var rezil? Ananı kime bırakacaksın?”* (s.32) diye sorar ve onu Çerçi Süleyman’a karşı dikkatli olmaya çağırır. Ancak söylediklerinin, Maraz Ali’de yankı uyandırmadığını anladığında, onun durumu için endişelenir ve durumu Dede’ye açmayı düşünür. Yine Maraz Ali, kara sıpayı vurmaya kalktığında ve zaten mahkemelik oldukları Akpınar köyünün korusunu kesmeye karar verdiğinde, Bektaş Emmi onu vazgeçirmek için uğraşır ve vazgeçirir.

Yozlaşmış bir Alevi Dedesinin, çıkarıcı ve komplocu ağaların, yerel güçlere hizmet eden eşkıyaların kol gezdiği romanda, Bektaş Emmi; *“öteki roman kişilerindeki sapmaları görüp yargılamamızı sağlayan ahlaki bir ölçü”* (Stevick, 2010: 186) olarak değerlendirilebilecek bir norm karakterdir. Her ne kadar başkişi üzerinde gereken yankıyı uyandıramamış da olsa sağduyunun ve bilgeliğin temsilcisi olarak anlatıdaki yerini alır.

1.3.6.3. Kart Karakterler

Diğer romanlarda olduğu gibi Rahmet Yolları Kesti’de de kart karakterler kadrosu geniştir. Tanımlanmış özellikleriyle ön planda olan ve anlatı boyunca pek de değişikliğe uğramayan bu karakterlerden biri, eşkıya eskisi olan Uzun İskender’dir. Uzun İskender, Şahin Ağa gibi mert ve hatırlı bir adamın oğludur ancak on altı yaşında kopukluğa özenerek Kavlak Ali’nin çetesine katılır. Maraz Ali’ye; *“Ben sen çağdayken rahmetli Kavlak Ali’nin çetesinde askerdim.”* (s.36) diyerek, onu eşkıyalığa özendirir. Uzun İskender, Maraz Ali’nin idolüdür. Eşkıyalık yıllarını; *“Umum dağlar üzerine müfettiş olduğumuz devir!”* (s.74) nitelemesiyle anlatan Uzun İskender, eşkıya için dağların, silahın ve namın önemini sıklıkla vurgular; *“İyi bir silah... Erkek kısmına bir tane şart, aferin!”* (s.37), *“Yiğitlik hak vergisidir, yaşa bakmaz ve de bir vakit battal olmaz.”* (s.42-43), *“Nam iyidir oğlum, bu dünyada nam gibi yoktur. İyiliği şurada ki bileğinde bir altun bilezik...”* (s.142), *“Nam iyidir oğlum, bu dünyada nam gibi yoktur. İyiliği şurada ki bileğinde bir altun bilezik...”* (s.142), *“Silah yiğidin namusu demek... Kavlak rahmetli: ‘Silah kaptıracağın yerde kartı ver, daha iyi...’ derdi. Şu halde, silah avrattan muteber bir namus... Öleceksin, vermeyeceksin!..”* (s.153) Maraz Ali, Uzun İskender’in anlattığı öyküleri hayranlıkla dinler ve onun hareketlerini hiçbir detayı kaçırmadan gözlemler. İskender ile tanışmak ve onun sohbetinde bulunmak, Maraz Ali’yi onurlandırır; *“İskender Ağanın kendisini adam hesabına alması ne demek? Adam hesabına alması ve de eşkıyalıktan konuşması...”* (s.143)

Uzun İskender, vaktiyle zorlu soygunlara katılmış ve ziyadesiyle mal varlığı toplamış olmasına rağmen elde ettiklerinden hiçbir fayda görmemiştir. “Başında eski bir kasket, sırtında kötü bir ceket” (s.35) ve “rengi soluk bir gömlek” (s.35) ile tasvir edilen Uzun İskender’in derbederliği kılığına yansır. Bu eşkıya eskisi, şimdilerde zengin ağaların çıkarları için kullandıkları bir piyondan başka bir şey değildir. Çerçi Süleyman, Arif Ağa ve Kasım Dede arasındaki çıkar çatışmasının kurbanı olarak, kendiyile birlikte üç arkadaşının da hazin sonunu hazırlar.

Diğer bir kart karakter olan Çerçi Süleyman, yazar-anlatıcının yorumuyla tanıtılır. Süleyman, anlatı ilerledikçe kendini anlatan dinamik bir karakter olmaktan uzaktır. O, iyi ve kötü yönleri ile toptan tanıtılır. İlk bölümde; “ikiyüzlü bir besmelesiz” (s.26) olarak nitelenen Süleyman, romanın sonuna kadar bu niteliğinden hiçbir şey kaybetmez;

“Kulveren köyünün -daha doğrusu otuz pareyi bulan bu havalı Alevi köylerinin-biricik çerçisi Süleyman Ağa orta boylu, şişman, kırmızı yüzlü bir adamdı. Seferberlikte askerden kaçmış, sonra nasılsa zaptiye yazılmayı becermiş, düşmanlarının anlattıklarına inanmak icap ederse, el altından eşkıyalara yataklık edip cephane satarak para yapmıştı. Şakacılığı kadar, kindarlığı, inatçılığı da meşhurdu.” (s.59)

Çerçi Süleyman, Seferberlik yıllarının kaotik ortamını çıkarlarına uygun şekilde kullanmayı başarıp varlıklılar sınıfına zıplayan puslu hava meraklılarından. Eşkıyalara yataklık yapması, cephane satmak ve gerektiğinde illegal çözümler için eşkıyayı kullanmak amacına dayanır. Mal varlığının büyük kısmını, hanımına borçludur. Variyetli olan Şükrü Ağa’nın evli kızını baştan çıkararak malların üstüne konar. Kimseye karşılıksız iyilik etmez. Maraz Ali’yi de çıkarları doğrultusunda kullanmak için yanına alır. Çerçi Süleyman’ın, Maraz Ali hakkındaki niyeti, Bektaş Emmi’nin dikkatinden verilir; “Çerçi şunu neden hizmetkâr tuttu bakalım! İş mi gördürecek? Hayır. Gerekirse düşmanını vurduracak. Aslında bu mesele gizli değil... ‘Göreyim seni oğlum Ali, diyormuş, dövceksin dövülmeyeceksin, vuracaksın vurulmayacaksın.’ Bunun da usulü böyle... Hizmetkâr şurda dururken ağasının başı derde mi girer?” (s.11) Nitekim Maraz Ali’nin eşkıyalığa özenmesinin altında, Çerçi Süleyman’ın yaptığı telkinler vardır. Onun; “Aferin Ali Maraz, yiğitsin neme lazım.” (s.111), “değme babayiğit, bizim İskender Ağaya yoldaşlık edemez.” (s.129) gibi telkinleri, Maraz Ali’yi her geçen gün daha fazla yiğitlik gösterme, kendini ispat etme çabası içine sokar. Zira Ali’nin, Süleyman’ın istemediklerini ortadan kaldıracak kadar itaatkâr ve belaya gözü kapalı dalacak kadar da cesaretli olması gerekmektedir.

Mahir Ağa ile Dede Kasım arasındaki anlaşmazlığı kullanarak Dede’nin mal varlığını İskender’e yağmalatır. Böylece çerçicilik işine girme tasarısında olan Dede Kasım’ın,

kendisine rakip olma ihtimali ortadan kalkar. Uzun İskender'e vaat ettiği şeyleri yerine getirmez ve eşkıyaları teslim olmak zorunda bırakır. Çerçi Süleyman, savaş dönemlerinde ortaya çıkan fırsatları ganimete çevirerek zengin olan türedi ağaların sembolüdür. Çıkarıcılığı ve ikiyüzlülüğü temsil eder. Ayrıca, eşkıyayı besleyen mütegalibenin, zamanı geldiğinde onları nasıl harcadığını göstermek için esere yerleştirilen bir karakterdir. Kemal Tahir, Çerçi Süleyman ve Uzun İskender karakterleri ile ağa-eşkıya ilişkisini irdeler, bu tarz ilişkilerin çıkar hesapları üzerine kurulduğunu vurgular.

Uzun İskender'in arkadaşları olan Kuru Zeynel ve Katır Adil de eski eşkıyalardandır. Kuru Zeynel'in fiziksel tasviri de yaşadığı evin hali de isminin önündeki “*kuru*” sıfatına yüklenmiş gibidir;

“Uzun paçalı donunun yırtık dizlerinden sıska dizkapakları görünüyordu. On gündür tıraş olmamış, suratı sanki ölü suratı... Kuru dedikleri kadar var. Kuru olur ama bu kadar mı olur? Her kımıldanışta vücudu kemik sesi vermekte...” (s.164)

Kuru Zeynel, zayıflıktan ve fakirlikten biçare durumdadır. Sadece kendi değil, hanımı ve çocuklarının durumu da aynı biçareliği yansıtır. Yaşadığı ev harabeyi andırır, kullandığı eşyalar da bu harabe imajı destekler niteliktedir. Zeynel, kurnazlığı ile ön plandadır; “*Hem eli döner, hem yüreği söyler, hem de şeytanın yattığı yeri bilir bir herif... Kurnaz-akıllı oluşuna geldin mi, üstüne yok. Rüzgardan hilye sezmesiyle çaresini şıp diye bulmasını ne yapalım?*” (s.77) Katır Adil ise Zeynel'den çok farklıdır. Çabuk aldanır ve korkaktır; “*Katır oğlan avanaktır, Zeynel'e geldin mi tilki kaç para...*” (s.286) Dede Kasım soygunundan kaçarken köşeye sıkıştıkları zaman Katır Adil'in korku içinde kıvrınması, taşıdığı imaj gereği cesur bilinen eşkıyanın aslında ne kadar çaresiz, cesaretsiz ve korkak olduğunu gösterir. Zeynel'in kurnazlığı da bir işe yaramaz. Sonunda Zeynel teslim olmak zorunda kalır, Katır Adil de yaşamından olur. Vaktiyle yol kesip soygunculuk yaparak çok paralar kazanmış olan bu eşkıyaların (Uzun İskender de dâhil) şimdi maddi imkânsızlıklar içinde yaşamaya çalışmaları ve bu imkânsızlıklar nedeniyle ağa çıkarlarına hizmet etmek zorunda kalmaları, eşkıyanın sonunu göstermesi açısından kayda değerdir.

İstidacı Bilal Efendi de anlatının kart karakterlerindedir. Fiziksel tasvirine ait detaylar; “*kısa boylu, çarpuk çarpuk bir herif*”, “*iyice topal*”, “*kafası sol omzuna doğru yamuk*” (s.47) şeklinde verilen Bilal Efendi, Sungurlu'nun “*ağzı laf yapan*” (s.48) tek kişisidir. İstidacı Bilal'in “*çarpuk çarpuk*”, “*yamuk*” sıfatlarına yüklenen bedensel nitelikleri, aynı zamanda karakter özelliklerini de yansıtır. Yazar, İstidacı Bilal'in mazisini, Uzun İskender'in düşünceleri aracılığıyla verir. Bilal, uzun süre kendini derin hoca diye yutturup Büyük

Cami'nin başköşesinde hükmünü yürütür ve bir oğlanla basılması sonucu bu görevden uzaklaştırılır. Sonrasında bir şekilde şeriye başkâtibi olur ancak bu kez de tüyü bitmemiş yetimlerin paralarını yer. Sicil kaydına; *“Kıyamet kopsa buna gayri memurluk yasak”* (s.53) yazılan Bilal Efendi, çarşının ortasına istidacı dükkânı açar ve geçimi bundan sağlar. *“Esasında açtığı dükkân filan değil, fesat kuyusu...”* (s.54) yorumunu yapan İskender'in düşünceleri, Bilal'in geçimini nasıl sağladığını açıklar. İstidacı Bilal Efendi, Gülbeniz'i kaçırmaya planı yapan Uzun İskender'e şöyle der;

“Hemen aklınıza cebri götürmek gelir, yani tüfek-tabanca işi... Hep eski fikir. Halbuysa bu zaman, silahlı zaman değil. Bugünün silahı iki satır yazı... İşte muska olsun, ister dilekçe... Zaten dilekçe ne demek bakalım? 'Cumhuriyet muskası' demek... Geçeriz bizim emektar makinenin başına... Tıkır tıkır... tıkır tıkır da tıkır tıkır... Sen o tıkırtıyı bilir misin? Yedi buçukluk cebel topu yanında halt etmiş. Biz Sungurlu toprağında ağır makineliyle barınamazdık Ağa, lakin o tıkırtı ile gül gibi geçinmekteyiz!” (s.52)

Kaymakamlıkta bulunan dostları sayesinde Ankara'nın nabzını tutan İstidacı Bilal Efendi, hükümetin şu sıralar mütegalibe ile uğraştığı haberini almıştır. Muhtar olan Arif Ağa kızını vermezse silahla, eşkıyalıkla cebren uğraşmak yerine iki satır iftira dilekçesi yazarak Arif Ağa'nın başını derde sokacağını anlatır. Cumhuriyet ile birlikte değişen rejim, Anadolu'daki hâkim güçler üzerinde de değişikliğe neden olur. Eşkîya, silahlı çatışma, kaba kuvvet önemini yitirirken; maddi güç, dilekçe ve hatırlı dostlar önem kazanmaya başlar. Bektaş Emmi'nin; *“Şimdinin eşkıyaları şehir yerine, kasabaya inmiş. Kimi dükkân açmış, olmuş bir Çerçi Süleyman Ağa, kimi önüne bir makine uydurmuş olmuş bir arzuhalci Cemal Efendi, kimisi de zaptiye-memur...”* (s.21-22) şeklindeki ifadeleri, yeni rejimin doğurduğu eşkıyalık algısını ortaya koyar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında nüfusun çok büyük bir kesimi okur-yazar olmadığından halk, devlet ile ilişkilerinde araçlar kullanmak zorunda kalır. Bu mecburiyet ise İstidacı Bilal Efendi gibi çıkarıcılarla Çerçi Süleyman gibi mütegalibe güçlerin işine yarar. Dini ve cinsel istismardan yetim hakkı yemeye kadar her türlü ahlaksız yolu deneyen İstidacı Bilal, inanç yağmacılığının, fesatlığın ve iftiracılığın anlatıdaki temsilcisidir.

Kasım Dede, Alevi inancındaki Dedelik müessesini temsil eden bir karakterdir. Kemal Tahir, birçok karakteri gibi, Kasım Dede'nin fiziksel tasvirine de işlevsellik yükler; *“Kasım Dede gayet uzun boylu, gayet zayıf bir adamdı. Küçücük siyah gözleri, uzun kaşlarının gölgesine adeta saklanmıştı. Yanaklarının buruşukluğu suratının asıklığını büsbütün artırıyor, Alevi usulüyle kesilmiş bıyıkları ince dudaklı hain ağzını meydanda bırakıyordu.”* (s.219) Kaşlarının gölgesine saklanan küçücük gözleri ve hain ağzı ile Kasım Dede, sadece fiziksel tasviri ile karşı gücü oluşturan karakterler grubuna dâhil edilebilir. Kasım Dede, uygunsuz davranışları ile Alevi inancındaki yozlaşmayı temsil eder. Dedelik müessesinin eski

zamanlardaki misyonunu yitirmiş olduğu, Kuru Zeynel'in yorumuyla verilir; “*Eskiden Dede kısmı hükümet gibi hüküm sürdürürdü. Dede bir laf etti mi, bitti. Sen Alevi milletinden mahkemeye düşeni hiç gördün müydü? Bizim mahkememiz Dede derneği değil miydi, a canım? İstinaf da orası, temyiz de...*” (s.209) Şimdilerde Dede, olması gerekene değil, kendi çıkarına uygun düşene hükmetmektedir. Kasım Dede'nin bu hali, Çerçi Süleyman tarafından ifade edilir;

“*Yahu Kasım Dede denilen deyyusu bana sen mi öğreteceksin bre Uzun Ağa? Ondaki namussuzluğun hakkından şeytan-iblis gelemes. Dede'nin sakalındaki her tel bir şeytan... Dede her nefes alışta bir araba şeytan doğurur da dünyanın yüzüne salar. Dede Kasım ne domuzdur bana sormalı!..*” (s.66-67)

Artık iyice yaşlandığından genç hanımının, kendi yeğeni ile birlikte olmasına göz yuman Kasım Dede, yeğenine çerçi dükkânı açmak niyetindedir. Dede sülalesi, yıllarca Alevi milletinden topladığı mallarla çok varyetli hale gelir; “*Beheri on liraya alınmaz mallar... Dede'nin avanak Alevi milletinden topladığı armağanlar ki pahasına Mustafa Kemal Paşa'nın gücü yeterse yeter.*” (s.237) Arif Ağa ile husumetli olan Kasım Dede, onun muhtarlığından rahatsızlık duyar. Arif Ağa'nın toplum içindeki itibarını kaybetmesini ister. Bu nedenle Uzun İskender'e, Arif Ağa'nın kızı Gülbeniz'i kaçırmaması için icazet verir. Kasım Dede; “*icabında kendisine bile oyun ede(n)*” (s.67) bir karakter olarak, yozlaşmış otoritenin anlatıdaki temsilcisidir. Hakkında çok fazla detay verilmeyen ve köyün mütegalibe güçlerinden olan Sarıca Muhtarı Arif Ağa da bu gruba dâhil edilebilir. Rahmet Yolları Kesti'deki kart karakterlerin, genel olarak karşı gücü temsil eden kişiler olduğu söylenebilir.

1.6.4. Fon Karakterler

Anlatımın dekoratif unsurları olan fon karakterler, Rahmet Yolları Kesti'de, yazarın diğer romanlarına kıyasla daha az hacim kaplar. Bektaş Emmi'nin hanımı Ayşe Teyze, Maraz Ali'nin babası merhum Hüseyin, Uzun İskender'in babası merhum Şahin Ağa, eski eşkıyalardan Musa Çavuş, Kör Dede, Kanlı İlyas, Kara Haydar, “*rezilin bulunmazı*”, “*kartı parasıyla geçinir*” (s.55) bir adam olarak tanıtılan Kavut İbrahim Efendi, Uzun İskender'in “*Bu dünyada iki güzel varsa biri bu*” (s.68) dediği Gülbeniz (Arif Ağa'nın kızı), eşkıya türkülerinin yayılmasını sağlayan Âşık Niyazi, Sungurlu Belediye Kahvesini işleten Kel Hasan, Kürt Bedir Ağa, Tüfekçi Ferhat Usta, Hacı Köse, eşkıya Kuru Zeynel'in hanımı Kadriye, eşkıya Katır Adil'in hanımı Elif, Kasım Dede'nin ikinci hanımı Melek, Yüksek Oluk Muhtarı Feyzi, Kara Lütfü Başçavuş, Sarıcalı Recep ve Bekçi Şaban bu kategoride sayılabilecek olan karakterlerdir.

Rahmet Yolları Kesti’de de şahıs kadrosu genellikle düz karakterlerden seçilir. Diğer bir deyişle, karakterlerin genellikle tek bir yönü ağır basar. Bunun dışında, yazar, karakterlerini blok şekilde toptan tanıtmayı tercih eder. Yani şahsın fiziksel özellikleri, karakterindeki olumlu-olumsuz yönleri ve kişiliği ile ilgili daha ne varsa hepsi aynı anda anlatılır. Ancak başkişi Maraz Ali ve nispeten Uzun İskender psikolojik derinlikleri ile verilen daha boyutlu karakterlerdir. Ayrıca Maraz Ali’nin anlatımında diğer karakterlerden farklı olarak dinamik karakter çizme tarzının benimsendiği belirtilebilir.

1.3.7. İzleksel Kurgu

Rahmet Yolları Kesti romanında entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması’nda şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Bektaş Emmi Tüfekçi Ferhat Usta Şahin Ağa	Maraz Ali Çerçi Süleyman /Mahir Ağa Bilal Efendi Kasım Dede Uzun İskender Katır Adil / Kuru Zeynel
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Düzen Devlet Otoritesi	Kaos Eşkıyalık Nam Alma Yozlaşma
<i>Semboller Düzlemi</i>	Rahmet (Halkın eşkıyadan korkmaması bağlamında)	Dağ Silah Çamur

1.3.7.1. Temelleri, Nedenleri, Yaşama Şartları ve Sonuçlarıyla Eşkıyalık

1.3.7.1.1. Bireysel Faktörler

Kemal Tahir, eşkıyalık teması üzerine kaleme aldığı Rahmet Yolları Kesti’de soruna analitik bir perspektiften bakar. Eşkıyalığı ortaya çıkaran nedenlerin bireysel ve toplumsal boyutlarını, eşkıyalığın yaşama şartlarını, halkın, mütegalibenin ve devletin eşkıya ile olan bağlantısını değerlendirir.

Ferit Güneri’nin eşkıyalık üzerine hazırladığı tez için Mart 1973’te Kemal Tahir ve Yaşar Kemal ile yaptığı mülakat, iki yazarın da konuyla ilgili görüşlerini ortay koyması açısından kayda değerdir. Bu görüşmede; “*Eşkıyalıkta kişinin suça yatkınlığı da söz konusudur*” (Güneri, 1974: 5) diyen Kemal Tahir, eşkıyalığı sadece toplumsal süreçlerle açıklamayı yeterli görmez. Ona göre eşkıya, suça yatkın kişilik taşıyan kişidir. Bu bağlamda, eşkıyanın çevresi, aile yapısı ve toplum içinde edindiği yer bireysel faktörler olarak incelenmelidir.

Yazar, anlatının başkışı Maraz Ali’yi öncelikle bu bağlamda ele alır. Maraz Ali, daha anlatının başlangıcında kişisel dramı eşliğinde sahneye çıkar. O, henüz dünyaya gelmeden kaybettiği bir baba, esamesi okunmayan bir anne, yaşının altında gösteren zayıf, çelimsiz bir beden ile mağlup olmaya mecbur gibidir. Ezik ve eksik yanlarını telafi edebilme çabası neticesinde sadist bir kimlik geliştirir. Realiteden uzak düşen, gerçeklik algısı bozulmuş narsist ve sadist bir kişilik geliştiren Maraz Ali, Çerçi Süleyman gibi bir çıkarıcının elinde, yanlış yönlendirmelerin de mağduru olur ve eşkıyalığa yönelir. Fromm’un da belirttiği gibi; “*İtaatsizlik için, bir insanın yalnızlığa, yanılığa ve suça yönelik cesaretinin olması gerekir.*” (Fromm, 2001: 13) Maraz Ali’de, yalnızlık, yanılığ ve suça yönelik cesaret fazlasıyla mevcuttur. Kemal Tahir, başkışının hayatına dair verdiği bu detaylarla, eşkıyalığı ortaya çıkaran bireysel faktörlere dikkat çeker.

1.3.7.1.2. Toplumsal Faktörler

1.3.7.1.2.1. Toplumsal Ahlâkın Yozlaşması

Yazara göre eşkıyalığı besleyen toplumsal kaynaklardan biri, toplumun ahlaki yapısındaki yozlaşmadır. Rahmet Yolları Kesti’nin başlangıcına, André Maurois’in İngiltere Tarihi’nden aldığı; “*Ahlak düzeni sağlam olmayan ve soyguncularıyla başa çıkamayan bir toplum, -ruhunda arta kalmış barbarlık duygusunun da baskısıyla- soyguncularına karşı*

hayranlık duyar.” cümlesi, Kemal Tahir’in ahlaki temellere verdiği önemi yansıtan bir epigraftır. Etik değerlerde meydana gelen dejenerasyon, romanda özellikle Dedelik müessesesi üzerinden eleştirilir; “*Asıl namussuzluk Dede tarafında...*” (s.200), “*Dedeymiş... Dedelik geçti gitti Dedelik eskidenmiş.*” (s.200), “*Aleviliğin düzeni bozuldu Ağa, çivisi çıktı.*” (s.201) gibi cümleler, Dede’nin eski misyonunu kaybettiğinin göstergesidir. Bu konudaki en nitelikli eleştiri, kendisi de Alevi olan Kuru Zeynel tarafından yapılır;

“Eskiden Dede kısmı hükümet gibi hüküm sürdürürdü. Dede bir laf etti mi, bitti. Sen Alevi milletinden mahkemeye düşeni hiç gördün müydü? Bizim mahkememiz Dede derneği değil miydi, a canım? İstinaf da orası, temyiz de... Şimdi kim kime?” (s.209)

Romanda ele alınan toplumsal kesimde, ahlaki otoritenin zirvesi olması gereken Kasım Dede, yozlaşan karakteri ile ahlaki çöküntünün sembolüdür. Toplumun sorunlarını çözerek toplum huzuruna hizmet etmek yerine, kendisi sorun kaynağı olur. Sarıca Muhtar Arif Ağa’nın muhtarlığından rahatsız olduğu için eşkıyalarla işbirliği yaparak muhtarın kızını kaçırtmayı planlar. Böylece namusuna leke sürülen Arif Ağa, muhtarlık görevini bırakacaktır. Ancak Çerçi Süleyman ve Arif Ağa da planın bir parçasında rol aldıklarından, Dede’nin hesapları umduğu gibi yürümez ve medet umduğu eşkıya, mallarını yağmalar. Yağmanın ardından gelen kovalamacada Sarıcalı Recep, hiçbir suçu olmadığı halde hayatını kaybeder. Bu kurguyla yazar, maddi çıkarları moral değerlerden daha değerli gören, ahlaki ölçüleri bozulmuş, kaotik bir toplum yapısına dikkat çeker. Böyle bir toplumsal yapının, eşkıyalığı bir çözüm yolu olarak görmesi ve eşkıyaya hayranlık beslemesi, sürecin beklenen sonucundan başka bir şey değildir.

1.3.7.1.2.2. Nam Alma Arzusu ve Güç Hayranlığı

Eşküyaya duyulan hayranlık, Maraz Ali karakteri ile temsil edilir. Yazara göre, bu hayranlığın altında yatan nedenlerden biri de bireyin “*nam alma*” isteğidir. Anlatının ilk bölümü “*Nam Uğruna*” başlığını taşır ve “*Yiğit bu dünyada nam için yaşar*” epigrafıyla başlar. Çerçi Süleyman, her fırsatta Maraz Ali’ye nam sahibi olmanın yüceliğini metheder. Eşküyaya Uzun İskender, eşkıya olabilmek için nam almanın gerekli olduğunu vurgulayarak Maraz Ali’ye nam almasını tavsiye eder;

“Tam eşkıya olacak delikanlısın. (...) Sen demir gibi yiğitsin. (...) Senin gibi delikanlı her daim Çerçi hizmetkârlığı edecek değildir. Biraz para sahibi olursun. Adam içine çık, nam al... Bu dünyada namsız yiğit, meyvesiz ağaca benzer. (...) Nam adamın ayağına gelmez. Gidip arayacaksın. Namın yaptığını sırasında ne para yapar, ne silah...” (s.140-141)

İsmi duyulmuş eşkıyaların hayatlarını merak eden ve “*Adam çekip vurmaltı... Adam bu dünyada nam için yaşar.*” (s.110) düşüncesinde olan Maraz Ali’nin; Belediye Kahvesinde çıkan tartışmada hemen silahına davranması, Kasım Dede soygununda, Melek Hanım’ı acımasızca dövmesi ve soygun sonrası jandarmalara teslim olmamak için sonuna kadar direnmesi hep nam alma arzusu sonunda gelişen davranış şekilleridir. “*Prestij eğilimi bazen yozlaşarak öylesine büyük bir güçlülük sarhoşluğuna dönüşür ki, güçlülük duygusunu sınırlandırarak en ufak bir neden karşısında ilgili kimsenin bir öfke nöbetine kapılmasını anlamak güç değildir.*” (Adler, 2002: 275) Maraz Ali’nin davranışları da bu yozlaşmış eğilimler tarafından kontrol edilir.

Kemal Tahir, nam sahibi olmanın bireye bir katkısı olmayacağını, eşkıya Kuru Zeynel’e söyler;

“Doğru! Bak oğlum Katır, bu lafı senin İskender Ağan doğru söyledi. Nam aldık. Hem de biraz ziyadece aldığımızdan üstümüzde namdan başka bi şey kalmadı. Nam üstümüzde kaldı arkadaş! Sizi bilmem, lakin ben namdan yana fena değilim. Ne atabildim, ne satabildim. Nam boynumda bir zincir...” (s.207)

Diğer eşkıyalara kıyasla daha cesur ve daha zeki olan Kuru Zeynel’in bu sözleri, olumsuz namın bireyden götürdüklerine, başka bir deyişle, eşkıyalığın bir sonunun olmadığına vurgu yapar. Nitekim eşkıya eskileri olan Kuru Zeynel, Katır Adil ve Uzun İskender’in halleri perişandır. Öyle ki, yaşından çok küçük gösteren, çelimsiz Maraz Ali bile eşkıyalardan daha iyi durumdadır; “*Koca bir eşkıya Zeynel Ağa böyle olduktan sonra gerisi kolay! Biz maşallah Zeynel Ağanın yanında Sungurlu doktoru gibi besiliyiz.*” (s.166) Eşkıyalık, bir yönüyle nam alma arzusu tarafından beslense de bu arzu eşkıyayı beslemeye yetmemektedir. Yazar; “*Lakin ne fayda! Nam, para etmez ki inip Sungurlu pazarında satasın.*” (s.81) diyerek, nam sahibi olmanın hiçbir işlevi bulunmadığına defalarca vurgu yapar.

Kemal Tahir’e göre, halkın eşkıya karşı beslediği hayranlık ve korku gibi duygularının altında, saz şairlerinin etkisi vardır. Anlatıda bu şairleri temsil eden karakter Âşık Niyazi’dir; “*Bu Âşık Niyazi, esasında Alevi değildi. Ne olduğunu, nereden geldiğini de bir bilen yok. Kimi ‘Çingen takımı’ diyor, kimi ‘mahpushane kaçağı’... Köye yerleşmesine Çerçi Süleyman Ağa sebep olmuştu. Herhal, ‘muhabbetlerde serhoşlukla edilen lafları kendisine bildirsin’ diye...*” (s.62) Yazar, saz şairlerinin yersiz yurtsuz olduğunu, hiçbir şeye sahip olmadıklarını, nüfuzlu bir kişinin himayesine girerek hamilerinin çıkarları doğrultusunda türküler, destanlar düzdüklerini ileri sürer. Ferit Güneri ile yapılan görüşmede, saz âşıkları hakkında şöyle der;

“Bu destanları, türküleri çalıp söyleyen şuradan şuraya gezdiren saz şairi denilen serseriler, bunları devlet otoritesinden bile korkmayan ağa, eşraf ve âyân odalarında çalıp söyleyebilirlerdi. Böylece ağa sofrasında geçinen, saz şairi denilen bazı serseriler de ağa gölgesinde köylüye zulmeden küçük eşkıya çeteleri gibi ağaların ve soyguncu mütezimlerin köpekleri idiler.” (Güneri, 1974: 4)

Eşkıyalık ve eşkıya türküleri üzerine hazırladığı çalışmasında Mehmet Bayrak, tüm saz şairlerini bir kefeye koyan Kemal Tahir’in bilimsel bir yaklaşıma sahip olmadığını belirtir. (Bayrak, 2014: 202) Yazara göre, eşkıyalığı öven türküleri yayan saz şairleri, halkı eşkıya korkusu altında tutma arzusunda olan mütegalibenin çıkarlarına hizmet eder ve bu hizmetin karşılığında ağa sofrasından geçinir. Nitekim nereden geldiği belli olmayan Âşık Niyazi’nin Kulveren köyüne yerleşmesine Çerçi Süleyman Ağa vesile olur. Kasım Dede’nin mal varlığını soyacak olan eşkıyalara yardım ve yataklık ederek elde edilen kazançtan payına düşeni alma hesaplarında olan Çerçi Süleyman, bulunduğu çevrenin nabzını tutmak ve eşkıya korkusunu yaymak için Âşık Niyazi’ye sahip çıkar.

1.3.7.1.2.3. Toplumun Sosyo-Ekonomik Şartları

Yazara göre eşkıyalığın ortaya çıkan nedenlerin bir kısmı da ekonomiktir. Bireyin geçim sıkıntısı içerisinde olması ve kolay kazanma isteği onu eşkıyalığa iten faktörlerdendir. Seferberlik zamanı bir düğüne davet edilen Uzun İskender, düğüne gitmek için gereken parayı temin edemeyince Katır Adil ve Kuru Zeynel ile Ankara-Samsun yolunu keserek halkı soyar. Vaktiyle gerçekleştirdikleri soygunu; *“Fukaralıktan, parasızlıktan benim canım yanmış arkadaş, aman-merhamet arama... Bu soygun, çarıklarındaki bağlara kadar almak soygunu... Uzatmayalım, ikindiye kadar bir vilayet nüfusu miktarı adam soyduk.”* (s.85) şeklinde anlatır. Uzun İskender’in bu anısı ile Kemal Tahir’in vurgulamak istediği, ekonomik sıkıntının bireyin vicdani değerlerinde tahribata neden olduğudur.

Eşkıya, maruz kaldığı olumsuz koşullar karşısında, çözümü soygunda gören insafsız kişidir. Özellikle Uzun İskender karakteri, destanlaştırılan eşkıya serüvenlerine karşı, eşkıyanın *“ruh sefilliğini”* (Ertop, 1964: 601) göz önüne sermek için yaratılır. Yazara göre; *“Eşkıyalığı hırsızlıktan ayırmaya imkan yoktur.”* (Dosdoğru, 1974: 134) Bu nedenle bir eşkıyadan halkın yanında olmak gibi ulvi davranışlar beklemek yersizdir. Kemal Tahir’in eşkıyası, zora düşünce soyguna girişen adi bir hırsızdır. Nitekim Uzun İskender, beraber yola çıktığı eşkıya arkadaşlarından bile çalmaya çalışır. Soygun gecesi Kasım Dede’den ilk etapta aldığı parayı, Eğri Kaya’da arkadaşları uyurken, gizlice pantolonuna dikecek kadar sefildir.

Yazarın, eşkıya ile üretim ilişkileri üzerinde yaptığı yorumlarda da aynı olumsuzlamayı görmek mümkündür. Ona göre, eşkıyalık olan yerde güçlü üretim ilişkilerinden söz etmek mümkün değildir. Çünkü; “Hiç kimse, deli olmadıkça soyulacağını bilerek üretim yapmaz.” (Güneri, 1974: 2) Ters bir bakış açısıyla kaleme alınan İnce Memed romanında ise eşkıya üretim ilişkilerini düzenleyen bir kahramandır. Kemal Tahir; “İnce Memed, fukara tek başına toprak reformu yapıyor. Hiç böyle bir şey olur mu? Şimdi Cumhurbaşkanı bile toprak reformunun ne demek olduğunu bilmiyor, kaldı ki o zaman İnce Memed toprak reformunu ne bilecek...” (Güneri, 1974: 6) diyerek, Yaşar Kemal’in yarı aydınların tesiri altında kaldığı için böyle bir hataya düştüğünü belirtmiştir. Kalkan’ın deyimiyile yazar; “Toprak reformunu düşünen ileri görüşlü eşkıyanın (İnce Memed) karşısına, Kemal Tahir, aç karnını doyurmaya bakan zavallı bir insanı koyar.” (Kalkan, 1999: 60)

Şiddet yoluyla artık ürüne el koyan eşkıyanın, hüküm sürdüğü bölgede mali kaynakları kuruttuğunu, üretimini koruyamayan köylünün ise kolektif eylemlilik konusunda isteksiz hale geldiğini ifade eden Barkey, eşkıyanın üretim ilişkileri üzerinde oluşturduğu tahribata dikkat çeker. Ayrıca eşkıyalar sömürüyü gerçekleştiren araçlar olduğundan, eşkıyalık olgusuna edebiyatta sıkça rastlanan romantik tarzla yaklaşmanın mümkün olmadığını belirtir. (Barkey, 2015:182) Bu bağlamda Barkey’in düşünceleri ile paralel doğrultuda olan Rahmet Yolları Kesti, eşkıyalık üzerine geliştirdiği tüm tezler ile diğer romanlardan ayrılır.

Kemal Tahir’in eleştirdiği konulardan biri de eşkıyanın halkın yardımına koşan, onu koruyup kollayan, zenginden alıp fakire dağıtan bir kimlik olduğu fikridir. Rahmet Yolları Kesti, ileri sürdüğü bu tezle, edebiyattaki “soylu eşkıya mitinin” (Kalkan, 2010: 425) karşısında dikilir. Maraz Ali’nin söylediği eşkıya Çöllo’nun türküsü, zenginden alıp fakire dağıtan, orduları yenen bir eşkıyayı anlatır. Çöllo’nun nasıl bir yiğit olduğunu hayalinde canlandırmaya çalışan Maraz Ali, eşkıyayı fakir fukara babası olarak algılayınca Bektaş Emmi; “Sen bu lafa pek kulak asmayacaksın. Eşkıyanın fukaraya yüz güldürecek kadar mal verdiği hiç görülmemiştir.” (s.31-32) der. Bu öykü, yüceltilmiş eşkıya profiline karşı yazarın duruşunu yansıtır. “Eşkıyalıktan toplum adına ileri bir çözüm beklemek, onu yeni bir toplumsal aşamanın unsuru saymak gerçekte ne kurama uymaktadır ne de gerçekliğe.” (Güneri, 2003: 324) diyen Güneri, eşkıyadan medet ummanın haydutluğu yüceltmekten başka bir işe yaramayacağına işaret eder.

1.3.7.1.2.4. Osmanlı'nın Uyguladığı Merkezileşme Politikaları

Rahmet Yolları Kesti'de yazar, eşkıyalığı ağa-halk-devlet bağlamında ele alır. Romanı, dönemin diğer eşkıya temalı romanlarından ayıran yönü, ağa ile eşkıya arasında kurduğu ilişkinin farklılığıdır. Özellikle İnce Memed ile sembolleşen ağaya başkaldıran eşkıya anlayışı, Rahmet Yolları Kesti'de çizilen eşkıya profiline taban tabana zıttır. Köy otoriteleri için eşkıya, köylü üzerinde hâkimiyet kurmanın aracıdır. *“Ağalığın öncelikli koşulu, köylünün ağaya saygı duymasıdır. (...) Ağa, köylünün kendini dikkate almadığı durumlarda ise eşkıyaya müracaat eder ve eşkıyayı köylünün üstüne salar. Eşkıyalık yaygınlaşmaya başlar ve ağa için vazgeçilmez bir hale gelir.”* (Kızılçelik, 2012: 235) Kemal Tahir'in eşkıyası, ağa sömürüsüne karşı direnen, halkın ve haklının yanında olan reformist bir eşkıya olmaktan çok uzaktır. Onun eşkıyası, harekete geçmek için gerekli direktif ve maddi desteği ağadan alan, halkın sömürülmesine yardımcı olan hatta halk üzerinde gözünü kırpmadan uyguladığı şiddetle toplumsal hafızada kısıcılığı ile yer alan bir soysuzdur. Başka türlü söylendiğinde, yazarın çizmeye çalıştığı; *“ağaların dümen suyunda giden, namus kavramından habersiz, hırsız ve katil olan eşkıya fotoğrafı”* (Ceran, 2012: 207) dir.

Yerel otoritelerin gözündeki eşkıya, bir saygınlık aracı olmanın yanında bir mecburiyet halini alır. Burada şüphesiz, devletin uyguladığı merkezileşme politikalarının etkisi de vardır. Sınırları fazlasıyla genişleyen Osmanlı İmparatorluğu'nun, on altıncı yüzyıla gelindiğinde nüfusu da fazlasıyla artmıştır. Bu durum, savaşlar ve ekonomik yetersizliklerle birleşince, eşkıyalığın yaygınlaşmasına neden olan temeller oluşur. Mali sıkıntıları biraz olsun rahatlatmaya çalışan devlet, çeşitli ekonomi politikaları geliştirir ki bunların en kayda değer olanı, vergilerin iltizam sistemiyle toplanmasını gerektiren yapılanmanın oluşturulmasıdır. Bu durum, taşrada büyük arazilere sahip olan kimselerin âyân-eşraf sınıfı olarak güçlenmesine ve devlet merkezi ile yakın ilişkiler geliştirmesine neden olur. Yerel güçlerini günden güne artırarak mültezim kesilen bu nüfuzlu kişiler, savaş dönemlerinde devletin asker ihtiyacını da karşılamaktadır. Bu nedenle, gerek halktan alamadığı vergiyi tahsil etmek gerekse harp zamanına eli silahlı adam yetiştirmek için eşkıya beslerler. Kemal Tahir bu durumu; *“Türkiye’de eşkıyalık bir başka işte bazı mültezim ağalar ve eşraf tarafından da kullanılmıştır. Verginin mal olarak alınması şartları, köylünün eşkıya korkusu altında tutulmasını bazı mıntikalarda zorunlu hale getirmiştir.”* (Güneri, 1974: 4) şeklinde ifade eder.

Başka türlü söylendiğinde; *“Dolaylı denetimin yerel ayanlar üzerinden sürdürülmesine imkan sağlayan bu yeni süreçte devlet, eşkıyalarla da pazarlık yaparak eşkıyalığı, iktidarını*

ve denetim gücünü muhafaza etme ve taşra üzerindeki hakimiyetini sürdürme amacıyla kullandı.” (Ertaş, 2009: 149) Eşkîyalar ile Osmanlı’da devlet merkezileşmesi arasındaki ilişkiyi inceleyen Karen Barkey; eşkıyalığın, uygulamadaki sistemin beklenen sonucu olduğuna vurgu yapar. Ve bu durumu devletin zayıflığı olarak değil, zekice kurgulanmış politikası olarak değerlendirir. Karen Barkey’e göre, bir şekilde eşkıyalara dönüşen bu gruplar, kendi iradeleriyle değil, toplumdaki elitlerin çıkarları doğrultusunda bir araya getirilen yapay bir toplumsal kurgudur. Eşkîyaların olağandışı toplumsal koşullar tarafından üretildiğini belirten Barkey, belirli bir toplumsal sınıfın ürünü olmadıkları için devlet merkezini tehdit eden, toplumsal yapıyı yıkmaya çalışan kolektif eylemlere dönüşemeyen ilkel isyanlar olarak kaldığını not eder. (Barkey, 2015: 146) Romanda eşkıyalar, tüm çevre köylerin çerçisi olan Süleyman Ağa, Sarıca Muhtarı Arif Ağa ve dini otorite olan Kasım Dede gibi yerel güçler tarafından kullanılır. Bu durum, temelleri Osmanlı Devleti tarafından atılan ayan-eşkîya işbirliğinin Cumhuriyet’ten sonraki yansımalarıdır.

Rahmet Yolları Kesti, Cumhuriyet yıllarında yaşanan bir olayı ele alsada anlatının arka planında, Osmanlı’da eşkıyalığı ortaya çıkaran şartlara göndermeler yapılır. Bu şartlardan en barizi savaştır; “Benim Çerçi Ağam der ki: ‘Savaş kaçaklık devridir ve de eşkıyalığın harmanı devridir.’” (s.21) Savaş ve seferberlik gibi zor zamanların, dumanlı hava sevenler için bulunmaz fırsat olduğunu, bu nedenle eşkıyalık faaliyetlerinin bu dönemlerde arttığını Bektaş Emmi ifade eder;

“Eşkîyalık devri için, savaş gerek... Köylerde kasabalarda erkek kalmayacak. Bunların tek milini sınır boylarına sürecekler. (...) O zaman asker kaçaklarından bazıları dağa sıçrar, olur sana eşkıya... Lakin kulak verme, seferberliklerde bile fazla sürdüreni pek görülmemiştir. Eşkîyalığın sonu yok. Adam, kurt gibi kovalanunca kıyıcı olur. Kıyıcı heriften de bir vakit hayır çıkmaz.” (s.22)

“Eşkîya devri hükümetin hasta olduğu sıradır. Aslında hükümet kısmı bir vakit ölmez, arada bir hastalanır. İnsan gibi canım! Hükümeti sıtma tuttuğu zaman eşkıya başkaldırır. Sulfato yutup yahut ki bir zorlu dedeye sıtmasını bağlatıp dirildi mi hükümet, bu kez marazlanmak eşkıya sürüsüne düşer.” (s.22)

Kemal Tahir, eşkıyalık faaliyetlerinin savaş dönemlerinde artış gösterdiğini ifade eder. Yerleşim birimlerinin eli silah tutanları askere alındığından sahipsiz kalan haneler, eşkıya baskısına maruz kalır. “Osmanlılar güçlü oldukları dönemlerde hiçbir eşkıyayı uzun süre yaşatmamışlar, cezasız bırakmamışlardır.” (Güneri,1974: 3) diyen yazara göre, devlet merkezi yönetimi güçlü tuttuğunda, eşkıyalık hiçbir zaman toplumsal yapıyı tehdit edecek bir güç haline gelemmez. Ancak bir sebepten dolayı merkezi yönetim zayıflarsa, eşkıyalık yaygınlaşır, iç ve düşmanlar tarafından devletin aleyhine kullanılır. Şartlar nasıl olursa olsun

yazarın eşkıyayı olumsuzlayan bakışı değişmez. Ona göre eşkıyadan bir vakit hayır umulmaz ve eşkıyalığın sonu yoktur. Anlatıda sıklıkla eşkıyalığın zamanı doldurduğu vurgulanır. Arif Ağa'nın eşkıya Uzun İskender'e söylediği; “Geçti senin, çoban sopasıyla ‘muinsiz’ asker ailesi soyduğun günler...” (s.103), “Sen bu zamanı eski zaman mı belledin? Bu zaman Gazi Paşa zamanı!” (s.109) cümlelerden anlaşılacağı üzere, artık zaman, eşkıyalık zamanı değildir. Cumhuriyet idaresi güçlüdür ve her türlü eşkıyanın sonu hapishanedir. Nitekim Dede Kasım soygunundan kaçan eşkıyalar için halk; “Bu zamanda hükümetin tırnağından kurtulmuş bir eşkıya görüldü mü? Nasıl olsa herifler, yakalanacak...” (s.376) yorumunu yapar. Bu konudaki en dikkat çekici yorum ise Tüfekçi Ferhat Usta tarafından yapılır;

“Eski zamanda olsaydı, rahmet işlerine yarardı. Müfrezeler üstlerine varmaya korkup rahmeti bahane ederlerdi. Şimdi eşkıya yakalayan köylüye geldi mi, eskiden böyle bir işte o köylü eşkıyayı sellerden sırtında geçirirdi. Sen, benim sözüme iyi kulak ver, bu rahmet başka rahmet... Bu rahmet gök rahmeti değil, yer rahmeti... Köylü, eşkıyadan korkmadı mı, eşkıyalık öldü demek... Ne çeşitten olursa olsun...” (s.381)

Soygun gecesi başlayıp aralıksız iki gün boyunca yağın yağmur, yolları, köprüleri yıkıp tüm izleri yok edince, köylüler, yağmurun eşkıyaların işine yaradığını düşünür. Ancak Tüfekçi Ferhat Usta, zamanın değiştiğini, köylünün artık eşkıyadan korkmadığını, bu korku olmadıkça eşkıyalığın bir anlam ifade etmeyeceğini belirtir. Asıl rahmet, halkın eşkıyadan korkmamasını sağlayan, devlet yönetiminin gücündedir.

1.3.8. Sonuç

Rahmet Yolları Kesti, Kemal Tahir'in diğer romanları gibi bölümler halinde kurgulanır ve her bölüm işlediği temaya uygun başlıklarla isimlendirilir. Üç ana bölümden oluşan romanın her bölümü, kendi arasında üçer alt bölüme ayrılır. Yazar, şahıs karosunu, diğer romanlarına kıyasla daha sınırlı tutmayı tercih eder. Bu çalışmasında da dar ve labirent mekanları kullanır. Yapıyı oluşturan unsurlar içerisinde en silik kalan unsur zamandır. Zira yazar, anlatı zamanı üzerinde detaylıca durmaz, belirsiz zaman ifadelerini kullanmayı yeğler. Nedensellik bağları güçlü, mantıklı bir vaka örgüsüne sahip olan romanda, dramatik aksiyon gittikçe artan bir eğilim gösterir.

İzleksel açıdan roman, eşkıyalık olgusunu tüm yönleriyle ele alır. Eşkıyalığın köklerini ve kökleşme nedenlerini ortaya koyarak ortadan kalkması için yapılması gerekenlere işaret eder. Kemal Tahir, eşkıyalığın köklerini Osmanlı tarihinde arar. On altıncı yüzyılda sınırları ve nüfusu alabildiğine genişleyen Osmanlı Devleti, taşradaki merkezi otoriteyi koruyabilmek adına vergilendirme politikalarında değişikliklere gider. Ekonomisi tarıma dayalı bir ülkenin

üretim ilişkilerinde meydana gelen değişiklik, taşrada ağa-ayan-eşraf gibi yerel otoritelerin güçlenmesine zemin hazırlar. Mütegalibenin halk üzerindeki baskı aracı ise eşkıyalardır.

Sadece toprak sistemindeki değişiklik değil, Osmanlı'nın devlet yapısında meydana gelen muhtelif çözümler de eşkıyalığı yaygınlaştıran faktörler olarak okunabilir. Toprağı işlemeyi bırakan, çift bozan köylüler, medreseleri bitirip bir yere yerleşemeyen suhteler, mevki sahibi insanların itaat etmekten vazgeçmiş asi mensupları, devlet kapısında daha iyi bir görev alabilme planlarında olan görevliler, savaş dönemlerinde geçici süre ile görevlendirilen sonra serbest bırakılan askerler çareyi eşkıyalıkta görür. Böylece toplumun her kesiminden sürekli beslenen eşkıyalık, kendini üreten bir güç haline gelir.

Kemal Tahir, tarihin her döneminde görülmesi muhtemel olan bu şiddet gruplarını devlet otoritesinin gücüyle ilişkilendirir. Ona göre, merkezi yönetimin güçlü olduğu dönemde, Osmanlı hiçbir eşkıyayı cezasız bırakmamıştır. Ancak bilinen sebeplerle merkezi otorite zayıfladığında eşkıyalık çeşitli çıkar gurupları tarafından kullanılan bir güç halini alır. Cumhuriyet idaresinde güçlü bir yönetimin mevcut olduğunu, bu nedenle de eşkıyalığın ömrünü doldurduğunu ileri sürer.

Anlatının ileri sürdüğü tezlerden biri de, adaletsizlik kurbanı olarak kanun dışına düşen, her durumda adaletsizliğe karşı çıkan, zenginden alıp fakire dağıtan, insanüstü niteliklerle bezenen ve hayranlık beslenen erdemli bir eşkıya olamayacağıdır. Böylece Kemal Tahir, Eric J. Hobsbawm'ın soylu eşkıya tipolojisine karşı çıkar. Eşkıya, kökleşen feodalizmin düşmanı değil, ancak uşığı olabilir. Onun eşkıyası, etik değerlerden yoksun, ruhsal dengesi bozulmuş, soysuz bir hırsızdır. Ve hiçbir hırsızlık olayı, tarihin seyrini değiştiremez. Bu açıdan yazar, eşkıyayı, düzene başkaldırının sembolü olarak gören sosyalist anlayışın da uzağına düşer.

Toparlanacak olursa, devlet mekanizmasındaki bozukluk, ülkedeki coğrafi yapı, kolay ve kısa yoldan kazanç sağlama arzusu, toplum tabakalarındaki dengesizlik, sosyo-ekonomik yapıdaki çöküntüler, nam yürütme beklentisi, ruh sağlığı bozulmuş narsist ve sadist kişilikler, ahlaki değerlerdeki yozlaşma, yerel otoritelerin kendi aralarındaki hâkimiyet mücadelesi eşkıyalığı doğuran ve eşkıyalığın yaşama şartları oluşturan faktörlerdir. Eşkıyalık ancak, güçlü bir devlet otoritesi, sosyo-ekonomik hayatın sömürüden arındırılması, toplum tabakaları arasındaki dengesizliğin azaltılması ile yok edilebilir.

1.4. YEDİÇINAR YAYLASI – KÖYÜN KAMBURU – BÜYÜK MAL

*“Abdülhamit devrinden itibaren
Türk-Osmanlı tarihini, sosyal inkişaf yolunu
iyice anlamadan, bugünü hatta yarınımızı anlamak kabil değil.”
Kemal Tahir*

1.4.1. Romanların Kimliği

Geçmişini bilmeden bugünü anlamamanın imkân dâhilinde olmadığını her fırsatta belirten Kemal Tahir, Osmanlı tarihindeki dönüm noktaları üzerine titizlikle eğilir. Gerek Osmanlı Devleti’nde gerekse Cumhuriyet’ten sonraki süreçte yaşanan sıkıntıların nedenlerini izah edebilmek için özellikle Meşrutiyet’e müteakip yılların irdelenmesi gerektiğini düşünür. Orta Anadolu toplumunun yaşamından bir kesit olarak değerlendirilebilecek Yediçınar Yaylası - Köyün Kamburu - Büyük Mal üçlemesi, yazarın bu minvaldeki düşünce ve çalışmalarının ürünüdür.

Üçlemenin ana problemi, Batılılaşma sürecindeki Osmanlı’nın geçirdiği değişim ile bu değişimlerin halka yansıyan yüzünde beliren sorunlardır. Tarihsel bir sezdirme ile verilen Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması, yazar tarafından bu sürecin başlangıç noktası olarak alınır. 1826’dan 1937’ye kadar geçen süre zarfında toplumun ve siyasi yapının geçirdiği değişiklikler, Çorum yöresinde yaşayan Çakır Kâhyalar sülalesinin üç nesli (Halil-Ömer-Kenan) üzerinden verilir. Meşrutiyet, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerini irdeleyen bu romanlarda, genel olarak işlenen tema, bireysel ve toplumsal yozlaşmadır. Ayan ve iltizam sisteminin bozulması sonucu güçlenen türedi ağalar, ağaların hizmetinde çalışan eşkıyalar, siyasal kargaşadan nemalanan jurnalciler, kaçakçılar romanlarda beliren ana tiplerdir. Ayrıca ardı arkası kesilmeyen savaş ve seferberlik günlerinin Anadolu insanında oluşturduğu fiziksel ve psikolojik yıkım, bu çöküntü sonucunda toplumda meydana gelen beslenme, barınma, sağlık ve eğitim problemleri de yazarın dikkat çektiği sorunlar arasındadır. Toplumsal bağlamda bu problemler üzerinde durulurken; siyasal bağlamda ise İstiklal Mahkemeleri’nin kuruluşu ve faaliyetleri, ağırlıkla da İttihat Terakki siyaseti üzerinde durulur.

Üçlünün ilk cildi olan Yediçınar Yaylası, 1958’de Düşün Yayınevi’nden çıkar. 1970’de Bilgi Yayınevi, 1987 ve 1992’de Adam Yayınevi, 2008’de ise İthaki Yayınevi tarafından baskıya girer. İkinci cilt olan Köyün Kamburu, 1959’da ise yine Düşün Yayınevi tarafından basılır. 1973’de Bilgi Yayınevi, 1981’de Karacan Yayınevi, 1989’da Adam Yayınevi, 2006 ve

2010'da İthaki Yayınevi tarafından basılır. Üçlemenin son cildi olan Büyük Mal ise, ilk baskısını 1970'de Bilgi Yayınevi'nden yapar. Yine aynı yayınevi tarafından 1973'te bir kez daha baskıya girer. 2008 ve 2012'de de İthaki Yayınevi tarafından basılır.

1.4.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu ve Büyük Mal romanlarından oluşan üçlemede, tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Her şeyi bilen yazar anlatıcı, üç romanda da varlığını hissettirir. Romanlarda sahneleme tekniğine ve diyaloglara sıklıkla yer verilmesine rağmen, yazar anlatıcının geçmiş, gelecek ve hal üzerine yaptığı yorumlar, onun tanrısal konumunu sık sık teyit eder. Örneğin Yediçınar Yaylası'nda, Çorum halkı, memleketlerine ayak basan Kara Abuzer ve ailesinin kim olduğu üzerine konuşup dururken, Kolağası Celil'in babası olduğuna dair dedikodular yayılır. Söylentilerin neden ve sonuçları ortaya konulmadan önce yazar anlatıcının; *“Denilip durulurken, birinin ortaya, bilir bilmez, saldığı bir şaka işleri apansız karıştırdı.”* (Y.Y. s.117) cümlesi, henüz gerçekleşmemiş karışıklıklardan haber verir. Ayrıca Kara Abuzer'in, Çorum halkına oynayacağı oyunlardan da yazar anlatıcının uyarısı üzerine haberdar oluruz; *“Hiç kimse, düzenbaz herifin, bir kasaba adamıyla eğlendiğini sezemedi.”* (Y.Y.s.145) Abuzer'in kurduğı düzenin, Çorum'da kimse tarafından sezilemediğini bildiren yazar, anlatıdaki hâkim varlığını hissettiren bir konumdadır.

Yine, yazar anlatıcının aynı anda farklı mekânları gözlemleyip anlatması da onun tanrısal konumuna işaret eder. Ömer Efendi'nin konağına yerleştirilen Kara Abuzer ve ailesi, Çorum'a geldiklerinde pis pasak içinde olduklarından, hamama götürülürler. Yazar anlatıcı aynı gün hem erkekler hamamını hem de kadınlar hamamını gözlemleyerek farklı mekânlarda gerçekleşen olayları anlatır.

Hâkim bakış açısının en belirgin niteliklerinden biri olan düşünce ve niyet okuma, üç romanda kendini gösterir;

“Oğlanın anlattıklarına pek kulak asmadan başka hesaplar yapıyordu. (...) Bu da babasının eşi. Bir şeye heveslendi mi dur-durak bilmez. Bütün gem almazlar gibi de istediğı saman alevi gibi parlar söner. İki aya varmadan Arap kısırağını boşlayacak, yanına uğramaz olacak... O zaman bir başka avanak bulup kısırağı yarı parasına satarım. Yüz altına oğlanı evlenmeye razı etmek ucuz... Çünkü ilerde miras yoluyla bu alçak, Karun Peygamber malına konacağından...” (Y.Y. s.195)

“ ‘Kara Abuzer, Emey'i kollar da tadını kaçırırsa şart olsun...’ Alt dudağını dişledi: ‘Kendi bilir. Deveboynu şurda... Bir oyunla namussuzu oraya çekerim, Hanefi gibi kayadan yuvarlarım gider.’ Bacaklarını sedirden sallandırdı. Suratındaki seyirme büsbütün artmıştı. ‘Kara domuz, zebun Hanefi Ağa'ma hiç benzemez. Hanefi'yi bir sopada bitirdik. Bunu baltalamadan yıkamazsın.’ ” (Köyün K. s.70-71)

“İyi ya, hangi ek yerimizi haber verebilir bu dümbük? Esrar-afyon hiç ele geçmez; çünkü kopukları sıkı tenbihledik! Kaçak tüütün... Kaçak cigara kağıdı... Bunlar bir kalemdir oğlum, ayrı ayrı kaç para... Silah-mermi kaçakçılığı, desem... Dersim patirtısı çıktı çikah, kestik bu işi... (...) Suriye’den gelen kaçak eşya... Bize kim bulaştırabilir bunu. Sararım kopuklardan birinin sırtına...” (B.M. s. 87)

Yazar anlatıcı, kahramanların zihninden geçenleri kendileriyle yaptıkları iç konuşmaları bilinç akımı tekniğinden yararlanarak verir. Yediçınar Yaylası’nda, Arap atı almak hevesiyle Kirkor Efendi’den altın isteyen Çakır Kâhyaların Kenan karşısında, Kirkor Efendi’nin çıkar hesaplarına dayanan düşünceleri aktarılır. Köyün Kamburu’nda, Abuzer’i yaylaya çıkarıp karısı Emey ile ilişkiye girme hesapları neticesinde yayla çobanı Henefi’yi öldüren Kenan’ın düşünceleri aktarılır. Büyük Mal’da ise, Mustafa Kemal Atatürk’e hazırlanan suikastın zanlısı olarak sorguya alınan Sülük Bey’in, suç unsuru teşkil eden faaliyetlerinden sıyrılmaya çalışırken zihninden geçenler verilir.

Her üç romanda da yazar anlatıcı, zamana, mekâna ve olaylara hâkimdir. Ayrıca olayların anlatımında diyaloglara ve sahneleme tekniğine sıklıkla yer verilir. Yine yazar anlatıcının dışında, roman kişileri de zaman zaman anlatıcı olarak romanda belirirler. Roman kişilerinin anlatıcı olarak belirttiği durumlar, genellikle bir karakterin yaşam öyküsünden kesitler aktarıldığında ya da olay zamanından önce olup biten olayların aktarımında ortaya çıkar. Sözelimi, Yediçınar Yaylası’ndaki Benli Nazmiye’nin öyküsü, Deli Elvan tarafından; Büyük Mal’daki Yanık Cennet’in öyküsü de Zülfü tarafından anlatılır. Yazar, bir karakteri tanıtmayı işini genellikle diğer bir karaktere yaptırsa da bu durumun istisnalarına rastlanır. Örneğin, Büyük Mal’daki Pomak Polis, direkt olarak yazar anlatıcı tarafından tanıtılır. Olay zamanından önce gerçekleşmiş olan olayların anlatımı da yer yer yazar anlatıcı yer yer de karakterler tarafından aktarılır. Sülük’ün yayla padişahı haline gelme süreci, yazar anlatıcı tarafından anlatılırken; Kenan’ın, Kirkor Efendi’yi vurarak mallarına konması Sülük tarafından anlatılır. Zamanda geri dönüşlerle gerçekleştirilen bu anlatılar, anlatımı tekdüzelikten kurtararak ona daha renkli bir karakter kazandırır.

Tanrısal bakış açısının imkânları kullanılarak yazılmış bu üçlemede anlatı problemleri de yok değildir. Söz konusu problemlerden en dikkat çekici olanı, diyalogların sayfalarca uzaması ve karakterlerin kişiliğine bir şey katmamasıdır; *“Kemal Tahir’de konuşma, kişinin iç dünyasını aydınlığa çıkarma görevini yüklenememiştir henüz.” (Naci, 1970: 196)* diyen Fethi Naci bu soruna dikkat çeker. Sözü edilen problem, daha ziyade Büyük Mal romanında kendini gösterir. Büyük Mal’da 56 sayfa tutan ilk bölüm boyunca neredeyse hiçbir aksiyon yoktur. Bölüm, Sülük Bey ile Zülfü’nün kasaba yolundaki diyaloglarından oluşur. Bu

konuşmalar uzadıkça uzar ve romanın akışını sekteye uğratar. Yine Büyük Mal'da Toprak Ana'nın önderliğinde hükümetin kapısına dayanmaya kalkan kadınların yürüyüşleri, halk hikâyelerinin üslubuyla sayfalarca uzatılır.

Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu ve Büyük Mal romanlarındaki diğer bir anlatı problemi de karakterlerin zaman zaman inandırıcılıklarından uzak düşmesidir. Yediçınar Yaylası'nda Çorum toprağına gelen Abuzer'in oğlu Sülük, Çorum'un dışına ayak basmamış ve ilk iki cilt boyunca pek de esamesi okunmayan bir karakterken, Büyük Mal'da sayfalarca süren ekonomi ve politika konuşmaları yapar. Karakterin çapıyla uyuşmayan bu konuşmalar, onu, inandırıcılıktan uzak düşmek pahasına yazarın sözcülüğünü yapan bir karaktere dönüştürür. Ayrıca Köyün Kamburu'nda medrese mollalarının üslup ve davranışları, köydeki sıradan bir insanın üslup ve davranışından farklı değildir.

Not edilmesi gereken bir diğer anlatım problemi ise, anlatı içinde tekrarlara düşülmesidir. Büyük Mal'da, Pırava'nın Mıstık ile Yanık Cennet arasında yaşananlar ortalama yirmi sayfa içinde üç kez tafsilatıyla birlikte tekrar anlatılır. Pırava Mıstık'ın bağ evinde başına gelenler, daha sonra Marazlı Derviş tarafından sayfalarca anlatılarak tekrar edilir. Tüm bu kusurlar göz önüne alındığında, özellikle üçlemenin son cildi olan Büyük Mal romanında, başarılı bir anlatımın söz konusu olmadığını belirtmek gerekir.

1.4.3. Olay Örgüsü

Üçlemeyi oluşturan her bir roman ayrı bir bölüm olarak değerlendirildiğinde, birinci bölüm, üçlemenin ilk cildi olan Yediçınar Yaylası'na ayrılabilir.

Yediçınar Yaylası, bir “Başlangıç” ve dört ana bölümden olur. “Ağalık Vermekle...” başlığını taşıyan birinci bölüm, dört alt bölümden; “...yiğitlik vurmakla...” başlığını taşıyan ikinci bölüm, beş alt bölümden oluşur. Romanın isimlendirilmeyen üçüncü ve dördüncü bölümlerinin ise alt bölümleri bulunmaz.

Romanın *Başlangıç* bölümünde dramatik aksiyon neredeyse yoktur. Bu kısımda, Osmanlı'da siyasi ve ekonomik düzenin bozulması nedeniyle ortaya çıkan yerel güçlerin köklerinden söz edilir. Dilaver Ağa'nın ayan olma süreci üzerinden, ayanlığın tarihi kaynakları irdelenir. Ağaların ve eşrafın, bir fermanla kendilerine soylu bir geçmiş uydurmak için verdikleri uğraş eleştirilir. İltizamlığın kaldırılma sürecinin mültezimler üzerinde bıraktığı etki, Mültezim Osman Efendi'nin öyküsü ile verilir. Tanzimat Fermanı'nın toplum tarafından nasıl karşılandığı üzerinde durulur. Toparlanacak olursa, Yediçınar Yaylası'nın *Başlangıç*

bölümü, üç cilt boyunca ayrıntılarıyla işlenecek olan, Osmanlı Devleti'nin son asrında meydana gelen aksaklıkların genel bir panoramasını çizer.

Yediçınar Yaylası'nın vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- Dilaver Ağa'nın, Yozgat Ayanı Çapanoğlu Süleyman Bey'in desteğiyle, halkın karşı olmasına rağmen ayan olması
- Dilaver Ağa'nın, Kambur Kadı'ya bir soyluluk fermanı hazırlatması ve bu fermanın, soylu olmayan Halil Efendi ile Dilaver'in arasını açması
- Çorum toprağına perişan halde gelen Abuzer ve ailesinin, dil bilmez numarası yaparak Çorumluyu kendilerine acındırmaları
- Çakır Kâhyaların Ömer Efendi'nin, Abuzer'in güzel karısı Emey'den etkilenerek onları konağına yerleştirmesi
- Abuzer'in, karısı Emey'i kullanarak Ömer Efendi'nin mallarına konmak için uğraşması
- Kenan'ın iki yüz altına aldığı Arap atını, Emey'in bulunduğu yere bağlaması ve Emey ile yasak ilişki yaşaması
- Ahırda Sülük oğlana basılan Kenan ile Emey'in, Sülük'ü para ile susturmaları
- Emey'in isteğı üzerine, Abuzer'i Yediçınar Yaylası'na yerleştirmeye karar veren Kenan'ın, yayla çobanı Hanefi'yi karanlıkta uçurumdan iterek öldürmesi
- Kenan'ın, aynı gece rahatsızlanan babasını ölüme terk etmesi ve Ömer Efendi'nin ölüsü başında, analığı Benli Nazmiye ile ilişkiye girmesi
- Babasının ölümünden sonra tek varis olan Kenan'ın, Abuzer'i yaylaya yerleştirmesi
- Abuzer'in, Emey'i kullanarak Yediçınar Yaylası'nın sahibi olması ve Kenan'ın mal varlığını kendi üzerine geçirmesi

Üçlemenin ikinci cildi olan Köyün Kamburu, ikinci bölüm olarak alınabilir. Köyün Kamburu romanı, altı ana bölüm halinde düzenlenir. Birinci bölüm, "*Parpar Ahmet*"; ikinci bölüm, "*Parpar Ahmet'in Çalık Oğlan*"; üçüncü bölüm, "*Çalık Hafız*"; dördüncü bölüm, "*Kara Abuzer Ağa*"; beşinci bölüm, "*Köyün Kamburu*"; altıncı bölüm ise "*Başlangıç*" başlığını taşır. İlk üç bölüm, üçer alt bölüme; dördüncü bölüm, dört alt bölüme; beşinci bölüm, iki alt bölüme ayrılır. Son bölümün ise alt bölümleri bulunmamaktadır.

Köyün Kamburu romanında vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- On iki yaşında kimsesiz kaldığı için Gâvur Ali tarafından Bafra'nın Laz ağalarına hizmetkâr verilen Ahmet'in köyüne geri dönmesi
- Günden güne öfkesi arttığı için, Narlıca köyünün topluca Ahmet ile selamı kesmesi
- Köy halkının, Frengi hastası olduğu anlaşılan Ahmet'e acıyarak onu Çolak Nail'in Ayşe ile evlendirmesi
- Hamile karısına ölümcül şiddet uygulayan Ahmet'in, direğe bağlanarak dövülmesi ve yediği dayak sonucu ölmesi
- Ayşe'nin, gördüğü şiddet sonucu bebeği Kerim'i zamansız dünyaya getirmesi
- Tembelliği ve hırsızlığı nedeniyle Narlıca'nın başına bela olan Çalık Kerim'in, on iki yaşında, Çoban Hanefi'nin yanına kuyrukçu verilmesi
- Kenan'ın, Hanefi'yi öldürerek Abuzer'i yaylaya çıkarması
- Emey ile Kenan arasında sürdürülen yasak ilişkinin farkına varan Kerim'in, yayladan uzaklaştırılarak Uzun İmam'ın yanına verilmesi
- Kenan ile Emey'in arasında geçenleri masal edip tüm köye anlatan Kerim'in, gece boyu uyumayıp köyün gayriahlâkî ilişkilerini takip etmesi
- Kirli işleri ortaya çıkan Narlıca ahalisinin ve Uzun İmam'ın, Kerim'den kurtulmak istemesi üzere, Kerim'in Çorum Medresesi'ne gönderilmesi
- Medresede on yılını tamamlayan Çalık Kerim'in, bu süreçte dağıttığı muskalar ile yüklü miktar para biriktirerek seferberlik çıkınca köyüne dönmesi
- Seferberlik nedeniyle erkeksiz kalan Narlıca'ya, eşkıya Musa Çavuş'un musallat olması
- Musa Çavuş'un adamlarına kafa tutan Kerim'in, köyü eşkıya zulmünden kurtarması
- Çalık Kerim'in, vilayete para götüren aracın tahsildarıyla anlaşarak düzenlediği soygun sonucu yüklü miktarda para kaldırması
- Petek'in sıtmaya tutulan hovardası Hasan'ın, Çalık Kerim tarafından zehirlenmesi
- Zehirlenen Hasan'ı kurşunlayarak öldüren Kerim'in Petek ile birlikte olması
- Babadan varlıklı olan Petek ile ortak çerçi dükkânı açan Çalık Kerim'in, Petek ile evlenmesi

Üçlemenin son cildi olan Büyük Mal, üçüncü bölümü oluşturur. Üç ana bölümden oluşan Büyük Mal romanının ilk bölümü, “*Yayla Padişahı Sülük Bey*”; ikinci bölümü, “*Dilâver Paşaların Zülfü-Zülfükâr*”; üçüncü bölümü ise “*Kara Abuzer’in Emey Hanım*” başlığını taşır. İlk ve son bölüm üçer alt bölümden, ikinci bölüm de altı alt bölümden meydana gelir.

Büyük Mal romanında vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- Yayla Padişahı olan Sülük Bey’in, Çakır Kâhyaların Kenan ile çıkar çatışması nedeniyle sürtüşmesi
- Köylünün banka kredisini ödemek için kasabaya inen Sülük Bey’in; Kenan ile Pırava Mıstık’ın birlikte düzenledikleri iftira sonucu, Gazi Paşa’ya suikast suçundan tutuklanması
- Sülük’ü kurtarmak isteyen Emey’in, Kenan’dan yardım istemesi ve Necip Çavuş’a üç bin altın vererek ifadeleri değiştirmesi
- Sülük-Kenan çatışmasını önlemek isteyen Emey’in teklifi sonucu, Sülük ile Kenan’ın kızı Nefise’nin evlendirilmesi
- İftira işinin üzerine bulaşmasından çekinen Kenan’ın; evvelden kızına tutkun olduğunu öğrendiği Zülfü’yü, Sülük’ü öldürmeye azmettirmesi
- Sülük’ü ortadan kaldırıp Nefise ile evlenerek Yayla Padişahı olmak isteyen Zülfü’nün, Sülük’ü öldürmesi
- Toprak Hatun’un oğlu Civanşah’a tutulan Nefise’nin, Saray kadının evinde Civanşah ile buluşması
- Yeniden Nefise ile birlikte olmak istediğini belirten Zülfü’nün, Nefise tarafından reddedilmesi
- Nefise ile Civanşah arasındaki ilişkiyi öğrenen Zülfü’nün, Civanşah’ı vurması
- Cinayetler için Hacı Kenan’dan şüphelenen Emey’in, Kenan’ı öldürmeye karar vermesi
- Zülfü ve Osman’dan, Kenan’ı öldürmelerini isteyen Emey’in, cinayeti kendi işlemek zorunda kalması ve Kenan’ı öldürmesi

1.4.4. Zaman

Hayli geniş bir zamana değinen üçlemenin ilk cildi olan Yediçınar Yaylası romanında, “*Başlangıç*” ismini taşıyan bölüm, anlatıda işlenen konuların tarihi çerçevesini oluşturur. Bu giriş bölümünde anlatılanlar doğrultusunda, romanda sosyal zamanının 1786 tarihinden başlatıldığı tespit edilir;

“Bu diyeceğim işler, tam yüz yıl öncenin işleri... Bundan yüz yıl önce.¹ Birinci Sultan Hamit bir ferman donatıp, Osmanlı mülkünde ayan eşraf bırakmamış, hepsini defterinden silmiş...” (Y.Y. s.36-37)

Sultan Birinci Abudülhamit’in, merkezi otorite karşısında gittikçe güçlenen ayanlık sistemini kaldırması 1786 tarihine tekabül eder. Romanda sözü edilen en erken tarih olan 1786 yılı, yazar tarafından yukarıdaki alıntının alındığı sayfanın altında dipnot olarak da belirtilir. Buradan hareketle, başlangıç bölümünde, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında yüz yıllık bir süre olduğu anlaşılır. Bu bölümde sosyal zamanın kronolojik olarak takibi mümkündür;

“Beş yıl sonra, yeni çıkan padişah, âyanlığı geri getirmiş, getirmesiyle de ortalık karışmış...” (Y.Y.s.38)

“O mübarek ocak, o biçim söndürülmeyecekti.” (Y.Y. s.9)

“Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa, zehirli yılan gibi başkaldırdı. Az kaldı ki Osmanlı padişahının tahtını devirip tacını kapa da, kendi kopasica kafasına geçire...” (Y.Y. s.8)

“Gâvurla sözü bir edenlerin başında, Koca Reşit Paşa denilen bir herif varmış...” (Y.Y. s.9)

“Sultan Mecit öldü, Sultan Aziz tahta çıktı.” (YY. s.25)

Sultan 3. Selim’in ayanlığı geri getirmesi 1790; Sultan 2. Mahmut’un Yeniçeri Ocağı’nı kaldırması 1826; Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa’nın Osmanlı’ya başkaldırması 1830’lu yıllar; Koca Reşit Paşa’nın Tanzimat Fermanı’nı okuması 1839 ve Sultan Aziz’in tahta çıkışı 1861 yıllarında gerçekleşir. Romanın başlangıç bölümünde, âyanlık sisteminin kaldırılmasıyla başlayan yüz yıllık bir zaman dilimi içerisinde meydana gelen olaylar, sosyal zaman unsurları olarak ele alınır.

Yediçinar Yaylası romanının vaka zamanı, üç günlük bir süreden oluşur. Olay zamanının başladığı gün, birinci bölümün başına koyulan; *“Tarih: 14 Mayıs 1908” (Y.Y. s.59)* notuyla belirtilir. 14 Mayıs 1908 gecesini Avukat Cevdet Bey’in bahçesinde, Gâvur Ali’nin anlatımıyla başlayan vaka zamanı, roman boyunca akronik karakterli olarak devam eder;

“Abuzer Ağa bu bizim toprağımıza bolluk yılında ayak bastı. Bolluk yılından bu yana ne geçti bakalım?”

— On yıl” (Y.Y. s.65)

Artık Çakır Kâhyaların Kenan ile ortak olmuş olan Abuzer Ağa’nın Çorum’a gelişi, zamanda geri dönüş tekniği ile anlatılır. Romanın 65. sayfasında başlayan Abuzer’in öyküsü, Gâvur Ali’nin; *“İşte Böyle Seyfettin Bey’im” (Y.Y. s.328)* dediği 328. sayfaya kadar devam

eder. Zamanın genişleyerek ilerlediği birinci ve ikinci bölümde vaka zamanı 14 Mayıs 1908 iken; ilk iki bölüme göre daha az hacimli olan üçüncü bölümde; “15 Mayıs 1908” (Y.Y. s.333) olur. Üçüncü bölümde Çorum Zaptiye Dairesinde geçen bir gün ele alınır ve Gâvur Ali, dün gece konuşulanları Kolağası Celil Efendi’ye, o da İstanbul’a yazdığı mektupla Hacı Hasan Paşa’ya jurnaller. Romanın son kısmı olan dördüncü bölümde zaman; “15 Haziran 1911” (Y.Y. s.349) tarihinin gösterir. Meşrutiyet ilan edilmiş ve üzerinden üç yıl geçmiştir. Burada üç yıllık bir atlanmış zaman bulunmaktadır. Yediçinar Yaylası’nda üç günden ibaret olan öykü zamanı, geri dönüş ve sıçramaların yapıldığı akronik karakterli zaman olarak kurgulanır.

Üçlemenin ikinci cildi olan Köyün Kamburu romanı, başkışı Çalık Kerim’in babası Parpar Ahmet’in öyküsü ile başlar. Parpar Ahmet, anne ve babasını sürgün kırımında kaybedince on iki yaşında Gâvur Ali tarafından Bafra’ya götürülür. On yıl sonra köyüne dönen Ahmet, dönüşünden beş yıl sonra evlendirilir. Uzun İmam’dan yediği dayak nedeniyle öldüğünde yirmi yedi yaşındadır ve aynı gün oğlu Çalık Kerim dünyaya gelir. Çalık Kerim’in yaşamı üzerinden anlatı zamanının takibi mümkündür; “Abuzer Çorum’a geldiğinde Çalık 13 yaşındadır (Köyün K. s.59) Yediçinar Yaylası romanında, Abuzer’in Çorum’a geldiği tarihin, 1908 Meşrutiyet’inin ilanından on yıl önce olduğu bildirildiğine göre, Çalık Kerim 1898’de on üç yaşındadır. Bu durumda Çalık’ın doğum yılı 1885 olarak tespit edilir ki, bu tarih aynı zamanda Parpar Ahmet’in ölüm yılıdır. Parpar Ahmet’in, öldüğünde yirmi yedi yaşında olduğu bilindiğine göre, Köyün Kamburu romanının öykü zamanı 1858 yılında başlar.

Yediçinar Yaylası’nda Tanzimat’ı hazırlayan nedenlerden başlayarak 1911’e kadar vuku bulan olayları anlatan yazar, Köyün Kamburu’na zamanı elli üç sene geri alarak başlar. Çalık’ın doğumu, gençliği, Çoban Hanefi’nin yanına kuyrukçu verilmesi, Hanefi’nin öldürülmesi, Kenan-Emey ilişkisinin ayrıntıları ve Çalık’ın medrese tecrübesi, köye döndükten sonra yaşadıkları hep bu zaman zarfı içinde verilir. Anlatıda zaman hakkındaki son işaret, yazar tarafından dipnotla gösterilir;

- “Arap hoca işte böyle dedi başkatip, şimdi yılınız kaç?
- İznin olursa 1333¹” (Köyün K. s.225)

Buradan anlaşılacağı üzere, Köyün Kamburu romanında zaman, 1916’ya kadar erişir. Bu tarihten sonra gelişen olaylar için zamansal bir bilgi verilmez. Zamanın geri alınmasıyla iki romanda zaman unsurunun bu kadar iç içe girmiş olması, bazı zamanlama hatalarının ortaya çıkmasına da neden olur. Örneğin on beş yaşında medreseye gönderilen Kerim’in, medreseye gelişinin yedinci yılında 2. Meşrutiyet ilan edilir. Ancak başkışının 22 yaşında

olduğu bu tarih, 1908 senesine tekabül etmez. Yine Büyük Mal'da Sülük Bey'in tespit edilen yaşında da aksaklık vardır. Bu gibi örnekler göz önüne alındığında, zaman unsurunda ayrıntıların kullanımına itina gösterilmediğini belirtmek gerekir.

Köyün Kamburu'nda 1916'lara kadar getirilen zaman, Büyük Mal'da Cumhuriyet'ten sonrasına atlar. Romanın ilk bölümünde geçen; “*Edebini bilsin yeni hükümetimizin Başbozuk Celal Bayar Paşası...*” (B.M. s.20) cümlesi ile sosyal zamana işaret eden yazar, aynı bölümde öykü zamanını açıkça da belirtir; “*Yahu desem, bu Cumhuriyet ne zamanın işi? 923 yılının işi...Ya biz şimdi hangi yıllardayız? 937 yıllarındayız.*” (B.M. s.25) Bu durumda, Köyün Kamburu ile Büyük Mal arasında yaklaşık yirmi senelik bir atlanmış zaman meydana gelir.

Romanın ilk bölümü, kronik karakterli ilerler. Öykü zamanının 1937'yi gösterdiği bu bölüm, müteakip üç gün içinde öykülenir. Kasaba bankasına doğru yola çıkan Sülük Bey, aynı gün tutuklanır ve üç gün boyunca tutuklu kalır. İlk bölümde zaman; “*Mayıs'ın ilk haftası*” (B.M. s.122) iken, ikinci bölümde; “*Haziran ortaları*” (B.M. s.231) dır. Diğer bir deyişle, ilk iki bölümde olan olaylar, bir buçuk iki ay gibi zaman diliminde anlatılır. Romanın son bölümünde zaman akronik bir yapıya bürünür. İlk bölümde; “*kırk yediye dayan(an)*” (B.M. s.10) Sülük Bey'in yaşı, üçüncü bölüme gelindiğinde yirmi üç olur. Son bölümdeki bu yirmi dört senelik geriye dönüşle, seferberlik yıllarında göçmen mahallesinde yaşananlar ve Sülük Bey'in yayla padişahı olma süreci anlatılır. Böylece, Köyün Kamburu ve Büyük Mal arasında boş bırakılan ortalama yirmi yıllık zaman dilimi doldurulmuş olur.

Yediçınar Yaylası, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemini, Köyün Kamburu, Birinci Dünya Savaşı dönemini, Büyük Mal ise Cumhuriyet'ten sonraki dönemi ele alır. Diğer bir deyişle, üçlemede 1786'dan 1937'ye kadar geçen zaman diliminde Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinin dönüm noktaları irdelenir.

1.4.5. Mekân

1.4.5.1.Çevresel Mekânlar

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine de değinen üçlemede, İmparatorluk coğrafyasından birçok mekânın ismi geçmektedir. Haklarında esaslı bir bilgi ve tasvire rastlanmayan bu mekânlar, çevresel mekân olarak değerlendirilebilir.

Devlet merkezi olan İstanbul, Uzun İmam'ın medrese öğrenimi gördüğü Ankara, Çapanoğlu'nun hüküm sürdüğü Yozgat, Kenan'ın Arap atı almak için gittiği Mecitözü,

Dilaver Ağa'nın sözde imdada gittiği Silistre Kalesi, Mehmet Ali Paşa isyanı ile elden çıkan Mısır, kaçakçıların tütün almak için gittikleri Bafra, olay zamanında meydana gelen savaşlar münasebetiyle ismi geçen Balkanlar, Rumeli, Trablus, Çalık Kerim'in köyü Narlıca başta olmak üzere Büvet, Kayılı, Sevindik, Kertmeli gibi Çorum civarında bulunan köyler ve olay örgüsüne ev sahipliği yapan Çorum bu grupta yer alır.

1.4.5.2. Algısal Mekânlar

1.4.5.2.1. Açık Mekânlar

Kemal Tahir'in diğer romanlarında olduğu gibi bu üçlemede de açık mekânların üzerinde fazlaca durulmaz. Açık mekân olarak belirlenebilecek yerlerden biri, Avukat Cevdet Bey'in bahçesidir. Civardaki mekânlara kıyasla çok bakımlı olan bu bahçe, Cevdet Bey, Seyfettin Bey ve Gâvur Ali'nin sohbet ettiği, genişleyen bir mekândır;

“Üçü de bahar gecesinin yumuşak durgunluğunu birdenbire fark ettiler. Çorum'un, ikinci üstleri çıkıp bu saatlerde kesilen sert gündoğdu rüzgârı yeni dinmiş, her yanı sümbüllerin acı kokusu kaplamıştı.” (Y.Y. s.65)

Cevdet Bey'in bahçesine hâkim olan huzur, “bahar gecesinin yumuşak durgunluğu” ifadesine yansır. Üçlemedeki diğer açık mekân ise Yediçınar Yaylası'dır. Bu yayla, daha ziyade ismini verdiği ilk ciltte detaylandırılır; “Sizin yaylanın havası, bildiğimiz Lokman Hekim dermanıdır” (Y.Y. s. 303), “Sizin yaylanın pınarından su akmaz, cansuyu akar.” (Y.Y. s.308) gibi cümlelerden anlaşılacağı üzere, Yediçınar Yaylası, sahip olduğu güzelliklerle içinde yaşayana adeta can veren bir mekândır. Öyle ki; “Bu Hanefî Narlıca köyünde kalsaydı, çoktan geberirdi. Bu yaşta, pire gibi tetik olması hep Yediçınar Yaylası'nın hüneri...” (Y.Y. s.302) ifadelerine yansıyan mekânın iyiliği, yıllardır yaylada yaşayan çoban Hanefî üzerinden somutlaştırılır. Bu iyilik, anlatının en çalışkan, dürüst ve erdemli kişisi olan Hanefî'nin kişiliğine de yansır. Ancak, başkişi Kenan için, Yediçınar Yaylası'nın genişleyen bir mekâna dönüşmesi, serin havasından, soğuk pınarından kaynaklanmaz. Kenan için yayla bir kaçış mekânı olarak anlam kazanır;

“Kenan, omuzlarını daraltıp gözlerini kısarak avluya baktı. ‘Burada iş yok!’ dedi, ‘burada herkes birbirini gözler olmuş. Kariyi tenhaya atmanın kolayı... Yediçınar Yaylası dedin mi, dağbaşı mı?.. Dağ iyidir! Dağa kurban olayım! Dağda bir ben, bir Allah!..’ ” (Y.Y. s.273)

Başkişi Kenan, babası Ömer Efendi'nin konağında her türlü imkâna sahiptir. Ancak, bir süre sonra konak onun için tüm anlamlarından soyutlanan dar bir mekâna dönüşür. Hayli kalabalık bir insan kadrosunun yaşadığı bu konak, toplumsal etikle uyuşmayan arzularını

tatmin etmek için elverişsiz bir ortamdır. “Doğa, sosyal baskıdan kaçanlar için sığınılacak bir adadır.” (Bilgin, 2011: 15) Emey’le olan yasak aşkını gözlerden irak yaşamak istemesi, Kenan için Yediçınar Yaylası’nı aranan, özlenen bir sığınağa dönüştürür. Yüksek ve تنها bir “dağbaşı”nda olmanın getirdiği özgürlük ve güven duygusu, genişleyen mekân algısının temel nedenidir.

1.4.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Arka planında Osmanlı Devleti’nin yıkılış süreci bulunan üçlemede, ardı arkası kesilmeyen savaşların oluşturduğu maddi ve manevi yıkım, yozlaşan müessese ve insanlar anlatılır. Bu nedenle, iç-dış tüm mekânlar, yaşamın her alanına sirayetemiş olan bu çürümüşlüğü yansıtacak şekilde betimlenir. Mekân tasvirlerine fazlaca ağırlık vermeyen Kemal Tahir’in bu konudaki takdire değer çabası, mekân-insan ilişkilerine dikkat etmesinden kaynaklanır. Kahramanların içinde bulunduğu psikolojik durum, canlı bir varlığa dönüşen mekânın ayrıntılarına yüklenir. Daha Yediçınar Yaylası’nın başlangıç bölümünde yapılan Çorum tasviri, üç roman boyunca anlatılacak olan yoz ve yıkık hayatların işaretlerini verir;

“Çorum da, dış kalesiz bütün ortaçağ kasabaları gibi, karışık, hantal, eski püsküydü. Uzaktan bakınca, yumruktan sakınmak için başını eğerek yere çökmüş bir dul kadına benziyordu. İçlerine dönük, kibirli eşraf konaklarıyla kamburlarını çıkarmış birkaç caminin etrafında, birbirlerine iyice sokulmuş toprak damlı evleri harap, marifetsiz çarşısı aptal-kurnazdı. (...) Kasaba, çoğu zaman, görmüş geçirmiş bir ihtiyarın sıkıntılı, bıkkın bakışlarıyla havaları kuşkulu kuşkulu gözetler, bazı bazı da çocukların başıboş, yorucu, biraz da hain sevincine kendini kapıp koyverirdi.” (Y.Y. s.19)

Betimleme paragrafında kullanılan sıfatlara dikkat edilirse, mekânın temsil ettiği dönem şartları net olarak görülebilir. Şehri nitelendiren “karışık, hantal, eski püskü, kambur, harap, marifetsiz” gibi sıfatlar, yıkılış sürecini yaşayan, zamanı tükenen İmparatorluğa göndermede bulunur gibidir. Şehrin panoramik görünümünün; “yumruktan sakınmak için başını eğerek yere çökmüş bir dul kadına” benzetilmesi, korumasız ve sahipsiz bırakılan milleti; “içlerine dönük, kibirli eşraf konakları”, kapalı ekonomik pazarı; “kamburlarını çıkarmış birkaç cami(si)”, anlam ve etkisini yitiren ümmet anlayışını; “bıkkın bakışlarıyla havaları kuşkulu kuşkulu gözetle(yen)” bir ihtiyarı andırması da ömrünü tüketmiş olan devletin yaşadığı şüphe ve bezginliği temsil eder. Böylece, sadece bir şehir için yapılan kısacık betimleme, sembolik söylemin getirdiği avantajla, koca bir İmparatorluk coğrafyasının kaderini anlatmaya muktedir olur.

Kemal Tahir romanında, olay örgüsünde artan gerilimin çatırtısını mekândan dinlemek mümkündür. Karakterin yaşadığı çelişki ve çatışmalar, mekânın ruhuna yansır. Üçlemede bu

durumun en güzel örneği, Yediçınar Yaylası'nda, Avukat Cevdet Bey'in bahçesi üzerinden verilir;

“Ayışığı çoktan geçip gitmiş, yapraklarda, havuzun fıskiyesinde gümüş parıltılar kalmamıştı. Uzaklarda ürüyen küçük itin sesi artık duyulmuyordu ama, yakındaki baykuş hala aralık aralık ötüyordu.” (Y.Y. s.329)

Romanın başlangıcında açık ve müreffeh bir mekân olarak çizilen;“*Avukat Cevdet Bey'in bakımlı bahçesi*” (Y.Y. s.65), romanın sonunda dar ve kasvetli bir mekâna dönüşür. Cevdet Bey ve iki konuğunun sohbet ettiği bahçe, sohbetin sonunda tüm parıltılarından soyutlanır. Bahçeye karşı değişen algı biçimi, Gâvur Ali'nin geriye dönüşle anlattığı öyküden kaynaklanır. Abuzer'in Çorum'a gelişi, karısı Emey'i kullanarak memlekette adı anılan nüfuzlu kimselerden olması, Kenan'ın bu süreçteki yanlış tavır ve tercihleri, sadece bahçenin değil, sohbet edenlerin de parıltısını söndürür. Daha geniş bir açıdan bakıldığında ise çoktan geçip giden “*gümüş parıltılar*” ve yakınlardan duyulan “*baykuş*” sesi, yine imgesel bir gönderme ile şaşaalı dönemini çoktan geride bırakan devletin, bir süredir yıkılışın sesini dinlediğini ifade eder. Buradan hareketle, yapılan bahçe tasvirlerinin bile, vaka zamanını sembolik düzeyde ifade ettiğini, böylece dönem atmosferinin, anlatının arka planına ustalıkla yerleştirildiğini belirtmek gerekir. Öncelikle Kenan'ın ruhsal gerilimlerini yansıtıyor gibi görülen diğer mekân tasvirlerinin de daha derine inildiğinde, aynı görevi yüklenmiş olarak anlatıdaki yerlerini aldıkları görülür;

“Gece inadına sıkıntılıydı. Uzaktan uzağa şimşekler çakıyor, sokak aralarında itler tedirgin tedirgin uluyordu. Kenan'ı bir türlü uyku tutmamıştı.” (Y.Y. s. 235)

“Dışarda rüzgâr inadına azmıştı.” (Y.Y. s.250)

“Hava yüklü, ağır...” (Y.Y. s.251)

“Kösedağ'ın gövdesinden yana şimşekler çakıp söniyor, fırtına, sanki ormanı budayarak minare boyu çam ağaçlarını yıkıyordu.” (Y.Y. s.252)

“Karanlık gece, pencereyi ocak isiyile sıvamışa benziyordu.” (Y.Y. s.267)

“Gece iyiden iyiye bastırmıştı. Karanlık bir gece ki, bineğinin kulağını göremezsin... Ne yıldız alacası, ne bir şey... Soba horuldaması gibi bir rüzgâr esiyor o kadar...” (Y.Y. s.311)

“Bundan sonrası, Deveboynu'na kadar tekerlek dönmez çoban izi...” (Y.Y. s.312)

Yukarıya alınan mekânsal ayrıntıların hepsi, hem bireysel hem de toplumsal anlamda okunabilir. Bireysel açıdan, başkişi Kenan'ın ruhsal çatışmalarını yansıtır. Doğanın bu denli kasvetli ve söz dinlemez tasviri, Kenan'ın kişiliğini vurgular gibidir. Emey ile yaşadığı gayriahlâkî ilişkinin karanlık ve asi yönleri, doğaya aktarılır. Bu atmosfer, karakterin dramına

ev sahipliği yapan her mekâna yansır. Toplumsal açıdan bakıldığında ise yapılan tabiat tasvirlerinin, yine yıkım psikolojisini yansıttığı görülür. Cihan Harbi’ni hazırlayan yıllarda ve savaş sonrasında, insanlık; “*yüklü, ağır, tedirgin*” bir süreci yaşarken, “*tekerlek dönmez*” yollardan geçmek zorunda kalmıştır.

Yediçınar Yaylası’nda karakterin kaderi, onun bilinci dışında mekâna yansır. Başka türlü söylendiğinde, yapılan mekânsal tasvir, karakter bilinçli bir eyleyene dönüşme kararı almadan önce kararın ayrıntılarını yansıtır. Sözelimi, Kenan’ın, Hanefi’yi öldürme fikri aklında bile yokken, bu fikrin eyleme döküleceği, mekânsal ayrıntılarla sezdirilir; “*Kenan, cigara yakmaya vurup karşılık vermedi. Çoban Hanefi’nin kıvrılıp gözden kaybolduğu yere, kırmızı yapraklı ağaçların oraya, dimdik bakıyordu.*” (Y.Y. s.296)

“*Çoban Hanefi’nin kıvrılıp gözden kaybolduğu yere*”, “*kırmızı yapraklı ağaçların*” yerleştirilmesi, tesadüfle izah edilemeyecek bir dikkatin göstergesidir. Aynı cümlenin içine yerleştirilen “*gözden kaybol(mak)*” deyimini ile “*kırmızı*” sıfatı, Hanefi’nin beklenmedik ve kanlı bir şekilde öldürüleceğine işaret eder. Nitekim bu mekân tasvirinden on dört sayfa sonra Kenan, Hanefi’yi öldürmeye karar verir.

Çoban Hanefi’yi öldürdüğü gece mekâna yansıyan ayrıntılar, Kenan’ın yaşadığı hâkim duyguları ve bundan sonra yaşayacaklarını yansıtır;

“Altan üstten, iki kavak boyu tek parça gelen kaya, burada altı yedi adımlık bir yarıkla ikiye bölünüyordu. Uçuruma yaklaştı. Aşağısı da iki kavak boyu... Yalçın kayalar ki bilenmiş bıçak gibi kayalar... Soluğunu keserek yolun alt başına kulak verince, sessizlikten ürktü. Kağrı yoluna büküldükten sonra rüzgârın apansız kesildiğini fark etmemişti. Yaprak oynamıyor. Ayışığı, sanki rüzgârı sınıksız bağlamış da, çıkıp göğsüne oturmuş... Sessiz geceyi yavaşça aralayıp gelen, nemli hışırtı, suyu iyice azalmış derenin mi, yoksa uçurumu dolduran ayışığının mı, kestirilmez.” (Y.Y. s.313)

Tasvir edilen mekân, Yediçınar Yaylası’na giden yol üzerinde bulunan Deveboynu mevkisidir. Kenan’ın yaşamında bir dönüm noktası olan bu mekân; “*‘Adamın kıt, Allah’ın bol...’ dedikleri yer*” (Y.Y. s.313) olarak tanımlanır. Mekânın sapa bir noktada olmasından kaynaklanan tenhalıktan ve gecenin karanlığından yararlanan Kenan, Hanefi’yi “*Yarıkkaya*” adı verilen uçurumdan bineği ile iteleyerek öldürür. Bir yarıkla ikiye bölünen ve “*bilenmiş bıçak gibi*” olan yalçın kayalıklar, Kenan’ın içinde bulunduğu psikolojik duruma gönderme yapar. Emey ile birlikte olabilmek için her şeyi göze alan Kenan, bilenmiş bıçak gibidir. Önüne çıkan tüm engelleri yok eder. Bu bilenmişlik, bir yarıkla ikiye bölünen kayalar gibi yaşamını kesin çizgilerle ikiye böler. Nitekim o gece Hanefi’yi kayalıklardan atan Kenan için insan öldürmek sıradan bir eyleme dönüşür.

Tenha, sapa ve uçurum bir mevki olan Yarikkaya'da mekânın darlaşması; ürküntüye neden olan bu niteliklerden ziyade, Kenan'ın yaşadığı endişe ve korkudan kaynaklanır. Rüzgârın aniden kesilmesinden doğan sessizlik, Kenan tarafından; “*Ayıışığı, sanki rüzgârı sımsıkı bağlamış da, çıkıp göğsüne oturmuş...*” şeklinde yorumlanır. Oysa sessizlik, kesilen rüzgârdan çok Kenan'ın tuttuğu nefesinden kaynaklanır. Kenan'ı “*sımsıkı bağla(yan)*” ve “*çıkıp göğsüne otur(an)*” şey, ilk kez birini öldürmenin neden olduğu korkudur. O, Hanefi'yi öldürdükten sonra yaşadığı suçluluk duygusunun farkında değildir. Kahramanın farkında olmadığı bu duygunun izleri, yine mekâna yansıtılır; “*Avlu kapısını gayet yavaş açtı. Evin yüzü, Deveboynu kayası gibi kapkaranlıktı.*” (Y.Y. s.319) Kendi evinin kapısını yavaşça açması ve evin yüzünü Deveboynu kayasına benzetmesi, yaşanan suçluluk duygusunun tezahürüdür. Kalan yaşamı için bir yol ayrımı olan Yarikkaya'nın karanlığı, önce Kenan'ın evine sonra da tüm kişiliğine bulaşır. Zira aynı gece, kendi evinde babası Ömer Efendi de o karanlığa karışacaktır.

Mekân ve gerilim unsuru arasındaki ilişki, Köyün Kamburu romanında da dikkatle işlenir. İnsanların verimli, üretken ve mutlu oldukları anlarda doğa; dost ve renklidir. Köylülerin; “*Dağ-taş ekin kesildi*” (K.K. s.282) diyerek sevindiği zamanlar; “*Rüzgar estikçe savrulan ekinler, havaya altın tozları gibi dağılıyor, güneşte alaimisema gibi renk renk ışıldıyordu.*” (K.K. s.283) şeklinde anlatılır. Doğa burada ne kadar dost ve sevimli ise gerilimin arttığı anlarda da bir o kadar zalim ve çekilmezdir. İki ana kısma ayrılan Köyün Kamburu romanında ilk kısmın üçüncü alt bölümü; “*Güneş tepeye dikilmiş, yaz öğlesinin ezici sıcağı kurşun gibi ağırlaşmıştı.*” (K.K. s.94) cümlesiyle başlar. Ve bu bölüm, yedi aylık hamile karısı Topal Ayşe'ye uyguladığı fiziksel şiddeti her geçen gün artıran Parpar Ahmet'in öyküsünü anlatır. Ahmet'in karısına yaptığı eziyet, bu bölümde, köylülerin tahammülünü zorlayan bir noktaya ulaşır. Ezici sıcağı ile kurşun gibi ağırlaşan güneşin tepeye dikilmesi, şiddet ve zulmün zirveye ulaşacağına gönderme yapar. Yine Büyük Mal'da, Çakır Kâhyaların Kenan'ın öldürüleceği gün, hava sıkıntılıdır ve “*Koparan dağlarını duman basmıştı(r)*” (B.M. s.495) Böylece yazar, olay örgüsü ile mekân arasında kurduğu imgesel bağı, mekâna dair ayrıntılara yerleştirir.

Köyün Kamburu'nda kapalı mekân olarak değerlendirilebilecek mekânların içinde cami ve medreseler de alınabilir;

“*Çocuklar caminin arkasında iki katlı yarı yıkık bir evde okuyorlardı. Bunun altında, vaktiyle ahır olan yerde şimdi bir ölü salı -teneşir- iki tabut, köy vakfından içinde ölü suyu kaynatılan kara kazan durmaktaydı.*” (Köyün K. s.129)

“Çorum medresesi, fakir kasaba medreselerinin hemen hepsi gibi bakımsızlıktan iyice kötüleşti. Ortasındaki küçük, loş avlu, yeni süprüldüğü halde pisti. Şurasına burasına toplanmış bulaşık, çamaşır sularıyla ekşi ekşi kokuyordu. Yarı yarıya kurumuş bir erik ağacından bir mermer direğe gerilmiş ipe eski püskü yırtık pırtık donlar, gömlekler asılmıştı. Avluyu çeviren sayvanın direkleri, tavanı, kimi açık, kimi kapalı hücre kapıları, odun isisi içindeydi.” (Köyün K. s.146)

Köy çocuklarının okumaya gittikleri mekân, “yarı yıkık” bir evdir. Çocukların okuduğu evin alt katında bulunan “ölü salı”, “iki tabut”, “içinde ölü suyu kaynatılan kara kazan” gibi malzemeler, bu mekânın yaşamsal olandan soyutlanan yüzünü gösterir. Yine, Çalık Kerim’in on yıl süren medrese deneyiminin başladığı gün yapılan Çorum Medresesi tasviri, aynı yıkıklığı anlatır. Medreseyi niteleyen; “bakımsız, kötü, küçük, loş, pis, eski püskü, yırtık pırtık” gibi sıfatlar, bir mekân betimlemesinden öte, Osmanlı’nın son asrında medreselerde baş gösteren yozlaşmayı ifade eder. Öyle ki bu mekân, medrese mollalarından biri tarafından “domuz ahır” (Köyün K. s.153) olarak tanımlanır. Mekân tasvirlerinde geçen “yarı yıkık bir ev” ve “yarı yarıya kurumuş bir erik ağacı” sembolleri, kökle olan derin ve anlamlı bağlantısını yitirerek yozlaşan ve çürümeye yazgılı olan eğitim sistemini ifade eder. Nitekim Narlıca’nın medreseli Uzun İmam’ı da ömrünün en verimli on yılını medresede geçiren Çalık Kerim de, bu mukadderattan kurtulamazlar. Aldıkları eğitim, onları dürüst, erdemli kişilere dönüştürme gücünden yoksundur.

Köyün Kamburu’nda, kapalı mekânlar neredeyse romanın tamamına hâkimdir.

“Seferberlik yüzünden köyde yıllardır bir tek yeni ev yapılmamış, eskiyenler de onarılmamıştı. Dünyadan çivinin, camın adı silineli hanidir? Köy, yaşlı bir adam gibi eskimiş, yıpranıp pisliğe boğulmuştu...”

Her şey karmakarışık... Süprüntü gübür yığını gibi...” (Köyün K. s.310)

Narlıca Köyü, genel anlamda içinde yaşanları ezen, boğan, yok eden bir labirent mekana dönüşür. Bunun nedeni, uzun süren savaşlar ve yıllardır devam eden seferberlik halidir. Köyde işe yaramayan yaşlılarla çocuk yaşta gençlerin kalması ve ülke genelindeki ekonomik buhran; “yaşlı bir adam gibi eskimiş” mekânı, “gübür yığını” na çevirir. Sadece Narlıca değil, Yediçınar Yaylası da labirent mekan haline gelir; “Yediçınar Yaylası, üstlerine abanmıştı, alıcı kuş gibi...” (Köyün K. s.218) Seferberlik nedeniyle köpeksiz köyde değneksiz gezinmeye başlayan eşkiyalar, dumanlı havanın getirilerinden yararlanarak köylünün kanını emer. Eşkiya Musa Çavuş’un, köylünün malına, ırzına hatta canına kastetmesi; havası ve suyuyla hayat kaynağı olarak görülen Yediçınar Yaylası’nı, yok edici gücü besleyen bir mekanizmaya dönüştürür.

İşlevsel bir şekilde oluşturulmamış diyaloglara gereğinden fazla ağırlık verildiği için, karakter ve mekân analizleri açısından nitelikli bir çalışma sayılamayacak olan Büyük Mal'da, labirent mekân olarak, Çorum Emniyeti not edilebilir;

“Sofada, koca Çorum Emniyeti'nin ıssızlığını birden yadırgadı. 'In cin yok... Neden peki? Bunlar burada adam mı vuracaklar? Ne zaman harcamaya karar verdi hükümetimiz bizi? Neden? N'oldu, hay Allah belanı vere namussuz Sülük, ettin mi kendine edeceğini?' (...) Çevresine şaşkın bakındı. Kaçıp saklanacak bi yer, tutunup dayanacak bişey arıyor gibiydi. Ölesiye yaralanmış bir yırtıcı hayvanın değil, savunusuz bir evcil hayvanın acıklı debelenişiydi bu...” (B.M. s.151)

Çakır Kahyaların Kenan ile çıkarları çatıştığından Gazi Paşa'ya suikast iftirası ile sorguya alınan Sülük Bey için, Çorum Emniyeti labirent mekandır. Bir odaya kapatılarak üç gün sorgu altında bekletilen Sülük, “saklanacak bi yer, tutunup dayanacak bişey”e ihtiyaç duyar. Söz konusu ihtiyacı, “savunusuz bir evcil hayvanın acıklı debelenişi(ne)” benzetilen Sülük Bey, kimsenin kendini kurtaramayacağını düşünmeye başladığı an, emniyet dairesi dayanılmaz bir tahakküm mekânına dönüşür. Mekânı darlaştıran ise Sülük'ün ilk defa karşı karşıya kaldığı ölüm korkusudur.

Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu ve Büyük Mal romanlarından oluşan üçlemede, mekâna dair çözümlemelerin, ilk iki ciltte daha yoğun bir dikkatle yapıldığı söylenebilir. Öykü zamanının, yıllara hatta asırlara yayılan bir çözülüşü irdelediği göz önüne alınırsa anlatıda labirentleşen mekânlara ağırlık verilmesi anlam kazanacaktır. Romanların üçünde de, gerek iç gerek dış mekâna dair amaçsız bir betimleme yoluna gidilmemiştir. Yazarın mekân için verdiği neredeyse tüm ayrıntılar, ya karakterin kişiliğine ya da olay örgüsündeki gerilime dikkat çekmek adına yapılmış bilinçli bir gayretin ürünüdür.

1.4.6. Kişiler Dünyası

1.4.6.1. Başkişi

Bir Orta Anadolu romanı olan üçlemede, romanlar arasında zaman, mekân ve vaka birliği bulunsa da üç romanda da başkişi olarak ön plana çıkan karakterler farklılık gösterir. Üçlemenin ilk cildi olan Yediçınar Yaylası'nda merkez karakter, Çakır Kâhyaların Ömer Efendi'nin oğlu Kenan'dır.

Çakır Kâhyaların Ömer, babası Halil Efendi tarafından ziyadesiyle şımartılarak büyütüldüğünden her bir şeye heveslenen ve kısa süre sonra da hevesi geçen bir kişidir. Babasından kalma variyetin sağladığı imkânların da yardımıyla oğlu Kenan'ı aynı kendi gibi yetiştirir. Kenan da aklına koyduğunu yapan, arzularına ulaştıran her yolu mübah sayan bir

ergen haline gelir. İnsanların nezdinde “şımarık ağa oğlu” (Y.Y. s.186) olan Kenan, on altı yaşındadır ve davranış kalıplarını babası Ömer Efendi’den ödünçler. Kenan da babası gibi Arap atı hevesine kapılır ve on altısında altına iki yüz altınlık Arap atı çekilir. At için gereken miktarı nasıl temin edeceğini düşünürken Kenan’ın söylediği şu cümleler, onun şımarıklık derecesini gösterir niteliktedir;

“Babam olacak kavat, vermedi mi, konağı yakarım ve de anam karıyla beraber bütün karlarını yatırır keserim... Değirmenleri, bağları bahçeleri hep satmaz mıyım hey Çakır’ın Ömer...” (Y.Y. s.186)

Ömer Efendi tarafından hiçbir konuda dizginlenmeyen Kenan’ın aldığı Arap atının Çorum toprağında günlerce sözü edilir. Ağa oğlu olmanın her türlü getirisinden sonuna kadar faydalanan Kenan, egoist bir kişilik yapısı geliştirir. Bu egoizm, onu etik olmayan davranışlara sürer. Öyle ki, konaktaki analığı Güllü ile ilişkiye girer ve babasının konakta yaşayan kapatması Benli Nazmiye’yi de bu konuda sık sık yoklar. Ergenlik döneminin de tetiklediği kendini ispat etme çabası, Kenan’da sadece libidinal enerji üzerine kurulmuş gibidir. Libidinal enerji, sürekli aktif halde bulunur. Bilinç ve bilinçdışında gerçekleşen tüm süreçleri kapsar; “*insan kişiliğini değiştirme ve şekillendirme fonksiyonu(na)*” (Sambur, 2005: 56) sahiptir. Baskılama gereği duyulmayan bu içgüdüsel enerji ve egoist kişilik yapısı, başkışının yaşadığı sorunların altında yatan temel nedendir. Zira babasından kalan onca varyeti kaybetmesi ve bir cinayetin faili olması baskılamayı bile denemediği libidinal enerjiden kaynaklanır.

Kenan için bu içsel dürtünün sıkıntıya dönüşmesi, babası Ömer Efendi tarafından konağın ahırına yerleştirilen Kara Abuzer’in küçük karısı Emey’den sonra başlar. Arkadaşı Murat’ın tavsiyelerinden etkilenir ve Emey’i baştan çıkarmaya karar verir. Gücü kuvveti yerinde ve çok iyi kılıç kullanan Abuzer’in de niyeti, karısı Emey’i kullanarak Çakır Kâhyaların varyetine konmaktır. Sürekli şımartılan ve yeterli deneyime sahip olmayan Kenan’ın bu tuzağa düşmesi hiç de zor olmaz.

Ağa oğlu olduğu için şimdiye kadar istediği köylü kızla birlikte olan Kenan için Emey’i razı etmek, kendini ispat etme meselesine dönüşür; “*Gerisi köyden getirilmiş küçük hizmetçi kızlar... Ağa oğluna hizmetçi kısmı hiç seslenemez. Ben onlara hovardalık bile demem!*” (Y.Y. s.261) Kenan’ın iki yüz altına satın aldığı Arap atını ahıra bağlaması ve ata bakmak için her fırsatta ahıra girip çıkması, Emey’i kollamak için bir vesile olur. Nihayet Emey’in de gönüllü olduğunu anladığı gün, zorlu bir zaferi kazanmanın sevincine benzer duygular yaşar;

“Çakırların Kenan, on beş, on altı yıllık ömründe bir doğru kararı ilk defa gücüyle baştan çıkardığı için, cep aynasında suratına bakarak kasılıyordu.” (Y.Y. s. 261)

Kenan’ın kasılması, bir kadın tarafından reddedilme endişesini bertaraf etmekten kaynaklanır. Aksi durumda, kasıntı yerine aşağılık kompleksi geliştirecektir. Freud’un belirttiği üzere; *“aşağılık duygusunun ciddi erotik kökleri vardır” (Freud, 2010: 83)* ve Kenan, bu duyguyu yaşamamak için önündeki tüm engelleri kaldıracaktır.

Yediçinar Yaylası’nda, başkişinin yaşadığı buhranlar ve romandaki başarılı psiko-sosyal tahliller, Kenan’ın sorun çözme yöntemindeki çarpıklığa dayanır. Engel, aşılma zorundadır ve nasıl aşılması gerektiğinin bir önemi yoktur. Emey’e giden yolların ilk engeli, kocası Abuzer’dir. Önceleri zihnindekilerin pek de farkına varmadan; *“Kötüsü gelirse vuruşunuz! Herifi gebertir, karıyı alırım.” (Y.Y. s.242)* şeklinde düşünen Kenan, bu düşünceleri eyleme döktüğünde de yaptıklarının pek farkında değildir. Başkişinin dramı, bu bilinçsizlikten kaynaklanır ve düşüncelerini şuursuz davranışlara dönüştüren duygusu da korkudur. Fiziksel olarak çok daha iyi şartlarda olan Abuzer, Kenan’da kaygı ve korku oluşturur;

“ ‘Herifin karısına gideceğiz. Hacı Hasan Paşa gibi sopayı çekip bizi kötületir mi?’ Tabancasını yokladı. ‘Karnına dayarım da gümetirim! Yabanın dil bilmez garibi kendi evimizde kafamızı mı ezecek?’ Silah sesine bütün Çorum’un toplanacağı aklına geldi. ‘Kısrğa hırsız geldi sandım da körlemeden korkutmaya çıktım derim!’ diye dişlerini göstererek sırtardı. ‘Bu akıl iyi... Ulan aferin!’ ” (YY. s.252)

Çocukluk döneminde ihmal edilenler kadar, fazla şımartılan çocuklarda da suçta yatkınlığın fazla olması bilinen bir gerçektir. Bu yatkınlığı tetikleyen duygu durumu, korkaklıktır. Sorunları çözmeye çalışmak yerine sorun addedileni ortadan kaldırmak, ancak bir korkağın benimseyeceği davranış şeklidir. Adler’in de ifade ettiği gibi; *“Tüm suçlular aynı zamanda korkak kişilerdir.” (Adler, 2010: 199)* Başkişi Kenan, Abuzer karşısında hissettiği fiziksel yetersizliğin neden olduğu korkuyu, tabancasını yoklayarak gidermeye çalışır. Abuzer’in sahip olmadığı bu ateşli silah, Kenan için korkuya karşı geliştirdiği bir sığınak olur.

Abuzer’den çekindiği halde karısı Emey’e sahip olma isteğini dizginlemeyen Kenan’ın yaşadığı yaklaşma-kaçınma çatışması ve ahırda Sülük oğlana basıldığı anda hissettiği endişenin boyutları, yazar tarafından psikolojik bir dikkatle ifade edilir;

“Kenan kuşağını yırtacak gibi çekiştirerek kesesini çıkardı. Ağzındaki kaytan bir türlü çözülmüyordu. (...) Ulan kese!.. Kördüğüm mü oldun namussuz? Ben seni hiç mi çözüp bağlamadım?’ Elleri titriyor, kuruyan boğazını acıtarak üst üste yutkunuyordu.” (Y.Y. s.266)

Dokuz yaşındaki Sülük oğlana yakalan Kenan'ın ilk aklına gelen yine silahına davranmak olur. Ancak araya giren Emey, para ile Sülük'ü susturabileceğini söyleyince kısa bir süreliğine rahatlayarak kesesine sarılır. Bu kez de Kenan, çocukluğundan bu yana şahit olduğu, paranın sorun çözme gücüne sığınır. Görünürde sorun çözülmüştür; ancak Sülük oğlanın, gördüklerini Abuzer'e söyleme ihtimali, başkişinin üzerindeki baskının devam etmesine neden olur. Kenan'ın yaşadığı bu korku durumu, yazar tarafından imgesel bir söylemle “kara böcek sürüsü(ne)” benzetilir; “*Namussuz korku, sanki kara böcek sürüsü olmuş da sırtına yapışmış... Yastığa sürtünmesi faydasız... Kara böcek sürüsü ne eziliyor, ne defolup gidiyor, derisinde buz gibi dolaşiyor.*” (Y.Y. s. 267)

Korkunun, sırta yapışan ve deride buz gibi dolaşan bir kara böcek sürüsüne benzetilmesi, başkişinin içinde bulunduğu durumdan kurtulamayacağını işaretlerini barındırır. Abuzer'in sahip olduğu tek şey, kas gücü üstünlüğüdür ve Kenan bu gücün karşısına, silahla bile çıkmaya cesaret edemez. Bu nedenle kara böcek sürüsünden kurtulmak için Abuzer'den daha zayıf ve güçsüz olan bir hedefe yönelir. Bu hedef, Yediçınar Yaylası'nda yıllardır Çakır Kâhyaların çobanlığını yapan yaşlı Hanefi'dir;

“Bizim derdimiz, Emey'i yaylaya atamamak... Yaylayı tutansa Hanefi... Bu gece geberiverse, bizim işimiz düzelir ki ne dert kalır ne bi bok...” (Y.Y. s.309)

“Karıyı yaylaya çıkardık mı, gerisi kolay... Herif sürüyü alır gider. Oğlanı döl gütmeye savarım. Bir Fatı karı kalır. Kocaman yayla... Kovuklardan birine girer kayboluruz...” (YY. s.316)

Ömer Efendi'nin konağı, içinde barındırdığı insan kalabalığı ile yasak bir ilişkiyi sürdürmek için uygun bir mekân değildir. Bu nedenle Kenan, Emey ile gözlerden ırak kalabilmek niyetiyle, çoban olan Abuzer'i Yediçınar Yaylasına çıkarmayı ister. Ancak yaylada yıllardır hizmetlerini gören Hanefi vardır ve tüm yayla işlerini çekip çevirir. Başkişi, bu kez hedefe giden yolun üzerindeki engeli Hanefi olarak belirler. Ancak kendinden çok daha güçsüz olan yaşlı bir adamla bile yüzleşmeye cesaret edemez. Kenan'ın Hanefi'yi öldürme şekli, onun korkak kişiliğini bir kez daha ortaya koyar. Gece yaylaya çıkan Hanefi'nin geçeceği yol üzerinde izbe bir uçurum noktasına siner ve yaşlı adamı eşeği ile birlikte uçurumdan yuvarlar.

Başkişinin her türlü eylemi, Emey'e ulaşma hedefi üzerine kurgulanır. Hanefi'yi öldürmesi de aynı gece eve döndüğünde fenalaşan babasına bir yudum su vermeyerek ölmesini izlemesi de bu amaç içindir. Babası can çekişirken, Ömer Efendi'nin ölümünden

sonra kendine kalacak olan variyeti düşünür. Koca konakta ve Yediçınar Yaylası'nda söz sahibi olacak tek insan olacağını farkına varması, başkişinin gururunu okşar;

“Ömer Efendi gitti gider. Buna böylece Allah rahmet eyleye... Çakır Kahyaların bunca varlığı variyeti, bunca hüküm fermanı bize kaldı. Gayrı Hanefi'nin kanını hiç kimse bizden arayamaz. Bundan böyle kimi istersem yaylaya kondururum. Mal benim değil mi Benli kahpe?” (Y.Y. s. 324)

Böylece, aynı gecenin içinde biri babası diğeri elinde büyüdüğü çoban Hanefi olmak üzere iki kişinin ölümüne neden olan Kenan, Ömer Efendi'den miras kalan ağa postuna oturur. Ve neden olduğu ölümler, onun vicdanında zerrece bir dalgalanma yaratamaz. Öyle ki, daha önce kaç kez yokladığı Benli Nazmiye ile o gece babasının cesedi başında birlikte olur. Bu durum, başkişinin, her tür felaketi çıkara dönüştüren egoist kimliğini bir kez daha ortaya koyar.

Yediçınar Yaylası romanında merkez karakter olan Kenan'ın öyküsüne, Köyün Kamburu ve Büyük Mal'da da kısmen değinilir. Köyün Kamburu'nda, Abuzer'i yaylaya çıkaran Kenan'ın, kısa sürede tüm mal varlığını Emey'e bağışlaması ve Abuzer'in yaylayı ele geçirme süreci işlenir. Yediçınar Yaylası'nda *“şumarık ağa oğlu” (Y.Y. s.186)* olarak çizilen karakter için Köyün Kamburu'nda; *“ağalığı yüzüne gözüne bulaştırdı” (Köyün K. s.169)* yorumu yapılır. Bu yorum, tüm variyetini yasak ilişki ve kumar uğrunda harcayan Kenan'ın ağalık vasıflarını taşımadığını ifade eder. Başkişinin yeniden mal varlığına kavuşma süreci de yine aynı sorun çözme yöntemi ile sonuçlanır. Babasının en samimi arkadaşı olan Kırkor Efendi'yi, Ermeni tehciri sırasında öldürerek onun tüm varlığına el koyar. Böylece yeniden Çorum'un sayılı zenginleri arasına karışır. Başkişi, Büyük Mal'da artık *“Hacı Kenan”* olmuştur ancak *“Yılan gibi bir herif” (B.M. s.365)* olarak tanımlanır ve halen *“Çorum toprağında Hacı Kenan Efendi'den daha baskın kahpe yoktur.” (B.M. s. 502)*

Yediçınar Yaylası romanının başkişisi Kenan'ın öyküsü, böylece üç cilde de yerleştirilir. Yediçınar Yaylası, gençlik yıllarını ve ağalığa yükselişini; Köyün Kamburu, ağalığı Abuzer'e kaptırarak tüm mal varlığını kaybetmesini; Büyük Mal ise, öldürdüğü Kırkor Efendi'nin mallarına konarak yeniden kasaba eşrafından biri olma sürecini ele alır. Karakter gelişimi açısından bakıldığında, süreç içerisinde karakterin değiştiği ve geliştiği söylenemez. Keza, ilk ciltte arzularının kölesi durumunda verilen Kenan, sonraki iki ciltte de bu kölelikten kurtulamaz. On altısından altmışına uzanan süreçte hiçbir değişikliğe uğramadan, hedefe giden en kısa ve en kolay yolu seçmeyi tercih eder. Her üç romanda, Kenan için yapılan

yorumlar da bu durumu teyit eder niteliktedir. Yediçınar Yaylası'nda yazarın başkışı oluşturmadaki başarısı, psikolojik bir dikkatle yapılan ruh tahlillerinde aranmalıdır.

Üçlemenin ikinci cildi olan Köyün Kamburu'nda başkışı, Parpar Ahmet'in oğlu Çalık Kerim'dir. Kerim, öfkesi ile bilinen ve köylü tarafından tecrit edilen Parpar Ahmet'in oğlu olarak dünyaya gelmenin olumsuzluğunu daha doğumunda yaşar. Annesi Ayşe kadının hiç sebepsiz gördüğü şiddet üzerine, "*sopa zoruyla vakitsiz*" (Köyün K. s.44) dünyaya gelir;

"Vakti dolmadan meydana gelen bebek, kabuksuz yumurtaya benziyordu. Başını yuvarlamak için biraz sıktılar. Kafa uzadı gitti. 'Aman' diyerek tepesini bastırdılar. Surat mayalı hamur gibi yassılandı. Şöyle böyle düzeltip oluruna bıraktılar." (Köyün K. s. 45)

Başkışı Kerim, ilk olarak, bireyin kutsal evreni olan anne rahminden süresi dolmadan atılmanın neden olduğu fiziksel eksikliklerle tanıtılır. Bebeğin tamamlanmamış olan bu fizyolojisi, çocukluk döneminden başlayarak, ruhsal yapısı üzerinde çeşitli olumsuzluklara neden olur. Yazar, başkışının kişiliğinde noksan kalacak olan yönleri, imgesel bir söylemle "*kabuksuz yumurtaya*" benzeterek ifade eder. Bu benzetme, Kerim'in erken çocukluk dönemlerinden ergenliğe kadar yakasını bırakmayacak olan güven eksikliğini anlatır. "*Kabuksuz*" sözcüğüne yüklenen korumasız yaşam, onda güven eksikliğini besleyen kaygı, korku gibi duyguları tetikler. "*Şöyle böyle düzeltip oluruna bırak(ılan)*" Kerim, nihayetinde "*Çalık*" sıfatı ile anılır olur.

Kerim'in çalıklığı, yine karakter özelliklerine dair sembolik söylemler içeren betimlemeler eşliğinde ifade edilir;

"Kerim, beş buçuk yaşında ayağa kalktığı zaman boynu kalın, omuzları geniş, göğsü kabarık, pazuları pehlivan gibi şişkindi. Bacakları kısa kaldığı için kolları gövdesine bakarak çok uzun duruyordu. Hızlandığı sıralarda dizlerini kırmadan lap lap sıçrayıp harmanlayarak yürüdüğünden, leş önünde, kanatları açık dolaşan tka basa doymuş akbaba kuşlarına benzemekteydi." (Köyün K. s. 49)

Henüz yedi buçuk aylıkken annesinin gördüğü ölümcül şiddet sonucu dünyaya gelen Kerim, her haliyle yaşıtlarından farklıdır. Aylarca dur durak bilmeden ağlaması, olağan vakitten çok daha geç konuşup yürümesi, Narlıcalıları telaşlandırır. Vücudu şekillenmeye başladıktan sonra, ona, eğri büğrü/çarpık gibi anlamlara gelen Çalık sıfatı layık görülür. Daha beş yaşındayken "*göğsü kabarık*" ve "*pazuları pehlivan gibi şişkin*" olarak tasvir edilir. Bu tasvir, korkaklığını attıktan sonraki süreçte, başkışının güç ve cesaret sahibi olacağına habercisidir. Yine, "*tka basa doymuş akbaba kuşlarına*" benzetilmesi de Kerim'in sonraları geliştireceği egoist ve sadist kimliğe gönderme yapar. İşlevsel olarak yapılan bu tasvirler, başkışının karakterine dair ipuçları taşıması açısından kayda değerdir.

Çalık Kerim, on iki yaşına kadar güvensiz, korkak bir çocukluk dönemi geçirir. Doğuştan getirdiği travma ve fiziksel eksiklikleri üzerine eklenen bu korkaklık, onun herkes tarafın küçümsenmesine, hor görülmesine neden olur;

“Yaşlıları sapanın sapına çoktan yapışıp erkeklige özgü, yavuklu peydahlarken Narlıca'nın karıları Çalık oğlanı adamdan saymıyorlar, 'Akıl n'arasın kardaş! Bu çalık, Allah'ın bir fakiri...' diyerek düğünlerde içlerine alıp karşısında oynuyorlardı.” (Köyün K. s. 51)

Köyde hiçbir erkek işinin ucundan tutamayan Çalık Kerim'in, korkaklığı ve beceriksizliği herkes tarafından bilinir. Erkek işlerinde kendini ispatlayamayan Kerim, sürekli kadınların yanında yer aldığı için kadın işlerinde beceri kazanır. Bu durum, Kerim'in, erkekler tarafından kayda alınmamasına, kadınlar tarafından da erkekten sayılmamasına neden olur. Aynı yok sayılma, medresede de yakasını bırakmaz. Uzun İmam tarafından medreseye gönderilen Kerim, oradaki mollalar tarafından da hor görülür; *“Oğlum, sen hiç ayna görmedin mi? Maymun gibi bir oğlansın. Senin gibilerin, nerede yattığı kimin umurunda... Senin etin yenmez, gönün giyilmez.” (Köyün K. s.155)* Medrese eğitimini tamamlayıp Narlıca'ya döndüğü zaman, insanlardaki umursamazlığın aynen devam ettiğini görür; *“Çalık oğlanın mollalığını Narlıcalılar pek umursamadılar. 'Bizim Parpar'ın Çalık değil mi? Hele rezil!' diye güldüler.” (Köyün K. s.168)*

Çocukluğu ve ilk gençlik yılları bu yok sayılmanın beraberinde geçen başkişinin kişiliğinde, aşağılanmaktan, horlanmaktan kaynaklanan kompleksler oluşur. Kendilerine ait enerjileriyle ayrı bir kişilik gibi gelişen kompleksler, Jung'un belirttiği üzere; *“otonom gruplar olarak kendi başlarına hareket etme eğilimi” (Sambur, 2005: 79)* içerisinde bulunurlar. Böylece bireyde kontrolü zor davranış şekilleri meydana getirirler. Narlıcalıların yok sayması, aşağılaması nedeniyle başkişide gelişen kompleksler, onun insanları rahatsız eden tavırlarında ortaya çıkar. Çalık Kerim, daha çocukluk yıllarının kıtlık kışında köylünün kümesinde tavuk, damında davar bırakmayınca, Narlıcalılar; *“Bu Çalık bildiğin canavar...” (Köyün K. s. 55)* yorumları yapmaya başlar. Başkişinin sürekli yok sayılmaya karşı geliştirdiği bu tavırların altında, olumsuz bir yönden de olsa dikkat çekme eğilimi bulunur. Toplum tarafından canavara benzetilen Çalık Kerim, kalıtsal ve çevresel faktörlerin beraberinde sadist bir kimlik oluşturmaktadır;

“Kuş yuvalarını dağıtmak, daha tüylenmemiş yavruları kedilerin önüne atmak en sevdiği oyunlardı. (...) Hele ölü yıkama işlerinde yardımcılığı kimselere bırakmıyor, balmumundan dökülmüşe benzeyen adam leşlerini, yıkamak bahanesiyle muncıklayıp tartaklamaya doyamıyordu. Kesilen hayvanların seyrine de merak sarmıştı. Bıçak gırtlakta işlerken yüzünün derisi gerilip kızarmakta, hıkr hıkr yutkunurken gözleri

keyfinden süzülmekteydi. Hayvanın can çekişme titremeleri durana kadar oradan ayrılmıyor, dönüp giderken tatlı bir şey yemiş gibi iştahla yalanarak: 'Bas bıçağı... Bas ki namussuza...' diye hırıltılı bir kinle söyleniyordu." (Köyün K. s. 53)

Sadist kimliğin ortaya çıkmasında, bireysel etkiler kadar çevresel etkiler de pay sahibidir. Sadistliğin kökenlerini araştıran Fromm, bu kişilik türünün temelinde, çocuğun ya da yetişkinin kendini güçsüz ve yetersiz hissetmesi olduğunu bildirir. Sadist kişi, kendini sürekli eksik hissettiğinden, hayatı denetleme ve yaşam üzerinde söz sahibi olma isteğiyle doludur. Bunun için de güce ihtiyacı vardır. Bu nedenle sadist kimlik için hiçbir şey güçten daha cezbedici değildir. Fromm, ruhsal bir sakatlık olarak gördüğü sadistliği; *"güçsüzlüğün mutlak güçlülük deneyimine dönüşmesi"* (Fromm-a, 1995: 34) şeklinde tanımlar. Çalık Kerim'in anlatı boyunca gerçekleştirdiği tüm eylemler, bu çabanın tezahürü olarak yorumlanabilir.

Herkesin uyuduğu vakitler uyanık kalarak köy hanelerinde olup biten gizli işleri gözetlemesi, insanlar üzerinde denetim kurmaya çalışmasının bir sonucudur. Çalık Kerim; Kenan-Emey, Hasan-Petek, Şerife-Veli, Uzun İmam-Adviye çiftleri arasında kurulan yasak ilişkileri gözetlemekle kalmaz, izlediklerini öykü edip herkese anlatır. Vilayete para götüren arabadaki tahsildarla anlaşarak hazırladığı soygunu, tahsildarı da kurşunlayarak başarıyla sonuçlandırır. Petek'e sahip olmak için, sevgilisi Hasan'ı zehirler. Madalyonun diğer tarafında ise Narlıca'ya faydalı bir insan kimliği vardır. Günlerce hedef vurmak için çalışarak attığını vuran usta bir atıcı haline gelir. Seferberlik zamanının şartlarından yararlanarak Narlıca'yı vergiye bağlamak isteyen Eşkıya Musa Çavuş'un adamlarına; *"Ben Çorum mutasarrıfı değilim, Çalık Hafız'ım. Bu köy bundan böyle benden sorulur. Musa Çavuş denilen kavat eskisi bunu böyle bilsin."* (Köyün K. s.250) diyerek, köy meydanında karşı çıkar. Böylece Çalık'ın güç ve cesareti köyde nam salar. Köye kalaycı getirerek kadınların kaplarını kalaylattırır. Çalık Kerim, artık *"Pis Çalık"*, *"Domuz Hafız"* değil; *"Hafız Ağa"* (Köyün K. s.265) olarak anılmaya başlar.

Çalık Kerim'in köydeki bu yükselişi, güce tapan kişiliği sayesinde gerçekleşir. Önceleri kimse tarafından önemsenmezken, sadist kişiliğinin yardımıyla köyde söz sahibi olur. Mahir Ağa'nın varyetli kızı Petek'in; *"İşte beli bir şey, bunun için adam öldürmekle koruda fidan doğramak hep bir... (...) Çalık Hafız birini koruyunca ona ölüm mü olur?"* (Köyün K. s.321) yorumu, Çalık'ı önce iş ortağı sonra da eş olarak kabul etmesine neden olur. Böylece, çalışıp çabalamak yerine insanların gıdalarını çalarak karnını doyurduğu için *"köyün namussuz"*

kamburu?” (Köyün K. s. 227) olarak anılan Çalık Kerim; “az vakitte palazlanıp dokuz köyün bir çerçesi” (Köyün K. s. 336) haline gelir.

Köyün Kamburu romanının başkişisi Çalık Kerim; gerek işlevsel olarak yapılmış fiziksel tasviriyle gerekse davranışlarını açıklayan ve mantıklı bir çerçeveye oturmasını sağlayan psikolojik tahlilleriyle, üçlemenin diğer başkişileri olan Kenan ve Sülük’ten daha renkli, boyutlu ve gerçekçi çizilmiştir.

Üçlemenin son cildi olan Büyük Mal romanının başkişisi ise ilk iki ciltte silik bir karakter olan Sülük Bey’dir. Yediçınar Yaylası’nda küçük bir çocuk olan Sülük; babası Abuzer’in, analığı Emey’i kullanarak Çorum toprağına nasıl yerleştiğine şahit olarak büyür. “*Kavat Abuzer*” in oğlu Sülük, küçükken analığını Emey’i ahırda Kenan ile basmış ve Kenan’dan aldığı para karşılığında gördüklerini unutmuştur. Köyün Kamburu’nda da pek esamesi okunmayan Sülük’ün öyküsü, zaman zaman yapılan geri dönüşlerle Büyük Mal’da anlatılır. Büyük Mal romanında Sülük, kırk yedi yaşındadır ve artık “*Yayla Padişahu*” olarak anılır; “*Yayla Padişahu Sülük Bey (...) damarları kanlı gözlerini kırptırarak kapıya baktı. Kara kıllarla kaplı esmer gövdesi besili malaklara benziyordu.*” (B.M. s. 9)

İlk iki ciltte ismi Sülük olarak bilinen başkişinin gerçek adının Selamet olduğu, Büyük Mal romanında ortaya çıkar. Selamet’in, Sülük olarak anılması, başkişinin karakterini üçlemenin son cildinde sentezleyen imgesel bir söylemdir. Sülük’ün “*besili malaklara*” benzetilmesi de bu söylemi destekleyen bir betimlemedir. “*Kavat Abuzer*” in oğluyken “*Yayla Padişahu*” olan Sülük, Çorum halkının kanını emerek statü ve servetini gündendüne artırır. Sülük için yapılan; “*Sülük Bey (...) ekmeği çabalayıp tere batıp çıkararak değildir. (...) Şuna buna çıkarttırıp da ucundan kararınca pay alır.*” (B.M. s.24) yorumu, bu durumu ortaya koyar. Kaçakçılığın her türüsüne bulaşan Sülük Bey, insanları piyon olarak kullandığı işlerden elde ettiği haksız kazancını saymaktan bile yorulur; “*Koca Tanrı yokluğunu göstermesin, usanmışım para saymaktan...*” (B.M. s.61)

Büyük Mal romanında, hiçbir şekilde boyut kazanamayan başkişi, ahlaki ve yönetsel yozlaşmaya karşı yazarın eleştirilerini vermek için roman dünyasına yerleştirilmiş gibidir;

“*Sülük Bey’in giderek Yayla Padişahu olması, göçmenlere karşı hükümet gücünü, Çorum hükümetindekilere karşı da göçmen dayanışmasını başarıyla kullanabilmesindendi. (...) İleriyi düşünerek, ayanın, eşrafın yaptığı gibi yetenekli birkaç çocuğu bütün masraflarını yüklenerek okullara yollayıp yetim-öksüz babalığı da fazladan... Bunları yetiştirip vilayette çeşitli memurluklara getirip hükümette el peydahlamak, böylece nüfuzunu topla yıkılmaz duruma çıkarmak istediği, bilinen şeydi.*” (B.M. s. 393)

Çorum'a geldiklerinde başı açık ayağı çıplak bir vaziyette bulunan Abuzer ve ailesinin kısa sürede memleketin ileri gelen eşrafı arasına katılması, hatta hükümete söz geçirir hale gelmesi, başkişi üzerinden verilen yozlaşmanın boyutlarını gözler önüne serer. Kendisini dünyaya getirip yetiştiren aileden hiçbir ahlaki değer edinemeyen Sülük, yaşamını erdem yoksunluğu içinde tüketir. Yanında beslediği adamları gayrimeşru yollara sürerek kazanç elde eder. Olumsuz bir durumla karşılaşma olasılığına karşı günah keçilerini hazırda tutar. Kimsesiz çocukları okutması bile, kirli işlerini devlet kapısında idare edecekleri temin etme amacı güder. Böylece; “Çorum toprağında ipten adam alan” (B.M. s.56) insan olarak tanınır. Ancak tüm uyanıklığına rağmen Hacı Kenan'ın hainliğine kurban gider ve gölgesi gibi yanından ayırmadığı Zülfü tarafından öldürülür.

Başarılı bir anlatıma sahip olduğunu söyleyemeyeceğimiz Büyük Mal romanın başkişisi Sülük Bey, üçlemenin diğer ciltlerindeki başkişiler olan Kenan ve Çalık Kerim'in gölgesinde kalır. Kenan ve Kerim karakterini psikolojik bir dikkatle geliştiren Kemal Tahir, Sülük Bey için aynı itinayı göstermemiştir. Her üç cildin başkişileri, temsil ettikleri değerler açısından kıyaslandığında aralarında farklılıklar görüldüğü gibi ortak noktaların da mevcut olduğu tespit edilir. Çakır Kâhyaların Kenan, hainliği ve kıyıcılığı; Çalık Kerim, kurnazlığı; Sülük ise tembelliği temsil eder. Bu özellikler her birinde biraz daha fazla öne çıksa da temelde hepsinin karakterinde mevcut olan niteliklerdir. Üç karakteri ortak noktada birleştiren en temel özellikleri ise başkalarının sırtından sürdürdükleri emekten yoksun yaşamlarıdır.

1.4.6.2. Norm Karakterler

Üçlemenin ilk cildi olan Yediçinar Yaylası'nda norm karakter olarak alabileceğimiz tek isim Cevdet Bey'dir. Önceleri medrese hocası olan Cevdet Bey, İstanbul'a gidip geldikten sonra dava vekili olur. Romanın sonunda da Çorum İttihat Terakki Cemiyeti Başkanlığına getirilir. Cevdet Bey'in olumlu yönlendirmeleri sadece başkişi Kenan için değil, Ömer Efendi için de geçerlidir.

Çakır Kâhyaların Ömer Efendi'nin “ruh gibi arkadaşı” (Y.Y. s.46) olan Cevdet Bey, Ömer'in yanlış davranışlarını bir dost duyarlılığı ile eleştirir. Özellikle de oğlu Kenan'ı yetiştirirken takındığı yanlış tavır ve tutumlardan dolayı arkadaşını sık sık uyarır. Ömer Efendi'nin, ne olduğu belli olmayan yabancılara sırf hovardalık yapmak için konağını açmasını uygun görmez. Ona, düzgün bir baba gibi oğluna örnek olmasını tembihler;

“Kurt yavrusu büyüğünden gördüğünü işler. Beline silahı kendi elinle takarsın, ‘Vur, vurulma!’ diye öğüt verirsin... Şamarlamaya geldi mi Cevdet amcası düşünecek...” (Y.Y. s.124)

“Bırak Allasen... Siz baba-oğul bir olup Saime karyı geberteceksiniz. Beni dinle ağa, bu tutumla adam yetiştirilmez. Sen, sonunda bunun zararını çekersin.” (Y.Y. s.125)

Cevdet Bey, Ömer Efendi'nin oğlunu çok serbest yetiştirdiğini düşünür ve sahip olunan imkânları sınırsızca evladın önüne sermekle iyi bir baba olunmayacağını nasihat eder; *“Dinle Ömer Efendi, kahpe besleyeceğine, yazıdan yabandan gezginci Çingen toplayıp ahırına dolduracağına, biricik oğlunu baskıla!”* (Y.Y. s.131) Ancak Cevdet Bey'in bu tavsiyeleri Ömer Efendi tarafından pek de ciddiye alınmaz. O, Kenan'ın sürdürdüğü pervasız yaşamı desteklemeye devam eder.

Cevdet Bey sadece Ömer Efendi'ye değil Kenan'a da doğru yolu gösterir. Kenan iki yüz altına Arap atı almak istediğini, pazarlığını yaptıklarını ilk Cevdet Bey'e söyler. Altınları vermesi için babasına ricada bulunmasını ister. Kenan'ın bu akla sığmaz hevesine karşılık; *“Yanlış yavrum. Ben ne söylerim, ne de iki yüz altını yabanın ne halt olduğu bilinmez hayvanına verdiririm.”* (Y.Y. s.191) diyen Cevdet Bey; *“Çakırların hevesi geçici olur. İki aya varmaz usanırsın.”* (Y.Y. s.193) şeklindeki ifadeleri ile yanlış bir heves peşinde olan Kenan'ı uyarır. Neticede ne Ömer Efendi ne de oğlu Kenan, Cevdet Bey'in ikazlarını önemser. Kenan Arap atını satın alır. Ömer Efendi, Abuzer'in karısı Emey'e sahip olamadan rahmetli olur. Kenan ise aynı kadına sahip olmak için yayla çobanı Hanefi'yi öldürür ve on yılın içinde Çakır Kâhyaların tüm servetini tüketir. Başkişi, norm karakterin doğru yönlendirmelerini dikkate almak yerine içinde bulunduğu ortamın imkânlarını kullanmayı tercih eder ve nihayetinde tükenişe sürüklenir.

Yediçinar Yaylası'nda, başkişi üzerinde pek etkili olamasa da bir norm karakterin varlığından söz edilebilir. Büyük Mal'da da benzer bir durum söz konusudur. Sülük'ün Çorum'da Yayla Padişahı konumuna gelmesi, analığı Emey'in gayretleriyle olur. Ancak Sülük, norm karakteri Emey'in nasihatlerini, özellikle Çakır Kâhyaların Kenan'a karşı dikkatli olması konusundaki uyarılarını dikkate almaz. Ve neticede Kenan'ın azmettirdiği bir cinayete kurban gider. Köyün Kamburu'nda ise etkisiz de olsa bir norm karakterin varlığına rastlanmaz. Çalık Kerim'in elinden tüm Narlıca halkı aman getirir ve köyden onu yönlendirecek kimse çıkmaz. Aksine Çalık Kerim, mültezimliğe, ağalığa yükselerek memlekette söz sahibi olur ve birçok kişiyi o yönlendirir. Netice olarak, üçlemenin üç cildinde de etkili bir norm karakterden yoksun olan başkişilerin, kendi dramlarıyla baş başa bırakıldığı söylenebilir.

1.4.6.3. Kart Karakterler

Karakter gruplarına bakıldığında, fon karakterler sayılmazsa, üçlemede en fazla yer tutan karakterler, kart karakterlerdir. Anlatı boyunca esaslı bir değişim geçirmeyen ve tek bir duygu ya da düşünceyi temsil eden bu karakterlerden en geniş çaplı işlenen, Çakır Kâhyaların Ömer Efendi'dir. Ömer Efendi'yi en iyi tanıtan cümleler, otuz beş yıllık hayat arkadaşı Saime Hanım tarafından ifade edilir;

“Beni iyi dinle efendi... Bir vakit kaz dövüştürdün. Evimin içi-dışı kaz sürüleriyle doldu. Her yanı pislediler, batırdılar seslemedim. Bir vakit kuş besledin, dünya güvercin kesildi. Guguk sesinden gözüme uyku girmedi. İşini gücünü bir yana bıraktın, başını gökyüzüne diktin, ‘paçalı güvercin şu kadar parende attı’ diyerek seyre daldın, aldırmadım. Bir vakit pehlivan mandaya merak sardın. Koca canavarlar mahalleden adam geçirmez oldu. Zincirinden boşanan mandanın arkasından Kayseri’ye kadar at bıraktın. Bir vakit koç vuruşturdun, koçlarının derdini çektim. Bir vakit horoz dövüştürdün, yedi mahallenin rezili avlularına toplandı. Bir vakit parmağında şahin gezdirdin. Bir vakit ‘Arap atı’ diye sıska beygir sebebiyle ahırlarda yattın. ‘Dur hele, bir gün olur benim herif insana alışır,’ dedim. (...) İnsana alıştın da rahat mı ettim? Evimi kötü karı evine çevirdin. Allı pullu kahpeler odalarımında salındı.” (Y.Y. s.140)

Babası, Çakır Kâhyaların Halil Efendi'den kalan miras sayesinde her türlü hevesini tatmin eden Ömer Efendi, maymun iştahlılığı ile öne çıkar. Hayatının son otuz beş yılına şahit olan eşi Saime Hanım'ın yukarıdaki ifadeleri, Ömer Efendi'nin her şeyden çarçabuk geçen hevesini anlatır. Bu geçici heves, aile hayatına da yansır. İlk eşi olan Saime Hanım ile evlendikten bir süre sonra ikinci eşi Güllü'yü kuma olarak getirir. Bununla da yetinmeyen Ömer Efendi'nin konağından yıllarca hayat kadınları eksik olmaz. Konakta Ömer Efendi'nin üçüncü eşi olarak muamele gören Benli Nazmiye, bu kadınlardan biridir. Ayrıca memlekete yabancı bir kadın gelse herkesten önce Ömer Efendi'nin haberi olur. Abuzer'in küçük karısı Emey'in methini duyduğunda; *“Karı essahtan aynalıysa... Rufat Ağa namussuzuna kaptırırsak rezalettir. Koş çabuk!” (Y.Y. s.102)* diyerek Deli Elvan'ı koşturması, yaşı hayli ilerlemiş Ömer Efendi'nin, geçen zamana inat tükenmeyen cinsel heveslerini gösterir.

Üçleme içinde, etik değerlere bağlı neredeyse tek karakter olan Saime Hanım, dürüstlüğü ve açık sözlülüğü temsil eden bir kart karakterdir; *“Saime Hanım, özü sözü doğru, yiğit Osmanlı karydı. Otuz beş yıldır evliyidiler. Artık bacı kardeş olmuşlardı. Evi çekip çeviren, ardi arası kesilmez misafirleri ağırlayıp yüzünü gece gündüz ağartan hep Saime Hanım'dı.” (Y.Y. s. 139-140)* Ömer Efendi'nin ilk hanımı olan Saime Hanım, Kenan'ın annesidir. Ömer Efendi'nin hodkâmlığı, tükenmeyen hevesleri onu çok üzer. Ayrıca oğlu Kenan'ı da kendi gibi yetiştirmesine dayanamaz. Büyük Mal'daki Toprak Hatun hariç tutulursa romanlardaki tüm kadınlar, ahlaki değerleri alaşağı edilmiş tiplerdir. Eşine ve

oğluna karşı beslediği kırgınlıklar, ağa karısı olmanın getirdiği mesuliyete eklense de Saime Hanım, onurlu duruşunu asla kaybetmemiş aydınlık bir kadın karakter olarak romandaki yerini alır.

“*Kavat Abuzer*” de kart karakterler gurubundadır. İkinci eşi Emey’in kadınlığını kullanarak geçimini sağlayan Abuzer, varlıklı kimseleri tuzağa düşürür. İlk hanımı Fatı ve Fatı’dan olan oğlu Sülük de Abuzer’in kurduğu tezgâhların içinde kendilerine uygun düşen rolleri oynarlar;

“*Emey, oğlanı bağlasın, çobanı deflemek benim işim... Buradaki av, büyük av... Ömer Ağa’nın göğüs tutukluğu var. Karıya, şaraba düşkün... Yüreği çatlayıp geberirse, bu oğlan, bu serveti rüzgâra verir. O sırada biz malın harmanında bulunmalıyız.*” (Y.Y.s.167)

Romanda Abuzer’e ait ilk betimlemeler; “*Herifin suratı kara kıl ormanından görülmüyor ki ne biçim bir yaratık olduğu anlaşılın.*” (Y.Y. s. 82) şeklinde yapılır ve Abuzer’in görülen karalığı, adeta onun kişiliğini yansıtır. Abuzer’in niyeti, ne onu evine yerleştiren Ömer Efendi ne de oğlu Kenan tarafından anlaşılır. Zaten Abuzer, karısı Emey’i, ikisinin de oyalanacağı bir meta olarak kullanır. Çorum toprağına ayak bastığı gün, hakkında; “*Bir pislik kervanı ki, kokudan yanına varılmaz...*” (Y.Y. s.109) yorumu yapılan Abuzer, insanların zaafı üzerine kurguladığı oyunlar neticesinde “*Yediçinar Yaylası’nın sahibi Abuzer Ağa*” (Y.Y. s.349) statüsüne yükselir. Emey’in sayesinde sadece Kenan’ın mal varlığını ele geçirmekle kalmaz aynı zamanda eşkıya Musa Çavuş’u da arkasına alarak güç ve etkinliğini artırır. Böylece Abuzer, sömürünün temsilcisi olarak anlatıdaki yerini alır.

Hacı Kenan ile birlikte kurduğu plan neticesinde Sülük Bey’e iftira dilekçesi düzenleyen Pırava Mıstık, bir diğer kart karakterdir. Çorum Adliyesinde mübaşir olan babasının yanında dilekçe yazmayı öğrenerek çekirdekten yetişir. Cevdet Bey’in yardımıyla köyde tahsildar olur; ancak zimmetine para geçirmekten hapse girip çıkar. Görünürde dilekçe yazarak geçinir. Önemli kişilere düzenlediği iftira dilekçeleri sayesinde haksız kazanç elde eder; “*Bugüne bugün yazı makinesi mi? Hayır, bildiğin ağır makinelidir (...)* Kaç tane savcıyı, sorgu yargıcını, belki de ağır ceza başkanını yalvarttum it gibi... (B.M. s.264-265) Genç Osman hapse girince, aralarındaki arkadaşlık bağını önemsemeden Osman’ın sevgilisine göz koyar. Temsil ettiği kötülükle Pırava Mıstık; iftira atma, başkasının namusuna göz koyma, görevi kötüye kullanma gibi her tür kötülüğün hayat bulduğu bir membaa gibidir.

Yine Köyün Kamburu’ndaki Uzun İmam, temsil ettiği değer istismarı ile bu grupta yer alır. Medreseye giderek molla olmak isteyen Çalık Kerim’e; “*Ademoğlunun en büyük*

düşmanı: Uçkur gevşekliği... Uçkuru gayet sıkı tutacaksın...” (Köyün K. s. 128) diye nasihatler verirken; camiye okumaya gelen küçük kızları cinsel istismar nesnesi olarak kullanır. Hemen her konuda muska yazarak ve cin çıkardığını söyleyerek mesleğini maddi ve manevi sömürü unsuru haline getirir. Hatta bu konuda o kadar ileri gider ki, Frengi hastası olan Parpar Ahmet’i direğe bağlatarak cin çıkarma bahanesiyle öldüresiye kadar döver. Böylece imamlık mesleğini, maddi bir refah ve toplumsal statü kaynağına dönüştürür.

1.4.6.4. Fon Karakterler

Olay örgüsünün içinde esaslı bir yer teşkil etmeyen fon karakterler gurubu, Kemal Tahir’in diğer romanlarında olduğu gibi yine çok geniş bir kadroya sahiptir. Üçlemenin ilk cildi olan Yediçınar Yaylası’nın “Başlangıç” ismini taşıyan giriş bölümünde, romanın tarihi çerçevesini çizen olaylardan söz edilir. Bu bölümde ismi geçen Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa ve oğlu İbrahim Paşa, Sultan Mahmut, Sultan Mecit, 3. Selim, Koca Reşit Paşa, Alemdar Mustafa Paşa ve Kabakçı Mustafa gibi tarihi şahsiyetler, fon karakter grubuna alınabilir.

Hayli kabarık olan fon karakter listesini, her üç cilt için ayrı ayrı vermek daha yerinde olacaktır. Yediçınar Yaylası’nın fon karakterleri: Çakır Kâhyaların Ömer Efendi’nin babası Halil Efendi ve dedesi Osman Efendi, otuz beş senelik ayan Dilaver Ağa ve Dilaver’in babası Kara Mahmut Pehlivan, Kambur Kadı, Ermeni tüccar Kirkor Çilingiryan ve babası Osep Çilingiryan, Ömer Efendi’nin arkadaşı Cevdet Bey, Dilaver Ağa’nın tutulduğu hayat kadını Cemile, Cön Türk sürgünü Seyfettin Bey, tütün kaçakçısı Gavur Ali, bekçi Deli Elvan, hamamcı Rufat Ağa, tellak Hasan, Narlıca Muhtarı Kadir Ağa, Ömer Efendi’nin tutulduğu Benli Nazmiye - Elif - Dürdane - Kezban, Zaptiye Kolağası Celil Efendi, Ömer Efendi’nin ikinci hanımı Güllü ve Güllü’den olan kızı Hacer, kahveci Arap Abdülfettah, Kenan’a Arap atını satan bedevi şeyhi, Kirkor Efendi’nin hanımı Sürpik, Benli Nazmiye’nin pazarlamacısı Kavat Recep, Kabasakal imam.

Köyün Kamburu romanının fon karakterleri: Çalık Kerim’in babası Parpar Ahmet ve dedesi Sinsin Halil, Parpar Ahmet’in karısı Ayşe ve tarla komşusu Sarı İhsan Çavuş, Narlıca’nın ileri gelen zenginlerinden Mahir Ağa ve kızı Petek, Petek’in kocası Marazlı Selim, berber Rıza Onbaşı, Narlıca’nın ebesi Şayeste abla, Yediçınar Yaylası’nın Ömer Efendi’nin hizmetindeki eşkıyası Kör Dede, korucu Rüştü, Ömer Efendi’nin Yediçınar Yaylasındaki çobanı Hanefi, Hanefi’nin hanımı Emine ve oğlu Hasan, Dişlek Ahmet Ağa ve hanımı Şerife, Dişlek Ahmet’in analığından olma kardeşi Dişleklerin Veli, Narlıca’nın en büyüğü on iki yaşında olan kızları Adviyeh-Hanife-Güldane, Adviyeh’nin babası Süleyman

Ağa, Çalık Kerim'in medresede tanıştığı Molla Kasım, Sarı Sıtkı, Alyanak Ferhat, Ali Şah ve kemerbaşı Bekir Ağa, leblebiciler çarşısı esnafından Hilmi Usta, Abuzer'in Yediçınar Yaylası'nda beslediği eşkıya Musa Çavuş, mahkeme başkâtibi Mecit Bey, tapucu Ethem Efendi, İstanbullu gazeteci sürgün Refik Bey.

Büyük Mal romanının fon karakterleri: Emey'in on yıl önce evlatlık olarak aldığı on dört yaşındaki Elif, Sülük Bey'in hizmetindeki Dilaver Paşaların Zülfikar ve Genç Osman, Genç Osman'ın sevdiği kadın Cennet, Dersimli Kara Cumo ve Kara Haso, kadın pazarlayıcısı Mümin Pelvan, çöpçatan Günah Bibi, Toprak Hatun ve oğlu Civanşah, Pomak Polis Cihangir Efendi, Komiser İhsan Bey, Emniyet Amirliği Hademesi Kürt İbo, Kırkor Efendi'nin kızı Avagni, Hacı Kenan'ın hanımını Şirin ve kızı Nefise.

1.4.7. İzleksel Kurgu

Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu ve Büyük Mal romanlarında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerler, Kora şemasında şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı Güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Cevdet Bey Ziraat Bankası'nın Yeni Müdürü Saime Hanım Toprak Hatun Hanefi Cennet	Çalık Kerim Çakırların Ömer Çakırların Kenan Uzun İmam Abuzer /Emey/Sülük Zülfü/Pırava Mıstık Necip Çavuş Mütegalibe güçler (Ağa Ayan-Mültezim-Eşkıya)
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Adalet/Görev bilinci Sadakat Emek Barış/Huzur Eğitim Güven Yardımsverlik Bolluk/Maddi refah Kendilik bilinci	Hile/Düzen/Rüşvet /Haraç İhanet İstismar Savaş/Yıkım Cehalet Güven yitimi Egoizm Kıtlık Ahlaki ve idari yozlaşma

<i>Semboller Düzlemi</i>	Toprak Hatun'un avlusundaki fırın	Kamburlarını çıkararak camiler Yarısı kurumuş erik ağacı Hızır kesesi Pırava Mıstık'ın yazı makinesi Mütegalibe/Ayan
--------------------------	-----------------------------------	--

1.4.7.1. Sömürü

Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu ve Büyük Mal romanlarından oluşan üçlemenin ana sorunsalı, Anadolu toplumunun geçirdiği siyasi, tarihi ve ekonomik süreçleri irdelemektir. Yazarın çizdiği küçük ölçekli toplumlarda, ilişkiler daha ziyade iktisadi temeller üzerine kuruludur. Bu nedenle, insanların birbirleriyle, ağa-eşraf-eşkıya takımıyla ya da devletle olan irtibatları, bu temel üzerinden şekillenir.

Halkın iktisadi durumu, üretim araçları ve şekilleri tarafından belirlenir. Osmanlı coğrafyasında üretim, toprağa bağlı olarak gelişir. Bu nedenle ilişkilerin iktisadi ve sosyolojik boyutları, toprak sistemi ve onun kendine has kuralları anlaşıldığında aydınlanacaktır. Devletin toprak sistemindeki bozulma ve bu bozulmanın neden olduğu olumsuzluklar, özellikle Yediçınar Yaylası romanında ele alınır;

“Nedir yahu? Dünyanın bu hali neyin nesi? Ayanla mültezim olmayınca Osmanlı padişahı denilen derbeder, âşârı, tekâlifi kendi başına mı toplayacak? Askeri kendisi mi sürececek?” (Y.Y. s.12)

Osmanlı toprak sistemi, mülkiyeti devlete ait olan miri toprakların halk tarafından işlendiği Tımar usulüne dayanır. Tımar, Kanuni döneminden sonra bozulmaya başladığından, toprakların işlenmesinde iltizam usulüne geçilir. Ancak iltizam usulü, mültezimlerin tahsil sırasındaki adaletsiz tavır ve davranışları nedeniyle, reyanın sömürülmesine ve Osmanlı toprak sisteminin daha da bozulmasına neden olur. (*Şahin, 2012: 452*) Söz konusu görev ve yetki istismarı, Yediçınar Yaylası'nda ayrıntılarıyla verilir;

“Lakin giderek âyan takımı azmış... İşleri parayla görür olmuş, hele bitleri kanlanınca vali mali saymazlarmış... Eskiden, ‘Devlet şu kadar öşür toplayacak, fazlası Müslüman’a zulümdür’ diyenler, bu sefer, hep mültezim kesilip vergiyi, öşürü kendileri topladıklarından onda biri, beşte bire kadar çıkarmışlar. Padişah bakmış ki bunlara güç yeteceği kalmamış, dediğim gibi bir fermanla hepsini defterden silmiş...” (Y.Y. s.38)

Merkezi otoritenin zayıflamasından yararlanan ayan ve mültezimlerin bu yanlış davranışlarını, Halil İnalçık; “Âyanlar, her türlü mahareti göstererek etkili olmakta ve bu suretle sultanın valisi ve kadısı, çoğunlukla ellerinde basit birer kukla haline gelmekteydi.

Onların işbirliği olmaksızın, yetkililerin vergi ve asker toplamaları veya kamu emniyetini sağlamaları mümkün olmamaktaydı.” (İnalçık, 2013: 49) şeklinde not eder. Söz konusu sıkıntılardan dolayı, 1786’da âyanlık sistemi kaldırılır. Âyanlığın bu ilk kaldırılışını, Uzun İmam anlatır. Kaldırılan sistemin yerine şehir kethüdalığı getirilir; ancak vergiler toplanamayıp durum daha da kötüleşince beş sene sonra âyanlığa geri dönülür. Bu kadar kısa sürede sistemin yeniden değişmesi; “Osmanlı’nın yasağı üç gün...” (Y.Y. s.12) şeklinde eleştiri konusu edilir. Nitekim âyanlığı kaldıran ferman, Çorum’da ciddiye alınmaz ve sistem eskisi gibi devam eder; “Osmanlı’yı başka belalar bunalttığından, yeni padişah şerrini Çorum’a svaştıramadı. Ferman unutuldu. Dilaver Ağa âyanlığında, Çakırların Halil Efendi mültezimliğinde kaldı.” (Y.Y.s.12)

Âyanlığın ikinci kez kaldırılması ise Tanzimat Fermanı ile gerçekleşir. Bu duruma, âyan ve mültezim takımı tepki gösterir. Sistemdeki değişikliğin vergi toplayan grup üzerindeki etkisi, Çorum’un önde gelen mültezimi Çakır Kâhyaların Osman Efendi’nin öyküsüyle verilir. Osman Efendi, mültezimliğin kalktığı haberini aldığı anda; “soluğu düğümle(ir)” (Y.Y. s.11) ve ölür. Osmanlı’nın içinde bulunduğu zor şartlar ve iyice zayıflayan merkezi otorite, “Osmanlı padişahı denilen derbeder” ifadesi ile vurgulanır. Böylece roman, bozulan idari ve iktisadi sistemin sonucu güçlenen âyan ve mültezim takımının, yönetimdeki yerini göz önüne serer.

Kemal Tahir’e göre devlet, mütegalibe kesimin istismarından halkı koruyacak bir politika geliştirmek yerine, Tanzimat’a kadar âyan ve mültezimlerden; Tanzimat’tan sonra da bunların uzantısı olan ağalardan yararlanır. Mültezimlerin nasıl varlıklı hale geldikleri, üçlemede verilen başka bir ayrıntıdır;

“Çakır Kâhyaların Ömer Efendi, bütün mültezimler gibi öşür, iltizam işlerini çevirmek için sırasında zor kullanıyor, harman zamanı ekin kaçırınları, hayvan resmini, faizli borcunu inkârdan gelenleri, yataklığını ettiği eşkıya reisi Kör Dede’yle korkutuyordu. Yaz aylarında yirmi otuz kopukla gezen Kör Dede, kış gelip askerlerini dağıtınca iki arkadaşıyla Yediçınar Yaylası’nda barınmaktaydı.” (Köyün K. s.56)

“Çakırların parasının mayası, faiz parası... Millet’in canını yakarak dirhem dirhem topladıklarını, böyle batman batman harcanmazlarsa, bunlara şeytan bile güç yetiremez.” (Y.Y. s. 213)

Tarihi olayları, süreç içinde gösterdiği gelişimi ile birlikte ele alan yazar, ağalığın ortaya çıkışını, Kanuni döneminden başlayarak ayanlık sistemine kadar geçen süreç içerisinde ele alır. Toprak sistemin dayandığı Tımar usulü, üretimin belli ellerde birikmesine engel olduğundan ağalığın ortaya çıkması imkân dâhilinde değildir. Ancak bu sistemin zamanla

bozulması, müsaderenin kaldırılması, 1858 tarihli Arazi Kanunnamesi'nin kabulü gibi gelişmeler neticesinde özel kişilerin denetimine giren toprak mülkiyeti, ağaların ortaya çıkmasına neden olur. *“Devlet gücününun zayıf olduğu, kamusal hizmetlerin halka ulaşamadığı yerlerde ağalık bir toplumsal kurum olarak halkla devlet arasındaki boşluğu doldurur.”* (Yavuz, 2000: 267) Ancak bu boşluğu dolduranlar, her zaman halka dost davranmamışlardır. Çakır Kâhyalar, dededen toruna mültezimlik yaparlar. Ve sahip oldukları servet, çıkarlarına hizmet eden mültezimliğe dayanır. Mültezimlerin usulsüz faaliyetleri, tarihi kayıtlara; *“umumiyetle vergi tevzi defterlerine kendileri adına fazladan vergi kalemleri ilâve etmekte veya kendi şahsi hizmetleri için ek ücretler toplamaktaydılar. Keza çoğunlukla bu defterleri denetim ve kontrol için merkeze göndermeyi ihmal etmekte ve böylece vergiler merkezi yöneticinin kontrolü dışında zorla toplanmaktaydı.”* (İnalcık, 2013: 49) şeklinde geçer.

Kemal Tahir için ağa, sadece ezen, sömüren, yok eden bir güç değildir. Yediçınar Yaylası'nın birinci bölümüne başlık olarak kullandığı *“Ağalık Vermekle...”* ifadesi, eserin içeriği ile uyumlu olarak kurgulanmış bir epigraf olarak okunabilir. Ağa mülkiyet ve otorite sembolü olmakla birlikte, yeri geldiğinde koruyan kollayan kişi olarak davranmasını bilmelidir. Olumlanan ve olumsuzlanan yönleriyle ağalığı bütünsel açıdan ele alan Kemal Tahir, bu yönüyle; *“romanlarında tek tip ağa modeli kurgulayıp onu ezberlemişçesine tekrarlayan sosyalist köy romanı yazarlarından ayrılır.”* (Akdağ, 2012: 250)

Feodalitenin asla uğramadığı Osmanlı'da, siyasi ve iktisadi sisteminin batı toplumlarına benzemediğini düşünen Kemal Tahir, ağalığın oluşum ve işlerlik sürecinin de Doğuya has olduğu kanaatindedir. Doğuda mültezim, âyan ya da ağa olmak için asil bir soydan gelmek lüzumunun görülmemesi, yazarın bu düşüncesini temellendirdiği faktörlerden biridir. Kambur Kadı'ya hazırlattığı fermanla kendine soylu bir mazi uyduran Dilaver Ağa'nın ve tüm gayretlerine rağmen geçmişi leblebiciliğe dayanan mültezim Halil Efendi'nin öyküsü, bu tez üzerine oturtulur. Gerçekte soylu olmayan bu takımın mazisi hiç de aydınlık değildir; *“Her yerde olduğu gibi (...) bizim buraların türeme ağaları da geçmişlerinin kurcalanmasını hiç istemezler.”* (Y.Y. s.59) Abuzer'in yayla padişahı haline gelmesi de bu durumun bir başka örneğidir. Çorum'a geldiğinde acınacak halde olan Abuzer, genç ve güzel karısı Emey'i kullanarak statü atlar ve ağa olur; *“Emey Hanım kimseye murat vermemiş de Çakırların Kenan Efendi, Abuzer Ağamla neden ortak olmuş?”* (Y.Y. s. 63) Abuzer, Emey sayesinde Yediçınar Yaylası'nın sahibi haline gelir. Kurduğu bu saltanattan, çarkın içinde olan oğlu Sülük de ziyadesiyle yararlanır. Yine, Köyün Kamburu'nun Çalık Kerim'i de babası Parpar Ahmet'ten kalan mal varlığına sahip olmadığı halde kurnazlığı sayesinde Kerim Ağa'ya

dönüşür. Yazar böylece doğu toplumlarında ağalığın muhakkak babadan oğla geçmek zorunda olan bir saltanat olmadığını, ağa soyundan gelmeyen birinin de kişisel yeteneklerini kullanarak ağa olabileceğini vurgulamış olur.

Mütegalibe güçleri oluşturan tarihi şartları inceleyen yazar, ağalık müessesinin ardındaki kuvvetlerden biri olan eşkıyalık meselesine de değinir;

“Bizim buralarda ağa-âyan kısmının çoğu, nasıl türemiştir, sen benden iyisini bilirsin. Böylelerinin, fazla değil, iki göbek gerisine bak, ya tütün kaçakçısı çıkar, ya da çarık hırsız... Köy yerlerinin eşkıya yataklarını da unutmamalım. Bunlar, karılarını gözleri önünde bunca yıl kullanan eşkıyayı, zaptiye pususuna itelediklerinin sabahı, ağalık minderine kururlar.” (Y.Y. s.63)

Çorum halkının hilafına rağmen, Çapanoğlu Süleyman Bey’in arkalaması ile âyanlığa getirilen Dilaver Ağa, otuz beş senedir âyandır. Askerlerini toplayıp Silistre Kalesi’ne yardıma gitme bahanesi ile yola çıkar. Ancak iki vilayet toprağını talan ederek ganimetleri yüklenip geri döner. Elde ettiği bu mal varlığını da soylu dedelerinden tevarüs etmiş gibi gösterir. Oysa ne soyludur ne de Silistre’ye yardıma gider. Dilaver Ağa’nın öyküsü gibi Abuzer ve Çalık Kerim’in öyküsü de türedi ağaları oluşturan şartlara dikkat çeker. Çalık Kerim kaçakçığa bulaşarak; Abuzer ise Çakır Kâhyaların Kenan ve eşkıya Kör Dede’nin, Emey’i kullanmalarına göz yumarak ağa minderine oturur.

EşkİYaların günden güne çoğalması; *“Bu zaman nasıl bir zaman? Dağlarda her çalı dibinde, bir Musa Çavuş yatmaktadır.” (Köyün K. s.257)* şeklinde ifade bulur. Kör Dede, Narlıca’nın kadınlarına askıntı olan, köyden zorla haraç almaya çalışan bir eşkıyadır. EşkİYalar, ağalar tarafından desteklendiği gibi devlet tarafından da kullanılır. Bu durum Köyün Kamburu’nda; eşkıyadan güç alan ağanın devlet otoritesini yok sayması da Büyük Mal’da açıkça dile getirilir;

“Beni dinle muhtar, dedi. Zaptiyenin Musa Çavuş’la, dağdaki Abuzer’le ortak olduğunu belki sen bilmezsin ama ben iyi bilirim. Bir aydır davarımızı sürümekteler, sen neden zaptiye gitmedin de yaylaya çıktın?” (Köyün K. s.254)

“Cumhuriyet olup Kemal Paşamız Osmanlı tahtına oturduğunda, n’olduydu bakalım? Kötü vezirlerin gâvurdan alınma öğütleriyle bunlar Kemal Paşamızı şaşkırtıp n’aptılar? Borçlunun hapisliğini kaldırdılar. (...) Bereket o sıra, Kavut Abuzer alçağı yaylada eşkıya beslemekteydi. Önümüze geçip ‘Höst’ dedi. ‘Ankara’nın Cumhuriyet hükümeti borçları sildiye, Yediçinar’daki Kavut Abuzer silmedi, akılsız Kenan!’ diyerek önüme gerildi.” (B.M. s.377)

Musa Çavuş’un Narlıca’dan zorla haraç almaya kalkmasına koca köyde Çalık Kerim’den başka itiraz eden çıkmaz. Seferberlik, işe yarayan tüm erkekleri alıkoyduğundan köyde eşkıyaya direnecek erkek kalmaz. Böylece, Abuzer Ağa, eşkıya Musa Çavuş ve

devletin çemberinde sıkışan halkın, kimsesiz ve korumasız kaldığı vurgulanmak istenir; “Eşkîyalık, devletin zayıf düştüğü, büyük sarsıntılar geçirdiği dönemlerde görülür. Salt eşkıyalık değil, böyle karışık dönemlerde her çeşit hırsızlık, ahlaksızlık, soygun görülür.” (Dosdoğru, 1974: 134) diyen Kemal Tahir, yaşanan her türlü çöküntü ve yozlaşmanın, devlet otoritesi zayıflığından kaynaklandığını bildirir. Yine Büyük Mal’da geçen; “Sülük Beyimizin gölgesinden bizi çekip almaya Kemal Paşanın gücü yetmez.” (B.M. s.12) cümlesinin işaret ettiği üzere, Cumhuriyet’ten sonra da durumda esaslı bir değişiklik olmadığı ve “Jön Türk hareketinin Anadolu’ya bir şey getirmedığı” (Naci, 1959: 10) söylenebilir.

Kemal Tahir’in siyasal ve toplumsal görüşlerini inceleyen Nevzat Yavuz’un da tespit ettiği gibi, devlet otoritesinin zayıfladığı dönemlerde mütegalibe güçler, muhtelif yollardan (rüşvetle elde edilen imtiyaz, kadrolaşma, tahsildarlara pusu kurarak soygunculuk yapma, Ermenilerin mal varlığına el koyma, eşkıya arkalaması sayesinde iftira, sindirme, korkutma ile kazanç elde etme, kaçakçık/faizcilik/karaborsacılık yapma vb.) zengin olmayı denemiş ve başarılı olmuşlardır. (Yavuz, 2000: 272) Devlet, uzun süren savaş yıllarının neden olduğu maddi buhrandan dolayı, ağa, âyan, mültezim ve eşkıya ile işbirliği yaparak, mütegalibe güçlerin halk üzerinden gelir elde etmesine tepkisiz kalır. Ağa, eşraf, mültezim, eşkıya ve devlet kıskacındaki köylünün dramını işleyen bu roman serisi; ekonomik düzenin temelinde bulunan çarpıklığın değişmediğini, değişen sosyal ve siyasi şartlara uyum sağlayarak yeni gibi görülen yüzüyle var olmaya devam ettiğini vurgular.

1.4.7.2. Savaş

Savaş ve seferberlik yıllarının, Anadolu halkı üzerinde oluşturduğu tahribat, üçlemenin ikinci cildi olan Köyün Kamburu’nda ayrıntılı olarak işlenir. Birinci Dünya Savaşı’na girerken ne yaşayacağını tam olarak kestiremeyen halk, kısa sürede savaşın soğuk yüzü ile yüzleşerek içinde bulunduğu ciddi durumun farkına varır;

“Fakat aradan altı ay bile geçmemişti ki, Çorum’un adamına önce bir şaşkınlık sonra da korku elverdi. Bu rüzgar geçenki Trablus’a, Balkan’a hiç benzemiyordu. Ötekiler bunun yanında esinti sayılmaz. Bu seferki, fırtınanın domuzu! Az vakitte köyde kasabada eli silah tutan babayığit bırakmayan bir bela!..” (Köyün K. s.186)

Bitmeyen savaşların neden olduğu çöküş ve bu çöküşün beraberinde gelen sıkıntılar, son dönemlerde Osmanlı’nın değişmeyen alın yazısı haline gelir. Dört yıl süren Birinci Dünya Savaşı’nın, ‘fırtınanın domuzu’ olarak nitelendirilmesi, yaşanan yıkımın boyutlarını gözler önüne serer. Savaş sırasında esaslı bir başarının gösterildiği tek cephe olan Çanakkale cephesi; “ekin yerine insan öğütür” (Köyün K. s.188) bir bela değirmenine benzetilir.

Değirmenin öğütecek insana ihtiyacı vardır. Bu nedenle önceleri savaşta cepheye alınmayan mollalar bile askere alınır. Savaşa gitmemek için medreselerin odalarını dolduran sözde mollalar; *“Mollalar asker!”* (Köyün K. s.187) kararının ardından cephelere dağılır.

Sadece Gelibolu’da Osmanlı’nın verdiği kayıp yüz binlerle ifade edilir. Kayıpların zaferle sonuçlanmadığı durumlar ise şüphesiz daha acı verici olmuştur; *“Enver burada, kışı hesap etmediğinden tam doksan beş bin Müslüman’ın kanına girmiş.”* (Köyün K. s.189) İmkânlarını inceden inceye ölçüp tartmadan ordusunu doğanın acımasız şartlarına süren Enver Paşa’nın, Sarıkamış Harekâtı’nda binlerce canın ölümüne sebep olması da verilen kayıpları artırmıştır. Savaş nedeniyle Çorum toprağında erkek kalmadığı, anlatı boyunca sıklıkla vurgulanır;

“Çalık Molla köye çıktığı zaman, Narlıca yetmiş evinden tam yüz on dört erkeğini savaşa yollamış, kalanları da açlık, hastalık, eşkıya korkusu, çeşitli angaryalar ezip adamlıktan çıkarmıştı.

Askere alınanların içinde on beş yaşında, biraz gösterişli çocuklarla elli, altmış yaşında dinç ihtiyarlar da vardı. İmansız askerlik şubesi reisi milleti kafa kâğıdına göre değil, göz kararmasına toplamış, köylünün eline birer kuru senet vererek önce atları, sonra öküzleri, daha sonra da eşekleri alıp gitmişti. Elde kalan hayvanlar da orduya aralıksız öteberi çektiklerinden rençberlik kol gücüne bakıyordu.” (Köyün K. s.192)

Medreseye gitmek için Narlıca’dan ayrılan Çalık Kerim’in, yıllar sonra köyüne döndüğünde karşılaştığı manzara, savaş ve seferberlik yıllarının içyüzünü aydınlatır. Söz konusu yıllarda; *“yetmiş evinden tam yüz on dört erkeğini savaşa yolla(yan)”* Narlıca’nın durumu, ihtiyaç duyulan insan kaynağının boyutlarını göstermesi açısından kayda değerdir. Kuruluştan yıkılışa Osmanlı İmparatorluğu tarihi üzerine çalışan Finkel; *“Savaşa insan gücü sağlama yükü esas olarak, savaşın başında toplam Osmanlı nüfusunun yüzde 40’ını oluşturan Anadolu’daki Türk köylüsüne düştü. Bu çok büyük can kaybının bir sonucu toprağı işleyecek insan sayısındaki azalmaydı. Ordunun ihtiyaçlarının sivil gereksinimlere üstün geldiği bir dönemde, evde kalanlar da çoğu kez cephedekiler kadar kötü koşullara maruz kaldılar.”* (Finkel, 2012: 470) diyerek, ihtiyaç duyulan insan gücünün önemine değinir ve dört yıl süren savaş boyunca Osmanlı’nın yaklaşık sekiz yüz bin can kayıp verdiğini kaydeder. Bu sayının içinde sadece hayatını cepheye kaybedenler değil, savaş yıllarının olumsuz sağlık koşulları nedeniyle yakalandıkları hastalıktan kurtulamayanlar da mevcuttur.

İsmet İnönü, seferberlik yıllarına dair Akis Mecmuası’nda yayınlanan hatıratında şöyle der;

“1914 umumi seferberliği, belki bütün askeri tarihimizde eşi olmayan şartlar içinde yapılmıştır. (...) Bir sene evvelki Balkan bozgunundan sonra seferberliğe bütün vatandaşların bu kadar şevkle gelişleri çok mit verici bir haldi. Yalnız insanca bütün mükellefler değil, nakil vasıtası bakımından da memleketin bütün varlığı merkezlerde toplanmıştı. Her çeşit hayvan ve her çeşit araba seyyar orduyu teşkil için verilmişti.” (İnönü, 1959: 14)

Seferberlik yıllarının getirdiği mahrumiyet ve mağduriyet, Kemal Tahir tarafından; *“adam kırımı”* (Köyün K. s.190) olarak nitelendirilir. İşe yarayan herkes, yaşına bakılmadan cepheye alındığından, Anadolu kimsesiz ve savunmasız kalır; *“Kısacası, birkaç yıl öncesinin kocaman Narlıca’sı, karılarla birkaç yatalak herife, birkaç asker kaçağı ile artık ‘Ağa’ denilen Kara Kavat Abuzer’e daha doğrusu, Sülük reziline kalmıştı.”* (Köyün K. s.193) Bu dumanlı atmosferden yararlanmak isteyenler, sel önünden kütük kapmanın derdine düştüklerinden Çalık Kerim gibi, Abuzer gibi türedi ağalar ortaya çıkar; *“Seferberlik ne demek? Adam kırımı demek! Adam kırımı ne demek? Adam kırımı iş bilene para harmanı...”* (Köyün K. s.199) Böylece, adam yokluğunda adam yerine geçen kişiler, genişleyen yetki ve imkânlarıyla kaosun bir parçası olmaya devam ederler.

Yıllar süren savaşların kabarık faturasını ödemek, Anadolu halkının mukadderatı olur. Her durumda mağdur olanın halk olduğunu düşünen Kemal Tahir, bu mağduriyetin nedeni olarak yönetici güçleri görmektedir;

“Hepsi de sakat, sıska, hasta, yaşlı, çarpuk çarpuk, yamrı yumru, seferberlik artıkları... Yüzleri sürekli açlıktan, daha doğrusu yüzyıllardır sürekli ekin yemekten kansız... oğunun dişleri otuz yaşında dökülmeye başlamış... (...) Kafkas’ta, çölde, Çanakkale’de, bilinmez daha ne cehennemde, yıllardan beri vuruşanlar işte bunlar... Buğday yerine çoğu ot yiyerek, yaşatmaya çabaladıkları sıska gövdelerinde tifüs bitlerini beslerken ‘Allah Allah!’ diye ağrışarak düşmana saldıranlar... Ayrı ayrı bildiklerini bir araya getiremediklerine güvenilerek önlerinde, yüz yıllardan beri çeşitli laf cambazlığı yapılanlar...” (Köyün K. s.223-224)

Kemal Tahir, Osmanlı’nın Birinci Dünya Savaşı’na girmesinin İttihat Terakki’nin yanlış kararlarından kaynaklandığını düşünür. Ona göre, Tanzimat, Islahat ve Meşrutiyet hareketleri, Osmanlı tabanından gelen bir talep değil, Batılı güçlerin dayatmasıdır. Halkın hürriyetle, modernleşme ile bir sorunu yoktur. Romancı, Tanzimat dönemini, Osmanlı halklarının değil, azınlıklar üzerinden ülkenin iç siyasetine karışma hakkı elde eden Batılı devletlerin çıkarlarını güttüğünü ifade eder;

“Gvurla sözü bir edenlerin başında, Koca Reşit Paşa denilen bir herif varmış...”

— İşte gördün mü? Hep Yeniçeri ocağına edilen hakaretin boku... O mübarek ocak, o biçim sndrlmeyecekti. Yeniçeri aslanlarını gâvur niyetine kırmayıydılar, şimdi her biri Osmanlı’nın ardında bir karlı dağdı.” (Y.Y. s.9-10)

Yazara göre, Tanzimat süreci ve onu takip eden gelişmeler, günden güne ülkeyi çıkmaza sokmuştur. Tarihin bu döneminde olanları da Yeniçerilerin kaldırılması ve Abdülhamit'in indirilmesi ile açıklar. Zira Yeniçerilerin ortadan kaldırılması, temelleri sarsılmaya başlayan devletin ana dayanaklarından birini yok etmektir. Yeniçeri ocağının ortadan kaldırılarak Abdülhamit'in bertaraf edilmesi, ülkeyi Batı dünyasına ve onların içerdeki yandaşlarına karşı korumasız hale getirmiştir. Sultan Abdülhamit'in baskıcı rejiminden rahatsızlık duyan İttihat Terakki grubu, istibdadı aratmayacak bir yönetim şeklini benimser. Hürriyet sevdasıyla yola çıkmalarına rağmen, zamanla oluşan muhalif sesleri zor kullanarak susturmayı başarırlar. Yediçinar Yaylası'nda İttihat ve Terakki Cemiyeti Başkanı olan Cevdet Bey'in; *"Biz kardeşim, hepimiz acemi dövüşçüleriz. Sultan Hamid'i, bu kafayla bizler mi devirdik?"* (Y.Y. s.365) şeklindeki özeleştirisi, Meşrutiyet'ten sonraki sürecin beklenenler doğrultusunda gelişmediğinin ifadesidir. Köyün Kamburu'nda; *"Bütün suç İttihatçılarda... (...) Alaşağı edilmezlerse bu işler düzelmez."* (Köyün K. s.224) diyen yazar; Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşı mağlubiyetlerinin tek sorumlusu olarak İttihat Terakki yönetimini gördüğünü açıkça ifade eder.

1.4.7.3. Yozlaşma

1.4.7.3.1. Ahlaki Yozlaşma

Bireylerin kendinden uzaklaşması, soysuzlaşması, çürümesi olarak da düşünülebilecek olan yozlaşma, gerek bireysel gerekse toplumsal anlamda, iyi olan vasıfların yitirilmesi durumudur. Çöküş sürecine girmiş bir toplumun panoramasını çizen romanlarda, yozlaşma teminin ön plana çıktığı görülür.

Yediçinar Yaylası, Çakır Kâhyaların Halil Efendi ve çağdaşlarının asilzadelik takıntısını anlatmakla başlar. Dilaver Ağa'nın Kambur Kadı'ya yazdırdığı sözde soyluluk fermanı, Halil Efendi'nin kendini ezik hissetmesine neden olur. Neslini bir voyvoda ya da ulemaya bağlama niyetiyle giriştiği araştırmalar olumlu bir neticeye bağlanmayınca oğlu Ömer'e; *"Kabilemizin namını şu cenabet leblebicilikten söküp çıkarmaya bakacaksın. Ben dedemizin voyvodalık fermanını bulmaya yemin ettim, namussuz ecel aman vermedi."* (Y.Y. s.31) der ve bir ferman uydurmasını vasiyet eder. Ancak; *"bunca sahteciliğin döndürüldüğü Osmanlı ülkesinde"* (Y.Y. s.33) derdinin dermanını bulamaz. Hangi yolu zorlasalar karşılıklarına leblebi ustalığı çıkar. Görüldüğü gibi, vakanın geçtiği zaman dilimi içerisinde, insanlar mensup oldukları ailelerden bile hoşnut olmayıp soylarını uydurma sülalelere bağlama temayülü içerisine girerler. Bu durum, kendi değerleri ile barışık olmayan bireyin etik anlamdaki çöküntüsünü

ortaya koyduğu gibi, söz konusu dönemde, soylu olarak kabul görülmenin getirilerine de işaret eder. Zira böyle insanlar, toplumun maddi güç kaynakları olarak görülürler ve birbirlerini kollayarak toplumsal ve hukuksal bağlamda imtiyaz elde ederler. Keza, Çorum ve dolaylarında sivrilen mali gücüyle ön plana çıkan Çakır Kâhyaların Hacı Kenan ve Kavat Abuzer arasındaki bağ, böyle bir hassas denge üzerine kurulur;

“Kanundışı işlerden bol kazancın tadını almışlar, bu yağlı kuyruğu birbirlerini tutarak yiyebileceklerine akıl erdirmişlerdi. Abuzer emmilerin ortağı Çakır Kahyaların Kenan Efendi, hükümete düşen işlerini belli bir para karşılığı görüyor, eşkıya meselesini de Kara Abuzer Ağa gene belli bir haraçla yoluna koyuyordu. Haraçla rüşvetin yanı sıra, birbirlerini arkaamalarının, birine dokunulsa, hepsinin kabalarına çuvaldız sokulmuş gibi ayağa kalkmalarının da çevreye saldırdığı ürküntü, hemen bütün tehlikeleri önlemekteydi.” (B.M. s.392)

Günden güne dejenere olan toplumda görülen tek yozlaşma, haraçla ve rüşvetle, işleri ve kişileri çıkarına hizmet ettiren ağalarda görülmez. Ahlaki erozyon, toplumun en temel yapı taşı olan aile içerisinde de kendini gösterir. Daha ziyade cinsel arzuların tetiklediği davranış kalıpları üzerinden çizilen bu yozlaşma, anlatı tabanında geniş bir yer tutar. Aile üyeleri arasında yaşanan güven istismarı ve neticesinde doğan itimatsızlık; yozlaşan ilişkiler ağının, kanser hücresi gibi, topluma yayılmasına neden olur. İki hanım ve bir metresle aynı çatının altına paylaşan Çakır Kâhyaların Ömer Efendi'nin konağında dönen entrikalar, ahlaki çöküntünün boyutlarını gözler önüne serer. Ömer Efendi'nin oğlu Kenan, analığı Güllü ile ilişki içindedir. Güllü, Kenan'ın evlenmesini hiçbir şekilde istemez; çünkü evlendikten sonra kendi yanına gelmeyeceğini düşünür. Analığına; *“Ne olmalıydın da Allah'tan babamın karısı olmamalıydın. Seni çifte davullu meydan düğünüyle almaz mıydım?” (Y.Y. s.238)* diyen Kenan, babasının metresi Benli Nazmiye ile de babasının cesedi başında birlikte olur. Ömer Efendi'nin hanımlarına göz koyan Kenan'ın, babasına zerrece itimadı yoktur; *“Bu benim babam, şart olsun, bizim karıya da gönlünü bozar, hiç aman vermez!” (Y.Y. s.253)*

Güvensizlik ve ihanetin kol gezdiği tek mekân Ömer Efendi'nin konağı değildir. Narlıca'da da çürüyen ilişkilerin uğramadığı ev yok gibidir;

“ Herif akıllı ol. Petek gibi tavlı bir kızı Selim gibi marazlı bir oğlana veren adam, olur olmaz deliğe göz uydurup içerisine bakmayacak. (...) Bizim işimiz hizmetkarsız dönmez. Hasan gibi pelvan hizmetkari bu Narlıca'da biz zor buluruz.” (Köyün K. s.115)

“Karıyı boşasa, birbirinden küçük üç çocukla evinin dağılacağı belli bir şey... Oğlanı deflese... Bir kere kardeş... Et trnaktan ayrılmaz. Sonrası, mal bölüşülecek... (...) Fazladan, köpoğlusunu dev gibi çabalamakta...” (Köyün K. s.117)

Narlıca'dan Mahir Ağa'nın kızı Petek, vaktiyle mal varlığı bölünmesin diye hastalıklı bir adam olan Selim ile evlendirilir. Ancak Petek, bu evliliğe sadakatle bağlı değildir. Çalık

Kerim'in ortaya attığı laflar üzerine, kızını gözetleyen Mahir Ağa, Petek ile Hasan arasındaki ilişkiye şahit olur. Hizmetkârları olan Hasan'ı kovmayı palanlar ancak çıkar kaygısı ağır basar. Zira Hasan, Mahir Ağa'nın tüm tarlalarını ekmektedir ve onun gibi hizmet göreni bulamayacaklardır. Bu nedenle bu gayri ahlaki ilişkiyi bilmezden gelirler. Yine Dişlek Ahmet; karısı Şerife ile kardeşi Veli arasındaki ilişkiyi öğrendiği halde tıpkı Mahir Ağa gibi çıkar hesapları yüzünden yaşananları görmezden gelir. Analıklara, yengelere, kayınlara yan gözle bakılan Narlıca'da yaşanan ahlaki çöküntünün altında, çıkar hesapları ve meta kaygısı vardır. Bunun nedeni ise, savaş ve seferberlik yıllarının Anadolu'da her anlamda oluşturduğu buhrandır. Erol'un deyimiyile; *“Burada yaşam, sosyolojik bir tabirle çok farklı engellerle kuşatılmış bir varoluş savaşıdır.”* (Erol, 2013: 889) Maddi kaygılar o kadar hayati bir anlam taşır ki, kimse yitip giden değerlerin endişesini gütmaz. Durumu daha da trajik hale getiren ise gittikçe yozlaşan, kendine ve değerlerine uzaklaşan insanların, bu sürecin farkında olmamasıdır.

Metaya ulaşma isteği nedeniyle yozlaşan ilişkilerin başını, Yediçınar Yaylası'nın Kavut Abuzer'i çeker. Genç ve güzel karısı Emey'i kullanarak Çakır Kâhyaların servetini ele geçirir. Daha dokuz yaşında olan Sülük oğlan, analığı ile Kenan'ı ahırda basınca, Kenan'dan aldığı para karşılığında sessiz kalır. Para, insanların üzerinde hâkimiyet kuran yegâne güç haline gelmiştir;

“Ulan iyi! Ulan aferin! Bu yılın ekini yaman ki, yamandan bile yaman! Ekin yaman oldu mu bizim rezil köylümüze güç yetmez. (...) Evet, şimdi inandım, on birinden yukarı ergen kız bırakmaz bu yıl Çorum'un rezil köylüsü... Başlığı sayar alır, kullanır Allah yarattı demeden... Vay ki vay...” (B.M. s.39)

Köy ekonomisinde paranın çokluğu ekinin verimine bağlı olduğundan, köyün ahlaki yapısı üzerinde ekinlerin bile rolü bulunur. İnsan, özellikle de kadın, para karşılığında alınıp satılan bir metadan farksızdır. Yediçınar Yaylası'nın Benli Nazmiye'si; *“Oğlum, altın her dilde altın...”* (Y.Y. s.232) diyerek, Emey'i baştan çıkarmak isteyen Kenan'a, altınları kullanması konusunda tavsiyede bulunur. Büyük Mal'ın Saray Abla'sı; *“Aman koçum, bu kahpe tavındayken parasını çekmeye bakmalı...”* (B.M. s.471) dediği Civanşah'a, uyanık olup Nefise'nin mali varlığından yararlanması için öğüt verir. Maddi güç, sadece iki farklı cins arasındaki ilişkiyi belirlemekle kalmaz anne ve evlat arasındaki ilişkiyi de olmaması gereken bir yere konular. Yeryüzünün en koşulsuz bağlılığı bile paraya endekslenir; *“Çalık'ın köye gelişi yalnız Ayşe karıyı sevindirmişti. Marazlı oğluna kavuştuğundan değil, 'Oğlan para getirmiştir ne güzel!' ya da 'ölmeden parasının yerini söyler!' diye...”* (Köyün K. s.193) Çalık Kerim, kıtlık zamanı komşuların yiyeceklerine dadanıp mahalleye huzur vermeyen tembel ve

uyuşuk bir çocukken, annesi Ayşe onun köyden gitmesi için elinden geleni yapar. Yıllarca Çorum medresesinde eğitim alan Kerim, yıllar sonra köye döndüğünde annesi sevinir. Ancak bu sevincin altında, evlat hasretinin nihayeti değil, Çalık Kerim'in para getirme ihtimali yatar. Yine Çalık Kerim'in, varlıklı ailenin kızı olan Petek'le evlenmek istemesi ve bunun için önünde engel olarak gördüğü Hasan'ı zehirleyerek ortadan kaldırması da aynı kaygıların sonucunda gelişen davranış şekilleridir.

Para ve iktidar hevesi ile ilgili olmayan bazı konu başlıkları da yozlaşmış ilişkilere örnek teşkil edebilir. Örneğin anlatıda ablacılık, oğlancılık gibi cinsel sapkınlıklara sıklıkla değinilir. Ömer Efendi'nin ikinci karısı Güllü ile metresi Benli Nazmiye arasında ablacılık; Çorum Medresesi müderrisi Hüsamettin Efendi ile mollalar arasında oğlancılık şeklinde tanımlanabilecek sapkın ilişkiler mevcuttur. Üstelik cinsel sapkınlığın boyutları, zoofilik yaklaşımlara kadar varır;

“Dedikleri yalan değilse, Narlıca'da birkaç gelinin günahına girmiş... Ya, sürünün kancık itine fırsat buldukça ettiği hakaret...” (Köyün K. s.59)

“Döl gütmek gibi yoktur. Dağ başında kızları, gelin kadın oyununa getirip anadan doğma çıplatarsın. Dişi itlerle kancık eşeklere dilediğini yap...” (Köyün K. s.87)

“Köy yerinde dişi it, kancık eşek olmasa, dünyadan 'Kız oğlan kız' lafı kalkar.” (Köyün K. s.103)

Her toplum, tarihin bir döneminde zorlu sınavlardan geçmiştir. Bu sınavlar, toplumlar için çoğu zaman bir kırılma noktasıyla sonuçlanır. Türk toplumu da en zorlu sınavlarını kuşkusuz Osmanlı'nın son dönemleri ile mütareke yıllarında vermiştir. Böyle zorlu dönemlerde, ruhsal çöküntülerin, ahlaki erozyonların olması, elbette, sürecin doğasında mevcuttur. Ancak, özellikle Büyük Mal'da usandırıcı bir şekilde işlenen ve çoğaltılması mümkün olan bu çarpık yaşamların boyutları, kanaatimizce yazarın, sosyolojik yapının ekonomik düzene bağlı olduğu tezine hizmet etme amacını güder.

1.4.7.3.2. Siyasal ve Yönetmel Yozlaşma

Siyasal ve yönetmel yozlaşma, toplumda hâkim olan sosyal, kültürel ve ekonomik etkenlere göre şekil alır. Siyasal yozlaşma ile yönetmel yozlaşma arasında tanımsal olarak farklılıklar bulunmasına rağmen her ikisi de birbirinden beslenir. Daha açık bir ifade ile söylendiğinde, yönetimin yozlaşması, siyasetteki bozulmadan kaynaklanır.

Siyasal ve yönetmel alanda görülen bozulma, dört cephede savaşın sürdüğü yıllarda cephe gerisindeki halkın maruz kaldığı yaşam şartlarını konu alan Köyün Kamburu'nda ve

Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreci anlatan Büyük Mal'da önemli yer tutar. Devletin ve milletin içinde bulunduğu zor şartları çıkara dönüştürme derdinde olan Kolağası Celil'in eylemleri, birbirinden beslenen her iki yozlaşma türüne de örnek teşkil eder;

“Suç, hürriyette askerlikten kovulan Celil alçağında değil, yedi krala harp açıp amansız kalınca yeniden rütbe verip onu askere alanlarda... Kolağası Celil, kasabada duyulacağından korktuğu için köy çerçisiyle iş yapmayı uygun buluyordu.

Kahveyle şekerin arkasından askeriyenin kaput bezleri, eski, yeni battaniyeleri, hastanede ölenlerden kalma elbiselerle iç çamaşırlar da Narlıca'nın Hafız çerçisine gelmeye başladı. Daha arkadan mermi kaçakçılığı alıp yürüdü. Öyle ki üç aya varmadan her çeşit silahın cephanesini köylü, eşkiya Çalık'tan alır oldu.” (Köyün K. s.335)

Yönetmel alanda gerçekleştirilecek doğru karar ve eylemler için gerekli olan standartları belirleyen siyasal iktidardaki eksiklik, yönetimde istenmeyen durumların ortaya çıkmasına neden olur. Yönetmel etik anlayışı ziyadesiyle eksik olan Kolağası Celil, kendisine verilen görev ve yetkiyi istismar eder. İttihat Terakki yönetimine karşı yazarın tepkisini de ortaya koyan bu pasaj, fırsatı ganimete çevirmekte mahir olan yozlaşmış zihniyetleri eleştirir. Askere ait olan malzemeleri, en ihtiyaç duyulan anda, maddi çıkar metası olarak görebilen Celil; tüm milli duygulardan uzak bir karakter olarak, Narlıca'nın çerçisi Çalık Kerim'in dükkânına getirir. Böylece karaborsacılığın kol gezdiği ülke topraklarında, kısa yoldan köşe dönme hesapları yapanlar kervanına katılır.

Yazarın, İttihat Terakki yönetimine karşı net tavrı, siyasal erki elinde bulunduranların niyet ve eylemlerindeki aksaklıkları dile getirir niteliktedir. Yönetimde söz sahibi olmayan halkın, tepeden değiştirilen sistemin mağdurları olduğu fikri, onun düşünce yapısının temel taşlarından biridir;

“Millete sormuşlar, ‘Hürriyet mi istersin, şeriat mı?’ demişler, millet Allah sayesinde ‘Şeriatı siktir et, hürriyet isterim’ demesin mi?

– *Kim sormuş hangi millete?*

– *Kim olacak cemiyet... karşılığını veren de bizim millet... Sen ben...”*

(Köyün K. s.171)

Her tür idari kurumun işlemez hale geldiği yıkılış sürecine giren Osmanlı'nın devlet düzeni, İttihat Terakki hareketi tarafından değiştirilir. Yazara göre; *“Osmanlı İmparatorluğu'nun burnunu kanatmadan” (Dosdoğru, 1974: 509)* idaresini sürdüren Sultan Abdülhamit, insanüstü bir gayret sarf etmektedir ve *“Jön Türkler takımının alayı, yabancılara alet olmuşlardır. (...) Bunları devrimci, ilerici olarak almak ve gençlere örnek olarak tanıtmaq, gerçeklere aykırıdır.” (Dosdoğru, 1974: 488)* Kemal Tahir, bozulmaya başlayan düzen sonucunda gelişen yıkım potansiyelinin Tanzimat ile birlikte hızla arttığı fikrindedir.

Tanzimat ve müteakip siyasi değişimler, Osmanlı düzeninin tasfiyesidir ve bu sürecin failleri, devletten pay almak için bekleyen dış güçlerle işbirliği yapmaktadır.

Ona göre, Abdülhamit döneminin baskı rejimine karşı Meşrutî idareyi getirmek için uğraşanlar, Abdülhamit'i aratmayacak bir diktatörlük sergilerler. Hürriyet fikri ile yola çıkıldığı halde, yeni süreç halkın yaşamında bir şey değiştirmemiştir. Zaten devlet ve sultanın dirliği için sürekli niyaz eden halkın, hürriyet gibi bir kaygısı da yoktur. Nasıl bir düzenin içinde olduğunu bile anlamayan halkın; “geçenlerde oy verildi, o neyin nesi?” (Köyün K. s.173) sorusu, sisteme ne kadar yabancı olduğunun göstergesidir. Halk milletvekili seçmiştir ancak ne seçtiğini bile bilmemektedir. Bu bilgisizlik, halkın, sistemle olan ilgisini ve yönetim tarafından yeterince aydınlatılmadığını kanıtlar. Cumhuriyet'ten sonraki siyasi tarihe damgasını vuran diğer devrimler gibi bu değişiklik de tabandan talep edilmediği halde tepeden dikta ile uygulamaya koyulur. Yazarın; “Kim sormuş hangi millete?” şeklindeki suali, bu durumu ifade etmektedir. Nitekim yeni düzen, Anadolu halkının yaşam koşullarında hiçbir şeyi değiştirmez; “Yahu benim şu ‘Hürriyet’ lafından karnım bozulmaya başladı. ‘Geldi’ dediler. Hani nerde? Bir göreydik...” (Köyün K. s.176)

Kemal Tahir, Devlet-i Âli'nin son asrında yaşananları, siyasi hatalar silsilesi olarak görür. Bu hataların faturasındaki en büyük payı da Jön Türklere yükler;

“Bu büyük Cemal Paşa bildiğimiz padişah paşası değil, İttihatçı paşası... Bunlar sonradan paşa olduklarından şaşırılmışlar. Ne derler, ‘Osmanlıya paşalık verilmiş, önce babasını asmış’ derler, işte o hesap... (...)

— Sultan Hamit gibi gölgeli bir padişahı bunların neden indirdiği anlaşıldı. Bunların niyeti... Akıllarına geleni yapmak. Baktılar ki, kendi iplerinde oynamayacak, herifi deflediler...” (Köyün K. s.330)

Yazar, Jön Türklerin ülkenin sosyal, kültürel ve ekonomik gerçeklerinden haberdar olmadıklarını düşünür. “Akıllarına geleni” yapmak isteyen Jön Türkler, isteklerinin önünde engel teşkil eden Abdülhamit'i baskınla tahttan indirirler. Böylece siyasi erk tamamen onların eline geçer. 1908'den 1918 yenilgisine kadar yönetimde tek başlarına söz sahibi olurlar. “Jön Türkler İmparatorluğun gerçeklerine yabancıydılar.” (Karpas, 2014: 73) diyen Kemal Karpas, zamanla çeşitlenen sosyal yapının, geçmiş siyasi fikirlerle ters düşmeye başladığını ve mevcut siyasal sistem ile sosyo-ekonomik durum arasındaki bağdaşmazlığın, Cumhuriyet'ten sonra bile ciddi gerilimlere neden olduğunu belirtir. Yine, Şerif Mardin'in; “Jön Türklerin hiçbirisi derin bir teori, özgün bir siyasi formül veya zihinleri devamlı olarak uğraştırmış bir ideoloji ortaya koymamıştır.” (Mardin, 2012: 24) şeklindeki tespiti de ilgi çekicidir. Özgün bir siyasi fikri olmayan Jön Türkler, Avrupa'da popüler olan fikir tartışmalarını, Türk

milletinin tabiatına uyup uymadığına dahi bakmadan ülkeye aktarırlar. Bu fikri zaaf, ülkeyi kurtarma kaygısıyla yola çıkan Jön Türklerin menziline, hazin bir başarısızlığa bağlar. Böylece süreç, siyasi erki elinde tutan Jön Türklerin, Birinci Dünya Savaşı yenilgisinden sonra yurtdışına kaçmalarıyla son bulur.

17. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da baş gösteren sosyal, siyasi, iktisadi ve askeri bozulmalardan eğitim de payını alır. Köyün Kamburu'nda; *“Yediçınar Yaylası'ndaki mağaraların çoğu buradan daha ışıktıydı.”* (Köyün K. s.159) şeklinde tasvir edilen medreselerde yaşanan sıkıntılar, devletin diğer müesseselerinde görülen problemlerle paralellik gösterir. İhmalkârlık, rüşvet, adam kayırma, iltimas gibi kemikleşen sorunlar, doğal olarak medreseleri de etkiler. Köyün Kamburu'nda Çalık Kerim'in yaşadığı medrese deneyimi, medreselerin geçirdiği olumsuz değişimi gözler önüne serer;

“Kitabın yazdığına bakılırsa cerre çıkmak haram... Ama fukara mollalar ne halt etsin? Namussuz takımı bu medresenin vakıf geliratını çalıp esrara, kumara, karıya, oğlana verir olmuştur.” (Köyün K. s.151)

“Bizim bu medresenin varidatı, aslında, Osmanlı ordusuna yetermiş, vaktiyle buraya gelen Kambur Kadı'nın düzeniyle şunun bunun cebine döndürülmüş.” (Köyün K. s.160)

Medrese mollası Karagöz tarafından anlatılan bu durum, medreselerin bozulmasındaki temel faktörlere işaret eder. Vakıf geliri ile ayakta duran medreselerin geliri, sistemdeki yozlaşma nedeniyle başka yönlere kanalize edilir. Bundan dolayı, talebelerin her türlü ihtiyacını karşılayan medreseler, ihtiyaçlara kifayetsiz kalır. Bu yetersizlik, medrese mollaları tarafından çeşitli yollara başvurularak giderilmeye çalışılır;

“Çalık Kerim, bir aya varmadan, medrese düzenin, köy düzeninden farksız olduğunu anlayıp iyice rahatladı. Burada da fakirler sürünüyor, kimse kimseyi sevmiyordu. Ortada bölüşecek hiçbir şey yokken herkes birbirine düşmandı. Mollalar fırsatını bulunca arkadaşlarının heybelerinden, sandıklarından, yiyecek aşırıyorlar, bunu ayıp saymak şurda dursun, hüner göstermişçesine övünüyorlardı.” (Köyün K. s.161)

Böylece medrese çatısı altında hırsızlık, oğlancılık, kadın ticareti gibi etik olmayan eylemler ortaya çıkar. Mollalar çevre köylere giderek, halkın inanç zayıflığından yararlanıp din ve vicdan sömürüsü yaparlar. Çalık Kerim, kısıdan para kazanmanın yolunu bulduğu için mutludur. Köylerde; *“Harmanları yangından, malı, davarı canavardan koruyan muskalar bunlar... (...) Hayırlı işlerin düşman oyunuyla bozulmasını istemezsen, şu mübareklere sığınacaksın...”* (Köyün K. s.165) diyerek, halkı muskalara sığınmaya çağırır. Maliye sistemi bozulan devlet toprağında, muskacılıkla cahil insanların para ve inançlarını sömürmek, bir nevi geçim yolu olarak algılanır. Dünden bugüne üniversitelerin gelişim sürecini anlatan

Ortaylı; “medrese vakfından beslenemeyen aç suhteler dağ, şehir gezip eşkıyalığa başladılar.” (Ortaylı, 2010: 82) diyerek, 17. yüzyılda azalan imkânların aksine sayısı ziyadesiyle artan medrese talebelerinin durumuna işaret eder.

Köyün Kamburu’nda, öğrencisi Çalık Kerim’e; “Biraz daha oku yaz... Din üzerine dediğim lafları ağzımdan kapı kapıver. Kuran’ın Arap ağzını iyi çevirmeye bak. Bu dünyada mollalıktan rahatı yoktur.” (Köyün K. s.119) diye nasihat eden medreseli Uzun İmam da Çalık Kerim de kökleri bozulan bu sistemin çıkardığı hatalı üretimler olarak okunabilir. Mollalığın içerdiği anlamları sadece maddi refah kapısına düşürmek, değer yargılarından hayli uzak din adamları yetiştirir. Nitekim Çalık Kerim para toplama kaygısıyla gittiği köylerde sadece muska satmakla kalmayıp köyün korkan gelinlerinin kasıklarını okşayarak onları sözde tedavi eder. Yine Uzun İmam, camiye okumak için gelen kız çocuklarını cinsel istismar nesnesi olarak algılar. Siyasal ve yönetsel alanda meydana gelen yozlaşma, domino taşları gibi devrilerek tüm müesseselere bulaşır ve ahlak da dâhil olmak üzere tüm temel değerleri yıkar.

Yazar, medreselerde baş gösteren problemlerin sebeplerini, çoğunlukla ekonomik düzenin bozulmasına bağlasa da özellikle 17. yüzyıldan sonra, ilmi ve fikri zeminin genişlememesi, telif eser oranının düşüklüğü, söyleyecek yeni sözün olmaması medreselerin diğer problemleridir. Tarihi bağlam göz önüne alındığında, değişen toplumsal şartlara rağmen kendi dönüşümünün önünü tıkayan medreseler; “gelenegi koruma uğruna yeniliklere ve değişime (yeni çağa) intibak edememe”(Sarıkaya, 1999: 34) problemiyle de karşı karşıya kalır.

Memur sınıfında gözlemlenen bozulma da yönetsel yozlaşma başlığı altında incelenebilir. Çevikbaş’ın vurguladığı gibi, bürokratik örgütün, çeşitli amaçlarla; “kamuya hizmet olan amacından uzaklaşarak, özel çıkar peşine düşmesi” (Çevikbaş, 2006: 274) ve bütçesini sürekli olarak maksimize etmeye çalışması, siyasal ve yönetsel yozlaşmanın ortaya çıkmasına neden olur. Sülük Bey’in memur algısı, memurdan beklenen davranış kalıplarını ortaya koyar. Memur, ondan bundan çarparak iş görür kimsedir ve zagonu “alıcı kuş” zagonudur. Memur, kamu hizmeti almak isteyen çıkar nesnesi olarak algılar, çıkar elde edemediği kimselerin de işlerini savsaklar. Bu durum bürokrasideki çürümeyi göz önüne serer;

“Oğlum, aylıkla geçinip şundan bundan çarpmayınca, senin iş görür adam olduğunu nerden anlayacak bizim bu milletimiz? Kaç kez söyledim, memurluğun zagonu... Bildiğin, alıcı kuş zagonudur ve de bildiğin, bozkurt zagonudur. (...)

Memurlukta elinin yettiğini kimin diye sormadan, azına çoğuna bakmadan çekip alacaksın, yetmediğini 'Bugün git, yarın gel' diyerek savsaklayıp can usandırmasıyla amana düşürüp şuraya buraya mühür basaraktan, imzalar ataraktan haklayacaksın!" (B.M. s.54)

Kamu hizmetini görecek kişilerin seçiminde liyakatin gözetilmemesi, görevin gerektirdiği yetenek ve iyi niyetin kifayetsizliği, hizmetin aksamasına neden olur. Anlatıda daha ziyade niyet unsuru üzerinde durulmaktadır. Kamu çıkarının ihlal edilmesi ve yetkinin kişisel çıkarlara hizmet amacıyla kullanılması, idari personeldeki iyi niyet eksikliğinin göstergesidir. Hukuk düzeni içinde istismara imkân tanıyan boşlukların olması ile kamu hizmeti alan ve verenin moral değerlerinde mevcut bulunan eksiklik, idari yozlaşmalara yol açar. Kavat Abuzer'in, seferberlik yıllarında sapasağlam oğlu için aldığı rapor bu durumun göstergesidir;

"Kavat Abuzer, oğlu Sülük için önce bedel verdi, sonra da Sivas'ın askeriye hastanesinden sakatlık raporu çıkarttı. Şu kadar altına, bir düztaban raporu ki, fazladan bacaklarda ordubozan görünüyor. (...) Seferberliğin ölüm harmanında, domuz gibi oğlanı, göz göre göre askerlikten kurtarması Kavat Abuzer'in, gerek para, gerek sözünü yürütme bakımından nerelere vardığını meydana koymuştu." (Köyün K. s.211-212)

Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda ilan edilen umumi seferberlik, genç yaşlı demeden her evin erkeğini cepheye alsa da maddi birikimi sayesinde cemiyet üzerinde söz sahibi sayılan nüfuzlu kimselere seferberlik havası pek de dokunmaz. Nitekim hiçbir rahatsızlığı bulunmayan Sülük'e rüşvet ile alınan sahte rapor, nüfuzlu kimselerin sadece halk üzerinde değil, idari personel üzerinde de -olağanüstü şartlarda dahi- etki ettiğine işaret eder. Sülük'ün, kendini her tür sorunu çözmeye muktedir görmesi, güvendiği altın gücünden gelmektedir. Altın ise ancak çürüyen sistemlerde bir anlam ifade edebilir. Şehrin banka müdürü, emniyet amiri, vali gibi idari kimlikleri, Sülük Bey'in nezdinde hiçbir anlam taşımaz. Her fırsatta şakaya getirip onlarla dalga geçer. Çünkü Sülük'e göre idari personel, aylıklı kimsedir ve aylıklı kimseye para ile açtırılmayan kapı yoktur; *"Memur takımı bir yerde rahat edeyim dedi mi, o yer hatırlılarına karşı azbiraz alttan alacak... Kasıntıya yeltenmeyecek... Kısacası aylıklı adam olduğunu aklından çıkarmayıp haddini bilecek..." (B.M. s.58)*

Kamu hizmeti alan daha doğrusu kamu görevlilerini kendi hizmetinde kullanan kesimin kişiler bazındaki temsilcileri Abuzer, Sülük ve Kenan gibi mali güce sahip kişilerken; kamu kurumundaki yozlaşmayı temsil eden kişi Pomak Polis'tir; *"Sürekli geçim sıkıntısı çektiği için, en başta Sülük Bey olmak üzere uçan kuşa borçluydu. Bu yüzden kasabanın en sefil kopukları bile, fukarayı adam hesabına almıyorlardı." (B.M. s.71)* Eşrafa borçlu

olduğundan dolayı, kimse tarafından kayda alınmayan Pomak polis, düzenin bir parçası haline gelir; “*Dedim, var ise kanun... Vardır yanı sıra, şükür, idare...*” (B.M. s. 73) Pomak Polis, aynı zamanda, yoksulluk düzeyi yüksek bireylerin, kolaylıkla bozulup yozlaşacağına ifadesidir. Yoksul birey için etik unsurlar önemini yitirecek, yalnızca yoksulluğun giderilmesi önem kazanacaktır. Böylece, her tür yozlaşmanın altında ekonomik yetersizliğin yattığı fikri bir kez daha vurgulanmış olur. Mali yeterliliğe sahip olmayan kamu görevlisi, görev ve sorumluluk bilincinden uzaklaşacak, kanunun gereğini uygulamak yerine normdan saparak idare etmenin yollarını arayacaktır.

1.4.8. Sonuç

Orta Anadolu insanının öyküsünden bir kesit olarak okunabilecek anlatı üç ciltten meydana gelir. Üçlemenin ilk cildi olan Yediçinar Yaylası, ağırlıklı olarak Meşrutiyet ve Tanzimat dönemini; ikinci cildi Köyün Kamburu, Birinci Dünya Savaşı dönemini; son cildi Büyük Mal ise Cumhuriyet’ten sonraki dönemi ele alır. Her ciltte ayrı bir merkez karakterin seçildiği romanlarda, anlatım başarısı açısından farklılıklar gözlenir. Gerek karakter geliştirme gerekse vaka geliştirme açısından Köyün Kamburu romanının, diğer ciltlere göre daha başarılı olduğu söylenebilir. Çalık Kerim, diğer karakterlerden daha boyutlu bir psikolojik derinliğe sahip, canlı, renkli ve inandırıcı bir karakter olarak çizilir. Anlatımın ağır aksak ilerlediği en yeknesak söyleme ise hiç şüphesiz sıklıkla tekrarlara düşülen Büyük Mal romanında rastlanır. Bin yedi yüzü yılların sonundan başlayıp Cumhuriyet’in ilk dönemlerine kadar gelen geniş bir zamanı ele alan romanlarda zaman unsurunun başarılı olarak kullanıldığı söylenemez. Zaman unsurunda ayrıntıların kullanımına itina gösterilmemiş, yer yer zamanlama hataları yapılmıştır. Ele alınan zaman diliminde toplumun geçirdiği olumsuz dönemlerin yarattığı atmosfer, mekâna başarıyla yansıtılır. Diğer bir deyişle, anlatıda vakanın ve karakterlerin mekâna yansıyan yüzlerini okumak mümkündür.

Romanlarda ana temalarının işlenişi, yapısal unsurların işlenişinden çok daha başarılıdır. Merkezi otoritesi günden güne sarsılan devletin toprak düzenindeki bozulma sonucunda ortaya çıkan ağa, ayan, eşraf gibi mütegalibe kesimlerin istismarı; savaş yıllarında yeterli gıda ve sıhhi takviyeyi alamayan halkın tifo, frengi ve sıtma gibi hastalıklarla mücadelesi; birbirinden beslenen bürokratik, siyasi ve idari sistemin yozlaşması ve bu yozlaşma sonucunda ortaya çıkan hırsızlık, kaçakçılık, rüşvet, adam kayırma, iltimas gibi toplumsal marazlar; eğitim kurumlarına musallat olan maddi ve manevi hastalıklar; siyasi sistemin geçirdiği değişim ve çoğunluğu okuma yazma bilemeyen halkın bu değişim

hakkındaki bilgisizliği; eğitim alamadığından hükümetten / hükümetle ilgili her şeyden korkan köylünün dramı ve kendini koruma psikolojisi içerisinde bir savunma mekanizması olarak geliştirdiği kurnazlığı; sadece cinsel kimliği ile ön plana çıkan kadının toplum içindeki yeri ve konumu; dini ve vicdani misyon taşıyan kimselerin, cahil halk üzerindeki inanç istismarı anlatıda işlenen belli başlı konulardır.

Özellikle Büyük Mal'daki anlatım kusurları göz önüne alındığında, edebi yönden eksiklikleri olduğu kaydedilebilecek üçlemenin takdire şayan başarısı; Osmanlı'nın son asrında yaşanan siyasal ve toplumsal yozlaşmayı ve bitmek bilmeyen savaş/seferberlik yıllarının yarattığı fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik yıkımın boyutlarını gözler önüne sermesinde aranmalıdır.



1.5.KELLEÇİ MEMET

“Bir eser ne kadar büyükse, o kadar da kişiseldir.”
Kemal Tahir

1.5.1. Romanın Kimliği

Kelleci Memet, yazarın 1940’ta girdiği ve tutukluluk sürecinin bir kısmını geçirdiği Çankırı Cezaevi’nde tuttuğu notlardan mülhem bir eserdir. Roman, hapisanede tanınan gerçek bir kimliğin öyküsüdür. Kemal Tahir, Kelleci Memet çalışmasında; “*Anadolu köylü insanının kendine özgü insanlık cevherinin araştırılması, köyün ekonomik temelindeki özelliklerin cinsel münasebetlere etkisi*”(Tahir-g, 1989: 60) gibi meseleler üzerinde durduğunu kaydeder.

Anadolu insanının “*kendine özgü insanlık cevherini*” ve davranış biçimlerini ekonomik koşullar üzerine temellendirerek anlatma çabasında olan Kemal Tahir, romanda İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı yılları ele alır. Batılı devletlerin çıkar çatışmalarından kaynaklı bir savaşın, Anadolu coğrafyasında oluşturduğu menfi şartları irdeleyen roman, söz konusu olumsuzlukların hapisane yaşamına yansıyan yönlerini de gözler önüne serer. Ayrıca roman, 1940’ların Anadolu’sunda, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı’nı yakın geçmişinde bırakan neslin savaş algısını, savaştan ne anladığını ve savaşan devletler hakkındaki yorumlarını da vererek dönemin sadece ekonomik değil, psikolojik ve siyasi atmosferini de yansıtır.

1962’de Remzi Kitabevi tarafından ilk baskısını yapan Kelleci Memet, 1972 ve 1976’da Bilgi Yayınları; 1976, 1982, 1992 ve 1998 yıllarında Adam Yayınları; 2008 ve 2010’da da İthaki Yayınları tarafından yayınlanır.

1.5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kelleci Memet romanı, tanrısal bakış açısı ile kaleme alınır. Zamanı ve mekânı aşan bilme yetisiyle, anlatı dünyasının bütün unsurları üzerinde egemen olan hâkim anlatıcı, Kelleci Memet’te tüm imtiyazlarını kullanır. Üçüncü tekil şahsın kullanıldığı anlatıda yazar, sadece başkişinin değil, romanın diğer karakterlerinin de ruh dünyalarına derinlemesine nüfuz eder.

Altı aylık tutukluluk sürecini geçirmesi için Çankırı’ya gönderilen Murat, İstanbul’dan geldiğinden hapisanede onun için ayrı bir oda tahsis edilir. Diğer mahkûmlardan farklı

olarak, bireysel bir yaşam alanına sahiptir. Mahkûmların hayatından alınan kesitler eşliğinde ilerleyen birinci bölümde, Murat'ın düşüncelerine değinilir. Tüm mahpusların ilgili olduğu ve bir şeyler anlattıkları Murat, ilk bölümde olayların odak noktasında bulunur ve onun bilincinden sıklıkla yararlanır. Hâkim anlatıcı; *“Murat -canı tütün içmek istediği halde- odasına girip piposunu almaya üşeniyordu.”* (s.58) diyerek, Murat'a dair düşünce ve niyet okuması yapar.

Yazar-anlatıcının bu iç okumaları, romanın başkişisi olan Kelleci Memet üzerinde yoğunlaşır. İlk bölümde biraz silikçe çizilen ve okurun merak duygusunu canlı tutan Kelleci Memet, anlatının drama düşürülen karakteridir. Bu nedenle onun bakış açısından bir hayli yararlanır. Murat Bey'den okuma yazma öğrenmeye çalışan Kelleci Memet, Murat Bey'e gelen gazeteleri okumaya çalışır; *“Gazetelerden birinin iri başlığını heceledi: ‘Biz tarafsız değiliz, savaş dışıyız...’ ‘Tarafsız’ın ne demek olduğunu Murat Bey’e sormayı tasarlayarak gitti, köşedeki teneke yığınının önüne çömeldi.”* (s.193) Tepede bir yere konularak anlatının tüm boyutlarına hâkim olan anlatıcı, olağanüstü bir şekilde karakterlerin tasarılarından haberdardır. Bu haberdarlık, mekândan olduğu gibi zamandan da bağımsızdır. Öyle ki, Cinci Nezir'den tenekeci dükkânını satın almak isteyen Kelleci Memet, ona güvenemez. Yapacakları alışverişte Cinci'nin kendini kandırabileceğinden şüphelenir. Kelleci Memet'in Cinci Nezir ile konuşurken yaşadığı kuşku dolu anlar, iç monolog tekniğiyle aynı anda okura verilir;

“Kelleci, Cinci'nin dediklerini duymuyor, ne yapacağını tasarlıyordu... ‘Bu Cinci’de cinci oyunları çoktur. Bize oyun eder mi, hey Allah? Babamızın seferberlik arkadaşlığını hiç mi göz önüne almaz?..’ Birden aklına koşup Murat Bey’e danışmak geldi. Biraz ferahladığından, Cinci'nin dediklerini duymaya başladı. Herif gerçekten kızmıştı. ‘Babam mezardan çıksa...’ diye hırlıyordu. ‘İstanbul’un yedi kat yabanına danışacağımızı anlamasıyla, cinler başına toplanır ki, şart olsun babası mezardan çıksa dükkânı vermez...’ Umutsuzlukla boynunu büktü.” (s.166)

Görüldüğü gibi yazar-anlatıcı, Kelleci Memet'in tasarılarını, iç konuşmalarını, bu konuşmalara yansıyan ruhsal durum değişimlerini ayrıntılarıyla anlatır. Bu yetki, yazara başkişinin geçirdiği evreleri kolaylıkla sergileme imtiyazını tanır. Böylece okur, karakterlerin gelecek tasarımları hakkında da fikir sahibi olur. Hâkim anlatıcının bir diğer özelliği, istediği zaman anlatının içinde kendini hissettirebilmesidir. Bu durum, Kelleci Memet romanında yazarın diyalogların arasına girmesiyle somutlaşır. Örneğin, geriye dönüş tekniği ile anlatılan ikinci bölüm, Kelleci Memet ile Yusuf'un diyalogları ile başlar. Anlatımın sahneleme tekniği ile sürdüğü bu bölümde; *“Yusuf’la çocukluktan beri arkadaşlıklar. Geçen yıl birbirlerinden hiçbir şey gizlemeyeceklerine yemin edip köy geleneğince değnek atlayarak sır ortağı*

olmuşlardı.” (s.275) diyerek araya giren yazar-anlatıcı, birkaç cümlelik bir özetleme ile anlatı dünyasındaki konumunu hissettirir.

Tanrısal bakış açısı kullanmasına rağmen, anlatıya gerçeklik hissinden hiçbir şey kaybettirmeyen Kemal Tahir’in bu başarısı, kullandığı çoğul bakış açılarıyla ilgilidir. Öyle ki, karakterleri ve onlara dair izlenimleri sadece anlatıcıya anlattırılmaz. Onun sıklıkla kılık değiştiren anlatıcıları, “*reflektör olarak kullanılan bilinçler*” (Stevick, 2010: 91) dir ve gereken her anda tereddütsüz yazarın sözünü emanet alırlar. Sözelimi, Terzi Bekir’in başından geçenleri Cinci Nezir; Devecigiller ailesinin düğün günü yaşananları Terzi Bekir anlatır. Yine, Birinci Dünya Savaşı’nda Arapların fikir değiştirmesi yüzünden ordunun yaşadığı sıkıntıyı, bizzat savaşa katılmış olan Rufat Ağa anlatır. Romanda yansıtıcı bilinçlerin gereğince kullanılması, okurun gerçeklik duygusunu desteklediği gibi, anlatının tek bir ağızdan çıktığı hissini de ortadan kaldırarak anlatıya akıcılık sağlar.

1.5.3. Olay Örgüsü

Üç ana bölümden oluşan Kelleci Memet romanı, Kemal Tahir’in diğer romanları gibi kendi içinde alt bölümlere ayrılır. Birinci bölüm dört, ikinci bölüm iki alt bölümden oluşurken; son bölümde alt bölüm oluşturulmamıştır. Kelleci Memet romanında, bölümlerin isimden içeriğe açılmasını sağlayan bölüm başlıkları kullanılmaz. Bölümler ve alt bölümlerin tümünde, çekinik bir karakter olmayan Kelleci Memet ön plandadır.

Dört alt bölüme ayrılan birinci bölüm, Osman Ağa’yı vurduğu için hapse giren Kelleci Memet’i ve onunla aynı mekânı paylaşan Çankırı Cezaevi mahkûmlarını anlatır. Mahkûmların cezaevine girme nedenleri, içeride geçirdikleri günler, oradaki yaşam şartları, arkadaşlık ilişkileri ve bu ilişkilerde zaman zaman görülen yozlaşmalar, İkinci Dünya Savaşı’nın patlak verdiği günlerin psikolojisi eşliğinde verilir.

Birinci bölümün vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir:

- Kelleci Memet’in Osman Ağa’yı vurup altı seneye mahkûm olması
- Köy koruculuğu yapan Rufat Ağa’nın, oğlu hapse girince koruculuktan çıkarılması
- Gazeteci Murat’ın, yazdığı bir haber üzerine altı ay ceza alıp Çankırı Cezaevine gelmesi
- Kelleci Memet’in koğuştta herkes tarafından horlanması ve ezilmesi
- Murat Bey’in, okuma-yazma öğrenmek isteyen Memet’e ders vermesi

- Osman Ağa'nın oğlu Yusuf'un, Kelleci'ye samimi bir mektupla birlikte para göndermesi
- Ziyarete gelen Rufat Ağa'nın seferberlik yıllarında güney cephesinde yaşadıklarını anlatması
- Cinci Nezir'in, zanaat öğreteceğine söz vererek tenekeci dükkânını Kelleci Memet'e satması
- Cinci Nezir'in Şeker Emin ile birlikte hazırladıkları plan doğrultusunda, Kelleci Memet'i hırsızlıkla suçlaması
- Terzi Bekir'in desteğiyle Kelleci Memet'in temize çıkması
- Kelleci Memet'in meydancı olması
- Kelleci Memet'in, bayram günü bir ziyaretçiden Cemile İle Yusuf'un evlendiğini duyması ve üzüntüsünün nedenini Murat Bey'e anlatması

Anlatının ikinci bölümünde zaman bir sene önceye; mekân da Virankale Köyü'ne döner. Bu bölüm, Kelleci Memet'in Osman Ağa'yı neden ve nasıl vurduğunu anlatır. Osman Ağa'nın karısı Ümmühan ile oğlu Yusuf'un, Kelleci Memet'e karşı neden en ufak bir kırgınlık ve kızılgınlık hissetmediği muamması bu bölümde çözüme kavuşur.

İkinci bölümün vaka birimlerini şu şekilde sıralanabilir;

- Osman Ağa'nın, Ümmühan ile Yusuf arasında cinsi bir münasebet yaşandığından şüphelenip Kelleci'den Yusuf'u gözetlemesini istemesi
- Kelleci Memet'in, bu durumu Yusuf'a anlatması ve Yusuf'un inkâr etmesi
- Kelleci Memet'in Cemile ile gönül ilişkisi yaşaması ve Cemile'den Yusuf ile Ümmühan'ın arasında bir ilişki olduğunu öğrenmesi
- Osman Ağa'nın bir aydır kızgın olduğunu anlayan Kelleci'nin Ümmühan'a nedenini sorması ve Osman'ın, Cemile nedeniyle kendisine kızgın olduğunu öğrenmesi
- Osman'ın Cemile'de gözü olduğunu söyleyen Ümmühan'ın, Kelleci'yi Osman'a karşı kışkırtması
- Ümmühan'ın, cinayeti Kelleci Memet'in bilinçaltına işlemesi
- Kelleci Memet'in nasıl ve neden yaptığı bile fark etmeden Osman Ağa'yı öldürmesi

Anlatının çok kısa olan son bölümünde, sadece Kelleci Memet'in, tenekeci makasını alarak cezaevinden firar ettiği ve jandarmanın Kelleci Memet'in peşine düştüğü bildirilir.

Dramatik aksiyonun gerilim unsuru esas alındığında, roman iki ana bölüm olarak değerlendirilebilir.

Kelleci Memet romanında, bölümler arasında hacimsel bir denge gözetilmez. İlk bölüm, anlatının dörtte üçünden fazlasını oluştururken, kalan kısma iki bölüm sığdırılır. Dramatik aksiyonun diğer bölümlere göre daha düşük olduğu birinci bölümün bu denli geniş hacimli kurgulanması, romanın sıkıcı bulunmasına neden olur. Konur Ertop'un; "*Kelleci Memet bir hapislinin sıkıcı dekoru içinde, ağır yürüyüşlü ve az başarılı roman temposuyla yoksul ve saf bir köy delikanlısının suça sürükleniş hikayesini anlatmaktadır*" (Çelik, 1974: 37) şeklindeki yorumuna karşılık; Muzaffer Erdost, romanın başlangıçta ne kadar dağınık görünürse görünsün, "*İlgiyi azaltmıyan*" (Erdost, 1963: 28) bir kurgu ve anlatıma sahip olduğunu belirtir. Netice olarak, ilk bölümün geniş hacimli ve düşük aksiyonlu olduğunu söylenebilir. Ancak belirtmek gerekir ki, ikinci bölüm okunurken, ilk bölümde gereksiz ayrıntıymış gibi algılanan birçok şey yerine oturur. Bu durum, romanın polisiye bir kurgu anlayışı ile oluşturulmasının sonucudur. Tümdengelim yöntemiyle kurgulanan anlatı, önce sonucu sonra da bu sonucu doğuran nedenleri verir. Bu açıdan; "*ussal bir kurguya sahip*" (Ergün, 1972: 266) olan Kelleci Memet romanı, ayrıntıların fevkalade bir titizlikle kullanıldığı, tutarlı bir romandır.

1.5.4. Zaman

Kelleci Memet romanının öykü zamanı 1940 yılını gösterir. Anlatı süresince artsüremli işleyen zamanı tespit ve takip etmek mümkündür. Yazar zamanı sezdirme yoluyla verdiği gibi açıkça belirtmekten de geri durmaz. Anlatının başında; "*Nisan'ın 15'i olduğu halde*" (s.7) şeklinde verilen zaman unsurundan, öyküleme zamanının nisan ayının ortasında başladığı anlaşılır. Bu tarihte başlayan roman, zamanın takibini mümkün kılan ayrıntılarla devam eder. Öyle ki; "*Almanlar Norveç'e saldırdı saldıralı -bir haftadır- canı gazete okumak istemiyordu.*" (s.28) cümlesi, okuru 9 Nisan 1940 tarihine götürür. Almanya, Norveç'e saldıralı bir hafta olmuştur ve zaman 15 Nisan'ı gösterir. Bu durum, yazarın reel zamanla kurmaca zamanı bir düzlemde kesiştirdiğinin göstergesidir. Toplumsal ve siyasal göndermelerle, özellikle savaş dönemi sık sık vurgulanır;

"Biliyorsun şimdi savaş var" (s.16)

"Cumhurbaşkanlığını aldık mı, şimdilik Hatip Hoca, İsmet Paşa'nın tahtına kurulup dünyanın dümenine yapıştık mı, sıkıca!" (s.95)

"Şimdinin Adliye Bakanı Fethi Bey" (s.235)

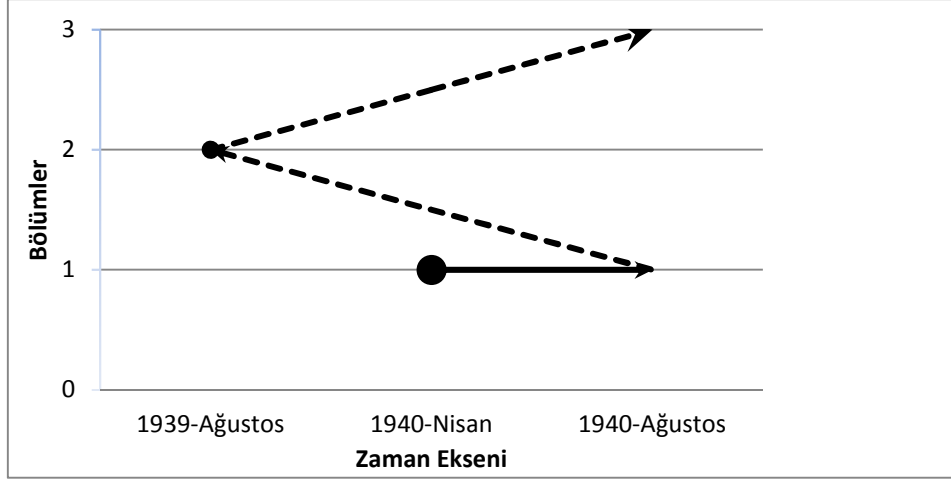
Zamanın sezdirme yöntemiyle bildiriminde; “*NORVEÇ NAZİLERİ, ALMAN ORDUSUNA İLTİHAK ETTİLER...*” (s.32) örneğinde görüldüğü gibi, gazete başlıklarından da yararlanır. Savaşın yakın takibi, özellikle on beş gün önce mahkûmların arasına katılan gazeteci Murat tarafından yapılır. Söz konusu gazete başlıkları, zamanı sezdirme görevini üstlendiği gibi, başlıklar üzerinden tartışan mahkûmların savaş hakkındaki düşüncelerini ifade etmelerine de imkân sağlar. Bu tartışmalardan, gerek yazarın gerekse o yıllardaki Anadolu halkının savaşa karşı bakış açılarını anlamak mümkündür.

Öykü zamanının belirlenmesinde, Şeker Emin’in ceza süresinden de yararlanır. Cezasının bitmesine; “*dört ay, on dokuz gün...*” (s.51) kalan Şeker Emin’in, 1933 affi ile indirilen cezasının üzerine, yattığı ve yatacağı zaman dilimi eklendiğinde elde edilen tarih 1940 yılını gösterir. Bu durum, yazarın zaman unsuruna verdiği önemin yanı sıra kurgunun tutarlılığını da gösterir.

Üç bölümden oluşan Kelleci Memet romanında, birinci bölümde zaman kronolojik olarak akmaya devam eder. Birinci bölümün sonunda geçen; “*Çankırı Halkevi, 1940 yılının 30 Ağustos Bayramı için kasaba meydanına çifte davul tutmuştu.*” (s.236-237) cümlesi, anlatı boyunca sıklıkla sezdirilen zamanın net olarak belirtildiği tek andır. 1940 yılının nisan ayında başlayan vaka, aynı yılın ağustos ayına kadar geçen ortalama beş aylık süreci kapsar. Bu da ilk bölüm için öyküleme zamanının beş aya yayıldığı anlamına gelir.

Anlatının ikinci bölümünde, mekânla birlikte zaman da değişir. Kelleci Memet’in anlatımıyla onun köy anılarını veren bu bölümde, mekân hapisshaneden Virankale Köyü’ne, zaman da andan bir yıl geriye döner; “*Geçen yaz sonu... Bu sıralar... Ekinleri biçtik, harmanları kaldırdık. Yusuf’la bostan tarlasındayız, rahmetli Osman Ağa’nın oğlu Yusuf’la...*” (s.270)

Zafer Bayramı günü Kelleci Memet’in duyduğu haber üzerine moralinin bozulması, Murat’ın dikkatini çeker. Kelleci Memet’in neşesini söndüren nedeni sorduğunda, Memet bir sene önce köyde yaşananları anlatmaya başlar. İkinci bölüm boyunca anlatılanlar, zamanda geri dönüş tekniğiyle verildiğinden, anlatı akronik bir karakter kazanır. Böylece öyküleme zamanı bir sene önceye sıçrar. Öyküleme zamanındaki bu ilerleme, çizgi grafik yardımıyla görselleştirilebilir;



Şekilde görüldüğü gibi, anlatının birinci bölümünde beş ayı kapsayan kronik karakterli bir zaman anlayışı mevcutken; ikinci bölümde bir yıl öncesine sıçrayan akronik karakterli bir zaman söz konusudur. Üçüncü bölümde ise zaman yeniden 1940 yazına döner. Başgardiyân Etem Efendi'nin telaşı eşliğinde çizilen hapis hane dekoru, Şeker Emin'in söylediği; "*Mahpus damından göz göre göre adam kaçmış...*" (s.329) cümlesi ile zamana bağlanır. Anlatı, Zafer Bayramı sonrasında hapis hanedan firar eden Kelleci Memet'in yakalanma çabası ile sona erer. Zaman, şimdi ile geçmiş arasında kırılmalar yaşayarak devam eder ve bir sonuca bağlanmadan bırakılan son bölümde geçen; "*Bizim bozkır imansızdır, adam saklamaz.*" (s.334) cümlesine yüklenen anlamla geleceğe bağlanır. Böylece zaman unsuru, geçmiş, hal ve gelecek arasında tüm boyutlarıyla işlenmiş olur.

1.5.5. Mekân

1.5.5.1. Çevresel Mekânlar

Kelleci Memet romanında mekân, daha ziyade algısal mekân boyutunda ele alınır. Çevresel mekân olarak, ilk bölümdeki anlatımıyla Çankırı'nın Virankale köyü, mahkûmların çalışma cezaevine gönderildikleri Zonguldak, Rufat Ağa'nın seferberlik anılarında sözü edilen Basra, Kütülamare ve Nasriyye sayılabilir. Virankale köyü, olay örgüsüne ev sahipliği yapmadığı zamanlarda, özlenen memleket toprağı olarak mahkûmların hatıralarını süsler. Çevresel mekân olarak konumlandığı durumlarda bile mekân, bir işlev yüklenir;

"Cenevizli, Eğriboğaz'ın ağzına bir kale kondurmuş vaktin birinde... Akli sıra, geçidi tutacak da kuş uçurmayacak... Ceneviz'den sonra Osmanlı onarmamış da, kalenin şurası burası göçmüş... Göçmeseydi, bizim köye 'Kaleköy' derlerdi, öyle ya beyim, 'Virankale' diyeceklerine!" (s.9)

Kelleci Memet'in anlatımıyla verilen Virankale tarihçesi, öncelikle köyün ismine vurgu yapar. Köy isminin üzerine yüklenen vurgu, köye dair olumsuz çağrışımları beraberinde getirir. 'Kaleköy' ne kadar yapıcı ve müspet anlam birimciklerine sahipse; 'Virankale' de bir o kadar yıkıcı ve menfi bir çağrışım alanına sahiptir. Nitekim; "Bizim Virankale'mizde pınar yoktur. (...) Sarp yollarımız vardır. (...) Köyümüzün damları hep topraktır." (20-21) diyen Kelleci Memet'in köye dair betimlemeleri, Virankale ismine mütenasiptir. Köyün sarp yolları, toprak damları ve olmayan pınarları; mekâna hâkim olan olumsuz şartları vermekle birlikte, orada yaşanacak olan menfi durum ve olayların alametlerine de dikkat çeker. Dolayısıyla, başlangıçta sadece çevresel bir mekân olarak tanımlanan Virankale, vaka ilerledikçe mekânın darlaşacağını imler.

1.5.5.2. Algısal Mekânlar

1.5.5.2.1. Açık Mekânlar

Büyük bir kısmı hapisanede geçen anlatıya, genel olarak kasvetli bir mekân algısı hâkimdir. Ancak 30 Ağustos Bayramı için düzenlenen etkinlikler, dar mekânın coşkun ve pozitif bir paylaşım mekânına dönüşmesini sağlar;

"Çankırı Halkevi, 1940 yılının 30 Ağustos Bayramı için kasaba meydanına çifte davul tutmuştu. Çingen davulcuların ak bezden kırmalı eteklikleri havada dönüyor, zurnacılar zurnaları kaldırıp üfledikçe gökler sarsılıyor, ortadaki çifte köçeklerin topuk vurmaları, sanki toprağı deprem gibi ırgaltıyordu. Yakın köylerden gelenler, kasabanın çoluğu çocuğu, çalgıcılarla oyuncularını yarımday biçiminde çevirmişlerdi. (...) Körpe gelinlerle kızlar, sarı parlak çizgili sıkmaları, ak örtüleri, her renkten şalvarlarıyla esintinin dalgalandırdığı çiçekli haşhaş tarlalarını andırıyordular." (s.236-237)

Bayram gününden alınan bu kesit; kasaba meydanında toplanan insanların paylaştığı mutluluğu ifade eder. Davul zurna sesleri, havada dönen etekleri ve oynayan köçekleri ile çoluk çocuğun eğlendiği kasaba meydanı, herkes için bir içtenlik mekânına dönüşür. Gardiyan Tahir Efendi'nin; "dış kapının kanadını arkaya dayayıp" (s.236) coşkuyla bayramın başladığını haykırması, mahkûmlar için mekânın genişlediği bir günün başladığını bildirir. Bayram günü arkaya dayanan "dış kapının kanadı", içeride sıkışmış yaşamların, güven ve huzur içinde dışarıya akışını imler. Korkmaz'ın deyiimiyle; "dışa doğru akan mekanlar, üzerinde yaşayan kişileri baskılamaz. Sonsuzluğa açılan bu yerler, anlatı karakterlerinin fiziksel ve duygusal bağlamdaki sığınaklarıdır." (Korkmaz,2007: 412) Böylece esenlik içinde bulunan mahkûmların, ontolojik anlamdaki sınırları ve sınırlanmışlıkları yıkılır. Mahkûmları ziyarete gelen renkli kalabalığın paylaştığı bayram mutluluğu, mekân algısını; "esintinin dalgalandırdığı çiçekli haşhaş tarlaları(na)" dönüştürür.

Anlatı karakterinin kendini güvende ve huzurlu hissettiği bir diğer mekân, Kelleci Memet'in Cinci Nezir'den devraldığı tenekeci dükkânıdır. Önceleri kapalı mekân özelliği gösteren tenekeci dükkânı, Kelleci Memet'in çabalarıyla açık mekân haline gelir; “*Duvarın eski gazetelerini yenileriyle değiştirmiş, üstüne de renkli kız resimleri yapıştırmıştı.*” (s.193) Tenekeci dükkânı Cinci Nezir'in elindeyken karanlık, tozlu ve düzene muhtaçtır. Kelleci Memet, duvardaki gazetelere kadar el atar ve dükkânı yeniden düzenler. Bu noktadan sonra tenekeci dükkânı, kumar parasını çıkarmak için çalışılan ve önemsenmeyen bir mekân olmaktan çıkarak; içine emeğin sindiği, iş üretilen bir aydınlık mekâna dönüşür.

1.5.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Kelleci Memet romanında mekân, genellikle kapalı ve labirenttir. Olay örgüsünün geçtiği yerin bir hapisane olduğu düşünüldüğünde, yaratıcı açılımlardan uzak olan bu mekânın labirentleşmesi anlaşılabilir. Kemal Tahir, Kelleci Memet'i yazma amacını; “*Gayet kapalı bir çevrede, hapishanede çok basit bir köy delikanlısının, çok karışık, çok derin iç dramı vermek istenmiştir.*” (Çelik, 1974: 37) şeklinde belirtir. Hapisane ortamında verilmeye çalışılan bu “*çok derin iç dram*”, dar ve labirent izlekli mekanı kaçınılmaz kılar. Anlatının ilk bölümünde, mekâna dair verilen ilk betimleme, vakanın geçeceği ortamı özetler niteliktedir;

“Nisan’ın 15’i olduğu halde Çankırı Cezaevi revir sofrasının penceresindeki geniş manzaradan, ilkbahar geçip gitmiş, görünürde el kadar yeşillik kalmamıştı. Karşı yamaçtaki ağaçsız Kavra Köyü, sarı bir denizin ölü dalgaları üzerinde yüzen, dağılmış bir gemi leşini andırıyordu.” (s.7-8)

Vaka zamanı nisan ortasını göstermesine rağmen, mekânda baharın izine rastlanmaz. El kadar yeşilliğin kalmadığı, ‘ağaçsız’ Kavra köyü, fonetik bir benzerlikle güneşin kavurduğu bir mekânı da çağrıştırır ki, mekânı niteleyen ‘*sarı bir deniz*’ benzetmesi, bu çağrışımı doğrular. Yine, ‘*ölü dalgalar*’, ‘*dağılmış bir gemi leşi*’ gibi benzetmeler de mekânın yaşamsal olandan yoksunluğunu vurgular. Hapishanede olmanın getirdiği psikoloji, mahkûmların sadece zaman değil mekân algısı üzerinde de ciddi etkiler bırakır. Kemal Tahir’in, Semiha Hanım’a yazdığı 25 Mayıs 1950 tarihli mektubu, bu durgunluğu ve yaşamsal olandan yoksunluğu şu şekilde belirtir; “*O kadar hareketsiz yaşıyoruz ki, normal ölçülere sığar bir hayat değil. Berbat. Mafih, esasta okumaktan, yazmaktan, günde yirmi sigara içmekten ve seni sevmekten başka bir iptilam yok sanırım.*” (Tahir-b, 1993: 334) Otobiyografik özellikler taşıdığı söylenebilecek olan Kelleci Memet romanında mekân, yazarın şahsi yaşamından izler taşıması nedeniyle daha samimi ve gerçekçi bir şekilde oluşturulur.

Mahkûmların içinde en nitelikli mekâna sahip olan Murat'ın odası bile, darlaşan boyutlarıyla ön plandadır. Zira, “*boyu-eni dört metre*” (s.109) ve pencereleri “*karaya boyanmış*” (s.110) olan odanın tüm mevcudiyeti; “*küçük masayla iskemle*” (s.110) “*gramofon, plak kutusu, yağlıboya resim takımı*” (s.110) ile “*ciltli ciltsiz Türkçe, Fransızca kitaplar*” (s.110) dan ibarettir. Hapishanedeki diğer mahkûmların durağanlığına kıyasla yaşama tutunmaya çalışan ve statik olmayan bir karakter olan Murat'ın mekânı, yetersizliği vurgulanarak tasvir edilir. Mekânın kısırlığı, sadece Murat'ın odası üzerinden verilmez. Hâkim anlatıcı, farkındalık düzeyi en yüksek olan karakteri Murat'a, genel olarak cezaevini yorumlatır;

“Murat asıl cezaevinin avlusuna dalmıştı. Handan bozma Çankırı Cezaevi'nin orta avlusu, eni boyu yirmişer metreyi geçmeyen, Arnavut kaldırımı döşeli berbat bir çukurdu. Koşuğların avluya bakan kalın demir parmaklıklı pencerelerinden gece yıldızlar bile görülmezmiş... Burada on yıldır yıldız görmeden yatan kıyamet gibiymiş...” (s.222)

'Handan bozma' ibaresi, Çankırı Cezaevi'nin amaca uygun bir yapı olmadığını vurgular. Ayrıca bir cezaevinin en müreffeh bölümü olması beklenen 'orta avlu', mahkûmların yaşama bağlandığı bir mekân değil, 'berbat bir çukur' dur. Yine yaşama açılan bir diğer mekân unsuru olan pencere, bu 'berbat' avluya bakar ve 'kalın demir' parmaklıklara sahiptir. Yıldızların bile görülmediği bu pencereler, metanın soğukluğuna yüklenen yalıtılmışlığı sembolize eder. Gecenin karanlığında anlam kazanan yıldız ışığı, sonsuz umutsuzluğun ortasında ufak da olsa umudun, umutların bulunabileceğinin habercisidir. Geceleri yıldızların görülmediği pencereler, mahkûmların içinde bulunduğu umutsuz ve çaresiz durumu vurgular. Çankırı Cezaevi'nde mekânın tüm unsurlarına yapışan bu yetersizlik, imgesel boyutta içinde yaşayanların hayatındaki kısıtlanmışlığı da temsil eder.

Umutsuzluğun sembolleştiği labirent bir mekân olan Çankırı Cezaevi, içindeki mahkûmlar tarafından “*gurbetin domuzu*” (s.55) olarak algılanır. Mekâna dair verilen bazı nitelikler, mekânın insan üzerinde oluşturduğu etkiyi ifade eder. Cezaevi, “*kenef kokusu*” (s.17) nun hâkim olduğu, “*tahtabitleri*” (s.70) tarafından istila edilmiş bir yerdir. Mahkûmların fiziksel görüntüsü de bu etkinin en açık belirtisidir;

“Ulan, ben, temeline tükürdüğüm bu Çankırı mahpusunun adamdan direği kesilmedim mi? (...) Adam nerede usanır tatlı canından? Mahpus damında... Kendi suratına tüküresin gelir aynaya bakarsan...” (s.53)

Hükümlülük süresi on yıla yaklaşmış olan Şeker Emin'in gözünden verilmeye çalışılan hapishane psikolojisi, mahkûmların yaşadığı ruhsal ve fiziksel sıkıntıları vurgular. Bir mekâna adamdan direk kesilen insan, umutsuzluğun ve durağanlığın zirvesinde olan insandır. Umud

yoksa hiçbir şey yoktur. Ve umut yoksa aynalara bakmak için bir neden yoktur. Karakterlerin ruhsal dalgalanmaları, özellikle mekân unsuru üzerinden verilir. Sözelimi, Zafer Bayramı'nda açılan kapıların yarattığı olumlu etki, bayramın sona ermesiyle buhrana dönüşür; “Görüşmecilerin sonu alınmış, mahpushane kapıları, bayram akşamlarının umutsuz bunaltısı üstüne kapanmıştı. Çankırı Cezaevi revirindekiler, yemeklerini hiç konuşmadan, çabuk çabuk yediler.” (s.270) Burada cezaevi kapıları, mahkûmların üstüne değil, her geçen gün darlaşan mekânda tükenmeye yüz tutan umutların üzerine kapanır.

Anlatının neredeyse tümüne yayılan labirent mekan, genel anlamda Çankırı Cezaevi'dir. Özel anlamda ise Cinci Nezir'in teneke dükkânı sayılabilir;

“Kuytuda, üstüne eski çullar, çuvallar atılmış küçük bir tahta sedir vardı. Sedirin ayakucunda kesilmiş teneke levhalar yığılıydı. (...) Dolabın kapağını açtı. Eğri çivilerin, paslı civataların, eski somunların arasında, havyalar, makas, pergel, odundan teneke çekici olduğu gibi duruyordu. Ayrıca eğeler, bir yumak elektrik teli, eski kilitler, kalın bir demir tele dizilmiş boy boy, çeşit çeşit anahtarlar, bir mukavva kutunun içinde asker elbiselerinde kullanılan çinko düğmeler, bir başka kutuda şişe mantarları, irili ufaklı, kalınlı inceli meşin, kösele parçaları vardı.” (s.174-175)

Cinci Nezir'in tenekeci dükkânına dair tasvirten alınan bu kesit, mekânda yaşanacak olan olumsuz olayları önceden işaret eder gibidir. Kumar borcunu ödeyebilmek için, dükkânını içindeki malzemeye birlikte beş lira karşılığında Kelleci Memet'e satan Cinci Nezir'in olumsuz kişiliği; bu tasvirle, mekân-insan ilişkisi üzerinden de verilir. Kelleci Memet, dükkâna ilk girdiğinde içeriye hâkim olan loşluk nedeniyle, bir süre hiçbir şeyi seçemez. Ve aldatıldığını düşünür. Gözleri karanlığa alıştıkça mekânı algılamaya başlar, dükkândaki malzemeleri görünce rahatlar. Mekânın karanlığı ve ilk bakışta içindekilerin algılanamaması; “Aman uşak! Cinci Emmim... Yahu Cinci Emmim bize oyun eder mi hiç?..” (s.174) diyen Kelleci'nin, Cinci Nezir ile olan ilişkisini yansıtır niteliktedir. Zira Kelleci Memet, dükkân gibi Cinci Nezir'i de başlangıçta anlamlandıramayıp onun kendisine karşı dürüst davrandığını düşünür. ‘Kuytu’, ‘eski çullar’, ‘eğri çiviler’, ‘paslı civatalar’, ‘eski somunlar’, ‘eski kilitler’ Cinci Nezir'in kişiliğindeki çürümüşlüğü sembolize eder niteliktedir. Yine ‘atıl(mak)’, ‘yığıl(mak)’ ve ‘olduğu gibi dur(mak)’ eylemlerinin yüklendiği anlam öbekleri, mekân-insan ilişkisiyle, Cinci Nezir'in baştan savma, itinasız ve özensiz yönlerini vurgular.

Anlatının diğer bölümünde, mekân değişir. Bu bölümde mekân, Kelleci Memet'in köyü Virankale'dir. Kelleci'nin, yavaş yavaş olarak yanına girdiği Osman Ağa'yı vurmasını anlatan bu bölümde de mekân, yaşanacak olan olumsuz olayların işaretlerini verir; “Kelleci uyanıp

sıçradığı zaman, aşevinin küçük camı, katran sürülmüş gibi kapkaraydı.” (s.301) cümlesiyle başlayan bölüm ve müteakip bölümler, dramatik aksiyonun giderek yükseldiği, anlatıya gerilim unsurunun katıldığı bölümlerdir. Bu bölümlerde yaşanacak olan olumsuzluklar, ‘*katran sürülmüş gibi kapkara*’ sıfatına yüklenir. İmgesel düzlemde düşünüldüğünde, henüz on altı yaşındaki Kelleci Memet’in üzerine katran gibi bulaşmış ve geleceğini karartmış olan kişinin, Ümmühan olduğu söylenebilir. Zira bu bölümde Ümmühan, kurduğu entrikalarla Memet’i dolduruşa getirerek Osman Ağa’yı öldürmeye teşvik eder. Buradan hareketle, ikinci bölümde de mekân-insan ilişkisinin kurguya yön verecek şekilde kullanıldığı belirtilebilir.

Anlatının üçüncü bölümünde mekân, tekrar Çankırı Cezaevi’ne döner. Bu kez sadece Kelleci Memet için değil, onu destekleyen Murat Bey ve firar eden mahkûm için gerekli telefon bağlantılarını kurmaya çalışan Başgardıyan Etem Efendi için de darlaşır. Etem Efendi’nin telefon görüşmesinden, firarının sonunun belli olmadığı anlaşılır. Yani olay örgüsü, Kelleci Memet’in sonunu netleştirmeden sona erer. Ancak kahramanın kaderi, mekân üzerinden verilir; “*Havada hiç esinti yoktu. Un fabrikasının kara dumanı, ince bacanın ucunda kara bir karanfil gibi belli belirsiz açılıyordu.” (s.333)* Kelleci Memet’in firar gününden alınan bu kesit, anlatının sonunu sembolik bir söylemle ifade eder. Hiç esintinin olmadığı bir havada, un fabrikasından çıkan ‘*kara karanfil*’ şeklindeki ‘*kara duman*’, yüklendiği olumsuz çağrışımlarla Kelleci’nin sonuna işaret eder. Ayrıca Hatip Hoca’nın romanın sonunu oluşturan anlatımı da, Kelleci Memet için mekânın darlaşan boyutlarını vurgular;

“Virankale’nin yolu, nah şu karşıdaki Ceneviz kilisesi yıkığını kıvrılıp yokuşa saran yol... Düzde bir zaman gider, sonra bozkıra karışır, denize katılan ırmak gibi... İlerisi gökle yerin kavuştuğu yere kadar çoraktır göz yaylınınca... İzi bulduysa telefonlar işlemiştir. Candarmalarla köy bekçileri çoktan bozkıra girdiler dört yandan... Güven tetikleri açık tüfekler koltuklarının altında... Sürek avı hesabı... Şimdi, çemberin ortasında, yüreği kafes kuşu gibi çırpınarak yürümekte, senin Kelleci Memet...” (s.335)

Kelleci Memet’in aşmak zorunda olduğu yol tasviri, labirent mekanın özelliklerini taşır. ‘*yokuşa saran*’ ve ‘*bozkıra karış(an)*’ Kelleci Memet’i bekleyen zorluk, ‘*sürek avı*’na benzetilir. Ayrıca, Başgardıyan Etem Efendi’nin söylediği; “*Bizim bozkır imansızdır, adam saklamaz.” (s.334)* cümlesi de, mekâna yüklenen insan kaderinin en açık göstergesidir. Görüldüğü gibi mekân unsuru, Kelleci Memet romanında oldukça işlevsel kullanılır. Mekân-insan ilişkisi üzerinden karakterlerin kişilik özelliği yansıtıldığı gibi, mekân ile kurgu arasında imgesel bir bağ kurularak anlatıya psikolojik bir derinlik de kazandırılır.

1.5.6. Kişiler Dünyası

1.5.6.1. Başkişi

Kelleci Memet romanının başkişisi, anlatının drama düşmüş bireyi olan Kelleci Memet'tir. Roman, Kelleci Memet'in oldukça işlevsel çizilen tasviriyle başlar; "*Kelleci Memet, iri elleriyle pencere demirlerini tutmuş, kırmızı dilimi, ağzının sağ yanından dışarı çıkarmıştı. Bu duruşuyla kendini asmış bir adama benziyor, hafif kısık gözleri, biraz bükük boynu, bu benzerliği büsbütün artırıyordu.*" (s.7) Bu ilk tasvirde, Kelleci Memet'in "iri elleri", "hafif kısık gözleri" ve "biraz bükük boynu" vurgulanır. Başlangıçta sıradan bir fiziki tasvirin parçaları gibi görülen bu ifadeler, romanın ikinci bölümünde Kelleci'nin yaşamından alınan kesitlerle anlam kazanır. Boynunun büküklüğü, fakirliğini ve horlanışını; kısık gözleri, vaktinde göremediği gerçekleri; iri elleri ise yönlendirilmeye meyyal kaba kuvvetini yansıtır niteliktedir. Yazar, "*kendini asmış bir adama*" benzettiği Kelleci Memet'in dramına, daha anlatının başında dikkat çeker.

İlerleyen sayfalarda verilen Kelleci'nin tüm özellikleri, bu ilk tasvirde işaret edilenleri pekiştirir niteliktedir. Kelleci Memet'in maddi imkânsızlıkları, onun sahip olduğu kaba kuvveti ve taşıdığı "*ruh hantallığı*"nı yansıtacak şekilde kurgulanır; "*Kelleci Memet elleri ceplerinde, başı öne eğik yürüdü. Her adımda hantal pabuçlarını, ağaç söker gibi yerden zorla kaldırıyordu.*" (s.63) "*Yüzü renk renk sahtiyanlarla yamanmış, topuğu sonuna kadar aşınmış bu kundurada, Kelleci'nin arada bir sezilen ruh hantallığı, elle tutulur, gözle görülür gibiydi.*" (s.83) Hayatın saf dışı bıraktığı, adaletsiz davrandığı bir birey olan Kelleci'nin sahip çıkkanı yoktur. Bu nedenle, hapisnede diğer mahkûmlar tarafından sık sık horlanır;

"Avrupa'nın maymuna aşlanmış heriflerinden döl alınsa, çıkacak enikler bu bizim Kelleci'ye benzer, ne dersin beyim?" (s.64)

"Bu rezil Kelleci bize ne yapabirmiş?" (s.79)

"Güreş, birinciye yürek işi... Kelleci gibiler güreş meydanının yanından mı geçebilir?..." (s.79)

Zamanı ve mekânı paylaştığı insanlar tarafından küçük görülen, horlanan, aşağılanan Kelleci Memet, kendisine yapılanlar karşısında kimseye tepki vermeyen, hakkını aramayan bir karakterdir. Dışarıda daimi üstüne gelen hayat, içeride de üstüne gelmeye devam eder. Köy yerinin imkânsızlıkları içinde doğru dürüst bir iş tutamayan Kelleci Memet, Osman Ağa'nın yanına yanaşma olarak sığınır. Sevdiği kız Cemile'yi alamadığı gibi, Ümmühan'ın kurnazca bilinçaltına yerleştirdiklerinin etkisiyle, Cemile'nin babasını vurarak altı yıl hapse

mahkûm edilir. Seferberlikten dönen babası, toprakla uğraşacak hali kalmadığından köy koruculuğu yapar ancak Memet hapse girince, Muhtar koruculuk görevini de Rufat Ağa'dan alır. Babasının Memet'e yardımcı olacak durumu yoktur. Böylece içerde de maddi sıkıntılarla boğuşan Kelleci Memet, her durumda günah keçisi seçilir.

Hapishane giderinden gelen sevimsiz kokunun giderilmesi gerektiğinden Başgardiyani Etem Efendi, Kelleci'ye delikleri tıkamasını emreder. Kelleci Memet, bu işten anlamadığı halde emri yerine getirmeye çalışır. Ancak emirden haberdar olmayan Musa Gardiyani, Kelleci'yi kazma ile ortalığı kazarken görünce ona dayak atar. Şahit olduğu duruma dayanamayan Hatip hoca; *"Delik mi tıkayacaksın, ne halt edeceksin? Düzle şunları yüreksiz... Sabahtan akşama kadar, şundan bundan uyuz it gibi, şamar yersin. 'Başgardiyani'nin emri var,' demesini bilmezsin!"* (s.68) diyerek Memet'e çıkarır. Hatip Hoca'nın bu çıkışı, Kelleci Memet'in sürekli ezilen kişiliğini yansıtmaya bakımdan kayda değerdir. Burada yazarın, Memet üzerinden vurgulamaya çalıştığı, ekonomik altyapının sosyal hayata yansıyan boyutları ve ezilen insanın toplum içindeki durumudur.

Kelleci Memet'in bu ezikliği, babasından ödünçlediği davranış kalıplarıyla açıklanabilir. Kelleci'nin, babası Rufat Ağa'nın hayatına dair anlattıkları bu durumun göstergesidir;

"Tahsildar gelse, candarma gelse... Hep benim babam seğirtirdi, of demeden... Hayvan ekine girmiş, babama çekişirlerdi. Bir yaramaz iş olsa, döndürür dolaştırır suçu babama yüklerlerdi. 'Yüklerler' dedimse, 'Vallah adam değilsin! Yazık senin onbaşılığına... Şuncacık şeyi önceden sezip,' derlerdi. Umursamazdı benim babam... Dışarıda millet çekişirdi, içeride anam..." (s.124)

Kelleci Memet, köyün her derdine yetişen ancak kıymeti bilinmeyen, dışarıda ahalinin içerde ise hanımın söylediklerine karşı ses çıkarmayan bir babaya sahiptir. Kelleci Memet, babasından ödünçlediği davranış kalıplarıyla hareket eder. Gerek dışarıdaki yaşamında gerekse hapishanede geçirdiği günlerde etrafındakiler tüm suçu Kelleci'ye yükler. Bir nevi *"uşaklık duygusuyla dolu insanlardan"* (Adler, 2002: 264) olan Rufat ve oğlu Memet, boyun eğrliğin sirayet ettiği ruhlarıyla, her an emre ve hizmete hazır kişilerdir. Öyle ki, *"tüysüz çocuk suratı"* (s.8) ile içinde taşıdığı safiyet vurgulanan Kelleci Memet, Ümmühan'ın satır aralarında gizlediği isteğini de emir telakki ederek Osman Ağa'yı vurur.

Kelleci Memet'in silik kişiliği, hapishanede Meydancı Recep ile tuttuğu güreşten sonra anlam kazanmaya başlar. Şeker Emin'in; *"Kelleci gibiler güreş meydanının yanından mı geçebilir?.."* (s.79) şeklindeki aşağılamasından sonra Kelleci, Recep ile güreşmeye karar

verir. Kelleci'nin bu tavrı; *“hiç kimsenin beklemediği bir iş”* (s.80) olarak yorumlanır ve hapisshanedekilerde şaşkınlık yaratır. Güreşte Recep'e galip gelince, mahkûmların Kelleci'ye karşı tutumlarında bir değişme olur. Artık Kelleci, daha önce hiç önemsenmediği kadar önemsenir. Recep'in yerine meydancı olur.

Meydancı olarak çalışmaya başlayan Kelleci'nin yaşamında, emeğin ışıltısı hemen fark edilir. Artık takdir gören, önemsenen bir insan olmaya başlar. Üstlendiği sorumluluğu; *“Revir, revir olalı böyle temizlik gördü mü?”* (s.217) dedirtecek kadar layıkıyla yapar. Bu süreçte Kelleci, kişiliğinin eksik parçalarını inşa etmeye başlar. Biraz utanıp sıkılarak da olsa Murat Bey'e; *“Benim gözüm okumada yazmada...”* (s.87) diyerek ondan yardım ister. Bir yandan okumayı, bir yandan da Cinci Nezir'den tenekeçiliği öğrenmeye başlar. Öğrendikçe ve ürettikçe özgüven ve özsaygı geliştirir. Ancak drama düşmüş Kelleci Memet'in gelişimi, çevresel faktörler tarafından sekteye uğrattır ve dönüşümün tamamlanmasına imkân tanınmaz.

Kelleci Memet'i bekleyen ilk handikap, Cinci Nezir'dir. Kumar borcundan dolayı sıkışan Cinci Nezir, tenekeci dükkânını içindekilerle birlikte *“beş kayma”* (s.164) karşılığında Müdür Bey'in huzurunda Kelleci'ye satar. Ancak sonradan kurnazlık yaparak dükkânı kurtaracağını düşünür ve Kelleci'yi hırsızlıkla suçlar. Sesini yükselterek tüm mahkûmları başına toplar, Şeker Emin'in de desteğiyle Kelleci'yi zor duruma düşürür. Müdür'ün yokluğundan yararlanarak Kelleci'nin üstünü ve eşyalarını ararlar ancak suçlamaları haklı çıkaracak bir şey bulunmaz. Bu yaşananlar, Kelleci'nin gelişim sürecini engelleyerek onda çaresizlik hissi oluşturur; *“Kelleci Memet, karşıda, odun sandıklarının yanında tek başına duruyordu. Bakışlarına vinçle kaldırılan hayvanların gözlerindeki umutsuz korku vardı.”* (s. 201)

Murat da dâhil olmak üzere tüm mahkûmlar, Kelleci'nin işlediği suçun ağırlığı altında ezildiği ve korkusunun bundan kaynaklandığını düşünür. Ancak Memet'in korkusu, diğerlerinin düşündüğü gibi suçüstü psikolojisinden değil, *“beş lirasını kaptırduğuna inanmaktan”* (s.201) kaynaklanır. Burada vurgulanmak istenen, emeğinden başka bir şeye sahip olmayan Anadolu insanının, elindeki tek değeri kaybetmesi sonucu yaşadığı çöküntü ve çaresizliktir. Nitekim devam eden süreçte Kelleci bir daha aynı atılımı yapamaz.

Kelleci Memet'in gelişimini engelleyen ve onun dramatik sonunu hazırlayan bir diğer faktör ise sevdiği kız Cemile'nin evlendirildiği haberini almasıdır. Bayram ziyaretine gelen bir ziyaretçiden Cemile'nin Yusuf ile evlendirildiğini duyan Kelleci için, farkındalık süreci

başlar. Geriye dönüş tekniği ile Murat Bey'e, hapishaneye girmeden önceki yaşamından kesitler anlatmaya başlayan Memet, öyküsünü anlatırken yaşananların muhakemesini yapar ve Ümmühan'ın oyununa geldiğini, kullanıldığını, kandırıldığını fark eder. Bu fark ediş, onu ikinci kez yanılsa götürür. Ve bir cinayetin daha faili olmak niyetiyle hapishaneden kaçır. Kelleci'nin niyeti, Hatip Hoca'nın; "*Kelleci oğlan, herifin tenekeci makasını alıp gitmiş...*" (s.331) cümlesiyle verilir.

Henüz on altı yaşında olan Kelleci Memet'in bu kaçıışı, kurgunun sağlamlığı nedeniyle okuru pek de şaşırtmaz. Zira Kelleci'nin kaçıış nedenleri romanın başından beri hissettirilir. Daha romanın ilk sayfasında Şeker Emin'in; "*Bak bakalım beyim, bu oğlanın gözü kaçmakta değil mi? Dinime imanuma kaçmakta...*" (s.7) şeklindeki tespiti, bu kaçıışın ipuçlarını verir gibidir. Yine ilerleyen sayfalarda Kelleci'nin ortalıkta görülmediği bir gün Şeker Emin'in yine aynı kaygıyı taşıdığı görülür; "*Demedim mi Hatip Hoca! 'Bizim dirliğimizi bozacak, bu oğlan sonunda' demedim mi? Gitti alçak... Yılan gibi ağdı, açık kapıdan, yılan gibi...*" (s.58) Tüm parasını vererek Cinci Nezir'den tenekeci dükkânını içindekilerle birlikte satın aldığı halde, Cinci Nezir dükkândaki demirleri toplayıp satar. Kelleci buna da ses çıkarmaz. En son kendi malına hırsızlıkla suçlandığında, Terzi Bekir'in; "*Mahpus damında bir adamın üstüne sürgit varılmaz!*" (s.208) şeklindeki tespiti, Kelleci'nin kaçıışını hazırlayan altyapının tamamlandığına işaret eder. Tüm bunların üstüne kandırılıp kullanıldığını anladığında da başkişinin kaçıışı artık beklenen bir sonuç halini alır.

Anlatıda safiyeti, masumiyeti kişiler düzleminde temsil eden Kelleci Memet, Anadolu insanının inanmaya meyyal yönünü ifade eder. Onun bu saflığı, Kemal Tahir karakterinin dramını oluşturan temel niteliktir. Öyle ki, Murat Bey ile köy özlemi üzerine konuşan Kelleci Memet'in anlattığı anekdot, onun temsil ettiği safiyeti açıklar;

"Köylü kısmı köydeyken de köyü özler beyim!.. Köylü olsan, şurada otururken hoplar kalkarsın da, 'Gidip dam başına çıkayım da köye bir bakayım,' dersin! Osman Ağamın oğlu Yusuf, bostan beklerken duramazdı. Saat başı, 'Ben köyü özledim arkadaş,' derdi. 'Sen de özledinse... Dolan gel, sonra da ben giderim,' derdi. Bizim içimiz istemezdi. Neden istemezdi? Özlemediğimizden besbelli..." (s.9)

Osman Ağa'nın oğlu Yusuf'un, saat başı köyü dolanıp gelmek istemesinin nedeni, Kelleci'nin sandığı gibi köy özlemi değildir. Analığı Ümmühan ile ilişki yaşayan Yusuf, babası evde yokken Ümmühan'ı ziyaret etmek için köyü dolaşıp gelmek ister. Yusuf ile Ümmühan arasındaki ilişkiyi bildiği halde, Kelleci'nin bu durumu köy özlemine bağlaması, ondaki safiyetin derecesini izah eder niteliktedir. Başkişinin bu bilinçsizliği, onun içinde bulunduğu durumun farkına varamaması ve fark ettiğinde de drama sürüklenmesi için yazar

tarafından dikkatle oluşturulur. Zira Kemal Tahir'in roman anlayışı, “tek insanın dramına” (Tahir-g, 1989: 69) dayanır ve “insan dramı, ancak insanın kapana kısıldığı yerde vardır.” (Tahir-g, 1989: 69) Kelleci'nin dramı da, böyle bir kapana kısılmışlık içinde oluşturulur.

Çevresel faktörler tarafından drama düşürülen Kelleci, yönlendirilmeye müsait bir yaştadır ve tüm hayatını başkalarından ödünçleyerek yaşar. Aldırmazlığını, umursamazlığını babasından ödünçler, Osman Ağa'yı öldürürken gösterdiği davranışları Deli Göçmen'den ödünçler. Mahkeme tutanaklarına da hapisteki mahkûmlara da her fırsatta; “*Tüfek durduğu yerde boşaldı.*” (s.125) demesi, Deli Göçmen'in öyküsünden ödünçlemedir. Hapishaneden kaçarken Cinci Nezir'in teneke kestiği makası almasının altında da Terzi Bekir'in öyküsü vardır. Keza Terzi Bekir, bir göçmen kızına laf atan pazarcıyı makasıyla yaralamıştır. Tüm davranış modellerini başkasından ödünçleyen Kelleci Memet'in, içine düştüğü açmazdan çıkması elbette beklenemez. Bu nedenle Kelleci Memet de Sağirdere ve Körduman'nın Mustafa'sı gibi sosyal çevrenin ördüğü ağın içinden çıkmayı başaramayıp kendini bekleyen kadere teslim olur.

Kelleci Mehmet'in okuma arzusu, iyi bir birey olma arzusu, varolma arzusu, karakterdeki gelişimin göstergeleridir. Ancak devrin şartları, düzenin düzensizliği, onun derinleşme ve boyut kazanma çabalarını boşa çıkarır. O, kişilik gelişimi engellenmiş, dönüşüm süreci yarım bırakılmış düz bir karakter olarak çizilse de; “*Kelleci, bizim edebiyatta reel olarak tespit edilmiş ilk muayyen bir muhitin köy delikanlısıdır. Sahicidir. Bundan dolayı da yaşayacaktır...*” (Ran, 2002; 137) diyen Nazım Hikmet'in de işaret ettiği gibi canlı bir karakter olarak yaşamaya devam edecektir. Kemal Tahir, boyutlu karakterler yerine düz karakterler çizmesine rağmen, bazı karakterleri canlı ve unutulmazdır.

1.5.6.2. Norm Karakterler

Kelleci Memet romanının norm karakterleri Murat Bey ve Terzi Bekir Usta'dır. Gazeteye yazdığı bir haber nedeniyle altı ay cezaya çarptırılan Murat Bey, hapishaneye girerli çok zaman geçmemiştir. Öyleyken mahpusların öyküleriyle ilgilenir ve onlara yardımcı olmaya çalışır. Mahkûmların içinden en çok Kelleci Memet ilgisini çeker. Bu nedenle onunla daha bir başka ilgilenir. Kelleci Memet'in öyküsünü merakla dinler ve hayatına dair notlar tutar. Kelleci'nin ilk bölümde ayrıntısına girilmeyen öyküsü, ikinci bölümde Murat'ın sorusu üzerine detaylarıyla anlatılır. Memet, öyküsünü Murat'tan başkasına anlatmamıştır.

Meydancı Recep'i greşte yenen Kelleci Memet, pehlivanlıkta gözü olmadığını belirtip; “benim gözüm okumada yazmada...” (s.87) dediğinde, Murat Bey çok sevinir. Kelleci, köyde eğitmen olmak istediğinden okuma yazma öğrenme arzusundadır. Kelleci'nin bu isteğine karşı Murat Bey; “Alfabeyle defter, kalem benden... Başefendi, hemen birini gönderip aldırısın!” (s.88) şeklinde cevap verir. Kelleci'nin okuma yazma öğrenmesi için elinden geleni yapar; “Tek yazsın da, defter kolay...” (s.115) diyerek onun öğrenmesi için gerekli olan ihtiyaçları da karşılar. Hapishaneye getirttiği gazetelerin başlıklarını Kelleci'ye okutur ve içinde bulunduğu dönemin savaş atmosferi hakkında ona bilgi verir. Savaşa bir aydının gözüyle bakan Murat Bey, bu konudaki fikirlerini paylaşarak, mahkûmların düşüncelerine farklı pencereler açar.

Cinci Nezir, Kelleci'ye beş kayme karşılığı dükkânını satmak istediğinde, Kelleci Memet böyle bir alışverişe girip girmemek konusunda endişe yaşar. Cinci Nezir, dükkânı başka birine satmak üzere olduğunu söyleyerek Kelleci'yi çabuk karar vermesi için sıkıştırdığından, düşünmek için pek de vakit bulamayan Kelleci; “koşup Murat Bey'e danışmak” (s.166) ister. Fakat Cinci Nezir'in bunu duyarsa dükkânı satmayacağından korkarak vazgeçer. Murat Bey, Kelleci Memet'in başı her dara düştüğünde başvurduğu, fikir danıştığı ve yardım aldığı bir norm karakterdir.

Murat Bey'in eğitim konusunda desteklediği Kelleci Memet'e, hapishanede en fazla sahip çıkan Terzi Bekir'dir. Kelleci Memet hapishanede diğer mahkûmlar tarafından horlandığında, Terzi Bekir onun hakkını savunur ve ona hakkını savunması gerektiğini öğretmeye çalışır. İkinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu belirsiz atmosferde piyasa ekonomisi altüst olur ve esnaf elindeki ürünlere el konulacağı endişesiyle toptan satışa yönelir. Böyle bir ortamda oyuna getirilmeye çalışılan Bekir Usta, kendi oyuna gelmediği gibi tenekeci dkknıyla ilgilenmeye başlayan Kelleci Memet'i de oyuna gelmemesi için uyarır; “Bundan böyle sen de esnaf sayılırsın oğlum Kelleci... şuradan gelirler, ucuza teneke, lehim, kalay malay sürmeye kalkarlar, aman haa... Bundan böyle arşılıdan kendimizi sakınacağız. Biri sana, 'Toptan peşinatsız' lafını etti mi, şaplağı ek yr...” (s.188)

Cinci Nezir ile birlikte olarak Kelleci Memet'i hırsızlıkla suçlayan şeker Emin'e; “İteleme oğlanı şeker Emin! Gavurdan esir almadık! Sen hele geri dur!” (s.200) diyerek ıkışır. Yine Nezir'in suçlaması nedeniyle esnaf galeyana geldiği an şeker Emin diğer dükkân sahiplerine de bir şeylerinin kaybolmuş olabileceğini hatırlatır. şeker Emin'in karalama

kampanyasına karşılık; “*Biz avanak değiliz Şeker Ağa... Biz yitiğimizi ossaat biliriz.*” (s.199) diyen Terzi Bekir, mahkûmları sağduyuya ve mantıklı davranmaya davet eder.

Cinci Nezir’in yaptığı sahtekârlığın farkında olan ve görünenin adındaki hakikati kavrayamayan diğer mahkûmların olayı idrak etmesini sağlayan Terzi Bekir; “*Biz burada namusumuzla iğne kakarak cezayı tüketmeye çabalyoruz. Senin gibisine göz göre göre adam soydurmayız.*” (s.208) diyerek, Kelleci’nin işlemediği bir suçla etiketlenmesini önler. Yine Kelleci Memet hapisten kaçtığında, ondaki safiyetin farkında olan Murat Bey ve Terzi Bekir, yakalanmamasını temenni ederler.

Eğitim öğretimin önemini, aydın insan kimliğini özümleyen, bu kimliğin gerektirdiği şekilde başkişi Kelleci Mehmet’i destekleyen Murat Bey ile emeğin kutsiyetini, haksızın karşısında haklının savunulmasını, dürüstlüğü ve adaleti sembolize eden Terzi Bekir, yazarın benimsenen değerlerini kişiler düzleminde temsil eden norm karakterlerdir.

1.5.6.3. Kart Karakterler:

Anlatıda en geniş boyutlu işlenen kart karakter, Kelleci Memet’in; “*Seferberlikte babamın asker arkadaşıymış*” (s.18) diye yakınlık duyduğu Cinci Nezir’dir. Başkişiden sonra en fazla detaylandırılan karakter olan Nezir; “*Arkadan görünüşü şarapla sarhoş ettiği bir deli kızın ırzına geçmiş ellilik bir adama değil, kavruk bir çocuğa benziyordu.*” (s.44) tanımlamasından da anlaşılacağı üzere, ırza geçmek suçundan yatar. Muskacılık ve tenekeçiliğin yanında fotoğrafçılık da yapan Cinci Nezir’in sapkınlık derecesine varan cinsi münasebet düşkünlüğü; “*deli kızların, saralı oğlanların ırzına geçmek*” (s.39) şeklinde vurgulanır. Olumsuz bir karakter oluşu daha anlatının başında verilen fiziksel tasvirine de yansır; “*kara kuru, yerden bacak*” (s.22) bir karakter olarak betimlenir. Yine; “*Suratının karalığı, Arap candarmanın suratından da kara...*” (s.177) şeklindeki vurgu, Cinci Nezir’in karakterine yansıyan karanlığı ifade eder niteliktedir. Kelleci Memet’e önce dükkânını satıp sonra da ortalığı yaygaraya vererek dükkânı yeniden sahiplenmeye çalışır;

“*Neeee!.. Ne satması!.. Aman komşular, benim yirmi kaymamı çaldıktan başka dükkânıma sahip çıkıyor öyle mi? Bırakın yahu! Bırak dinini seversen Şükrü Usta!.. Bırakmasan da boş!.. Şart olsun ben bu iti...*” (s.196)

Cinci Nezir’in Kelleci’yi düşürmeye çalıştığı bu oyun, Terzi Bekir’in öngörülü ve sağduyulu davranışı sayesinde başarıya ulaşamaz. Murat Bey’in; “*Sen Cinci’nin nasıl adam olduğunu bilmiyor musun? O heriften dükkân satın alınır mı?*” (s.211) şeklindeki uyarısı da, bir norm karakterin bakış açısından Cinci Nezir’in karakterini yansıtır. İstismarın ve

düzenbazlığın kişiler düzlemindeki temsilcisi olan Cinci Nezir, davranışlarıyla dramatik aksiyonun yükselmesine katkı sağlamış olan bir kart karakterdir.

Anlatının bir diğer kart karakteri; “Çingene milletinden” (s.7) olan Şeker Emin’dir. Karısının ihaneti sebebiyle işlediği cinayetten dolayı on beş sene hapse mahkûm edilir. Cinci Nezir gibi Şeker Emin’in de olumsuz kişiliğinin yansıdığı siması ile dikkat çeker;

“Çenesinin keskin kemikleri, yeşile çalan derisini neredeyse kesip dışarı çıkacaktı. Ayda yılda at kuyruğundan elek ördüğü zamanlar hesaba katılmazsa, dokuz yıl şu kadar ayı, hiçbir iş yapmadan, boş oturarak geçirmişti. Esrar içiyor, bulamazsa avuç avuç afyon yutuyor; dilencilik eden anasına kendisini rahatça besletiyordu. Her gün hastalıktan yanıp yıkılması, revirde yatabilmek için üstüne aldığı casusluğun payandasıydı.” (s.47)

Şeker Emin’in karakteri, “çenesinin keskin kemikleri” kadar net çizgilerle sınırlandırılır. Hiçbir olumlu kişilik özelliği göstermeyen Şeker Emin, Cinci Nezir’in başyaveridir. Cinci’nin tenekeci dükkânı konusunda Kelleci’ye oynayacağı oyundan haberdardır. Hatta Cinci Nezir’e yardımcı olarak haksızlık ve iftira atma konusunda üzerine düşen payı alır. Olay günü; “Beni dinleyin komşular... Bu Kelleci her birimizden bir şeyler uğrulamıştır ki, hepimizi şunca zarara sokmuştur...” (s.199) diye bağırarak, dükkân sahiplerini galeyana getirmeye çalışır. Hapishane arkadaşları hakkında idareye doğru yanlış bilgiler ulaştırarak casusluk yapan, “aferin alacak haberler bulamazsa” (s.33) hiç çekinmeden iftira atan bir karakterdir. Yıllardır boş oturarak kendini annesine beslettiren Şeker Emin; emeğin kutsal aydınlığından mahrum, düzenbazlığın ve ispiyonculuğun kişiler düzlemindeki temsilcisi olan bir kart karakterdir.

Kelleci Memet’in işlediği cinayette kilit noktası olan Ümmühan da sınırları net olarak çizilen bir kart karakterdir. Kurnazlığın cisim kazandığı bir karakter olan Ümmühan, Osman Ağa’nın ikinci eşidir. Üvey oğlu Yusuf ile gayriahlâkî bir ilişkinin içinde olan Ümmühan, kocası Osman’ı ortadan kaldırmak ister. Bu isteğinin yerine getirilmesi için hem kızı Cemile’yi hem de Kelleci Memet’in Cemile’ye olan sevgisini kullanır. Kelleci Memet’i kocasına kötüler, Kelleci’ye de Osman’ın Cemile’de gözü olduğunu söyler. Böylece iki tarafı da birbirine karşı dolduruşa getirerek ortamın gerilmesine neden olur; “Bu dünyada, Osman Ağan ölmedikçe sana Cemile yok... İyi mi avanak Kelleci?” (s.321) diyerek Kelleci Memet’e yapması gerekeni ima eder. Bu imalarını Deli Göçmen’in işlediği cinayete pekiştirerek Kelleci’nin bilinçaltına işler;

“Bu Kemal Paşa’nın kanunları ne biçim bir kanunlar? Ne iyi, birini çek vur, ‘Bilmezden patladı,’ de, kurtul!.. Silah kısmı bilmezden patlayıp adam ölse ceza verilmez mi gerçekten?..” (s.322)

Mesajı alan fakat yapmak üzere olduğu eylemin farkında bile olmayan Kelleci Memet'in, Osman Ağa'yı vurduktan sonra her fırsatta tüfeğin bilmeden patladığını iddia etmesi bu yüzdendir. Ümmühan, Memet'in bilinçaltına Osman'ı öldürmesi gerektiğini itinayla yerleştirir; *“Bilinçaltında yuvalanmış güçler insanların yaşamını etkiler ve üzerlerindeki örtü kaldırılıp ortaya çıkarılmadıkça ciddi sonuçlar doğurabilirler.”* (Adler, 2002: 116) Sonuçta Osman Ağa mezara, Kelleci mahpusa gider. Korkunç tasarılarıyla Osman'ı da Kelleciyi de saf dışı bırakan Ümmühan, şaşkınlık yaratıcı bir kararla kızını Yusuf ile evlendirir.

Ümmühan'ın etrafında gelişen bu olaylar zinciri, kahramanı bekleyen dramın bir kadın eliyle hazırlandığının ve başkişinin bu açmazdan çıkamadığının göstergesidir. Mehmet Ergün, Kemal Tahir insanının içine düştüğü dramın bir kadında düğümlendiğini bildirir; *“Yapıtlarındaki erkek kişiler genellikle kadın etrafında dönenen bir açmaza sürüklenirler ve bu açmazdan sıyrılmak için gene kadın yüzünden yasa dışı eylemlere başvurlar.”* (Ergün, 1972: 263) Nitekim Osman'ın, Yusuf'un ve Kelleci Memet'in yaşadıkları, Ümmühan'ın etrafında dönüp durur. Kurnazlığın, adam kullanmanın ve kıyıcılığın anlatıdaki temsilcisi olan Ümmühan, bencilce isteklerinin tatmin edilmesinden başka hiçbir şeyi düşünmeyen bir kart karakterdir.

1.5.6.4. Fon Karakterler:

Kelleci Memet romanında da, Kemal Tahir'in diğer romanları gibi, fon karakterler kadrosu oldukça geniştir. Kelleci'nin babası Rufat Ağa, olay örgüsünü pek de etkilemeyecek şekilde çizilmiş bir fon karakterdir; *“dünya yaratılalı beri, hiçbir insanın erişemeyeceği kadar yaşlı görün(en)”*(s.130) Rufat, *“lime lime ceket, parça parça poturuyla”* (s.130) hayatın zorluklarından geçen ve çok zor günler geçiren bir karakterdir. Onun mevcudiyeti, Birinci Dünya Savaşı yıllarında katıldığı seferberlik sürecini anlattığı anılarında anlam kazanır. Savaş sırasında güney cephesinde yaşananları ve Arapların oynadığı oyunu ayrıntılı olarak anlatan Rufat Ağa, Anadolu köylüsünün yaşadığı maddi sıkıntıları ve bu sıkıntılar karşısında takındığı tavrı ifade etmek için anlatıda yer edinir. Yine Rufat Ağa'nın seferberlik anılarına bağlı olarak anlatıya giren Süleyman Askeri Bey, Sus Bey, Erzincanlı Kadir Çavuş, Halil Paşa, Ali İhsan Paşa, Enver Paşa, Mustafa Kemal, General Tavzent de fon karakterler arasında sayılabilir.

Olayın geçtiği mekân olan Çankırı Cezaevinde önceleri görev yapan Kuyruk Müdür, mahkumların çalışıp üretmeleri için zanaat dükkanları kurmak ister ve girişimde bulunur. Girişimleri sonuçlandırabilmek adına Adliye Bakanlığına defalarca dilekçe gönderir.

Bakanlığın; “kaçan olur göçen olur” (s.74) gerekçesiyle girişimleri reddetmesi üzerine; “kaçan göçen olursa yerine beni yatırın”(s.75) diyerek direktir ve sonunda dükkânları kurdurur. Kuyruk Müdür, emeğin kutsiyetini ve üretimin önemini temsil eder. Suçluyu ıslah edecek en iyi yolun çalışıp üretmek olduğu fikrinin savunucusudur.

Hapishane personeli içinde; “hesapta hile yapmadığı bilindiği için” (s.24) mahpusların önemli alışverişlerini emanet ettiği Gardiyan Tahir Efendi, dürüstlüğü temsilcisi olan bir fon karakterdir. Mahkûm kadrosunu oluşturan Hatip Hoca, Çoban Ali, Deli Kavas, Marangoz Şükrü, Hamamcı Rüstem, Kalaycı Abdi gibi isimler de fon karakterler grubunu oluşturur.

Anlatı zamanında kırılma yaşandığı ve mekanın hapishaneden Virankale köyüne döndüğü zamanlarda kurguya dâhil olan Osman Ağa, Yusuf, Cemile, Camili’nin çerçicisi Kel Aliço, köy berberi Şaşı Remzi ve Deli Göçmen de fon karakterlerdir. Ayrıca Sağirdere ve Körduman ikilemesinden tanıdığımız Yamörenli Mustafa ve ağabeyi Murat, Hocaların Hakkı, Hocaların Ayşe, Gurbetçi Ömer ve karısı Meryem de fon karakterler olarak anlatıdaki yerlerini alırlar.

Kelleci Memet romanının fon karakterleri, İkinci Dünya Savaşı’nın çatışmalı ve huzursuz ortamını, derin ve gerçekçi bir fon olarak yansıtır. Kelleci Mehmet’de, başkişi dâhil olmak üzere kişiler dünyasını oluşturan karakterlerin tipleşmiş olduğu söylenebilir. Her biri bir ya da birkaç kavramın temsilcisi olan tipler, derinlik ve boyuttan yoksun olsalar da, olabildiğince canlı ve renkli çizildiklerinden, hafızalardaki yerini uzun süre koruyacaklardır.

1.5.7. İzleksel Kurgu

Kelleci Memet romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerler, Kora şemasında şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Kelleci Memet Murat Terzi Bekir Gardiyan Tahir Efendi Kuyruk Müdür	Yusuf Cinci Nezir Şeker Emin Ümmühan

<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Eğitim Emek Safiyet/Masumiyet Dürüstlük Yardımlaşma Özgürlük Adalet ve fırsat eşitliği Fedakarlık	Cehalet Değer istismarı Kurnazlık Hile Bencillik /Haset Tutsaklık Sosyal adaletsizlik İrkçılık ve din ayrımı Savaş Gösteriş İhanet Cinsel açlık İntikam Küçümseme/horlama
<i>Semboller Düzlemi</i>	Cinci Nezir'in makası Yazı Söz	Demir parmaklık Katran karası pencere Cezaevi kapısı Karıncı Koca kuş Kara karanfil Tenekeci Dükkânı

1.5.7.1.Eğitim Problemi

Kelleci Memet romanında irdelenen ana izleklerden biri, Cumhuriyet'e müteakip yıllarda Anadolu halkının yaşadığı eğitim sorunudur. Anlatının eğitimli tek karakteri olan Murat Bey'in; "*Sizin Virankale'de okul var mı Kelleci?*" (s.11) sorusu, daha romanın ilk sayfalarında bu soruna dikkat çeker. Kelleci Memet ise okuma-yazma öğrenmeyi çok istemesine rağmen, imkânları okumaya elvermemiş bir karakterdir. Köylerinde okul olmadığını, çocuklarının okumak için Camili'ye gittiğini söyler. Kelleci Memet romanının işlediği zaman dilinde; "*ülke nüfusunun yüzde sekseninin yaşadığı köylerde okul sayısı yok denilecek kadar azdır.*" (Aysal, 2005: 270) Ülke gerçekleri ve problemleri üzerinde, bir sanatkârda olması gereken hassasiyeti taşıyan Kemal Tahir, eğitim sorununu tüm problemlerin temeli olarak görür. Zira halkın yakasına yapışan her türlü olumsuzluk, cehaletten kaynaklanır.

Anlatının geçtiği zaman dilimi, tüm dünya insanları üzerinde ilgi uyandırabilecek bir dilimdir. Henüz Birinci Dünya Savaşı'nın yaraları sarılmadan İkinci Dünya Savaşı gündeme

gelir. Ülkenin bu savaşa katılıp katılmayacağı, katılırsa kimlere müttefik olacağı tartışma konusudur. Bir kısım aydınlar Almanya yanlısıyken bazıları ise Almanya karşıtıdır. Sadece aydın kesim değil halk da savaşın gidişatıyla ilgilenir. Hapishane ortamının imkânsızlıkları içinde, savaş haberleri takip edilmeye çalışılır. Ancak Murat Bey dışındaki mahkûmlar savaş hakkında pek de bir şey bilmezler. Okuma-yazması olan nadir insanlar da okuduklarını anlamlandırıp yorumlayacak yeterliliğe sahip değillerdir;

“Aslına bakarsan, ben, gazetenin yazdıklarından da bir şey anlamıyorum. Gazetenin dilleri bizim bilmediğimiz bir diller! Gazeteye neden Türkçesini yazmazlar beyim? Türkçesini yazsalar da milletin köylüsü kentlisi iyice anlasa olmaz mı?” (s.35)

Bu cümleler, gazetelerde savaş hakkında yazılanları anlayamayan Şeker Emin’e aittir. Duydukları ya da okudukları şeyleri gelip Murat Bey’e danışan mahkûmlar, söz konusu yıllarda Anadolu’daki eğitim probleminin boyutlarını yansıtır. Yazarın, Şeker Emin’den beklenmeyecek bir farkındalık düzeyiyle karakterine söylediği; *“Sen bize kızarsın ya, akıl ermeyince zor gayet, Hatip Hoca... Akıl ermemek gibi bela yok!..” (s.35)* cümlesi, köylünün başındaki en büyük derdin cehalet olduğunu belirtir. Ayrıca, *“milletin köylüsü kentlisi”* ifadesine yüklü olan köy-kent ayrımı, kurtuluşun yükünü omuzlayan Anadolu halkının yıllarca göz ardı edilerek imkânlardan yoksun bırakılmasına, yazarın verdiği tepkiyi gösterir.

Eğitimsizlikten ve imkânsızlıktan kaynaklanan bir diğer zorluk, köyde hâkim olan sağlık şartlarıdır. Kemikleşen cehalet, sağlık gibi ciddi konuda bile kendini sıklıkla gösterir; *“Doktor kısmını ele geçirince, mutlak sınavacaksınız! Yüreğin bulantıyorsa, ‘Başım ağrımakta,’ diyeceksin. (...) Derdimin yerini benden öğrenince doktorun doktorluğu nerede kalır?” (s.72)* Şeker Emin’in, genç gördüğü her doktoru bilgisiz ve tecrübesiz sanarak sınamaya kalkması, yine cehaletin neden olduğu bir davranış şeklidir. Anlatıda sadece halkın sağlık konusundaki cehaleti vurgulanmaz. Aynı zamanda 1940’larda, Anadolu’da geçerli olan sağlık koşullarındaki yetersizlik de irdelenir. Çankırı Cezaevi’nin kokusu kesilmeyen giderine, doktorun ilaç yazması; *“Kenef mi? Allah Allah. Şu bildiğimiz ayakyoluna?” (s.25)* diyen Şeker Emin’i ziyadesiyle şaşırtır. Yine, Hatip Hoca’nın; *“Avrupa’nın kenefe ilaç bulmuş doktoru” (s.25)* şeklindeki söylemi, ülkede geçerli olan sağlık koşullarının Avrupa’dan geri olduğuna işaret eder. Sağlık konusundaki sıkıntılardan biri de sünnet konusunda yaşanır;

“Berber Remzi, sünnetlediği her oğlan başına, elli yumurtayla iki topak tuzsuz yağ alıyordu. ‘Gördüğü iş: bir ustura çalmak... Yaraya serpelemek için verdiği ağaç çürüğünü hiç sayma...’” (s.283)

Uzman eliyle ve steril koşullarda yapılması gereken sünnet işlemi, köy berberi tarafından yapılır ve halk tarafından *“bir ustura çalmak”* olarak anlamlandırılır. Sünnet

sonrası kullanılan ilaç ise “ağaç çürüğü” dür. Kelleci Memet’te değinilen sünnet yöntemi, Sağirdere-Körduman ikilemesindeki Topal İsmail’in bacağına uygulanan tedavi ve Gurbetçi Ömer’i alt eden sıtma hastalığı gibi ayrıntılar; halka eğitim ve sağlık hizmetleri verecek olan kadronun yetersizliği nedeniyle, 1940’larda Anadolu’da hüküm süren zorlu yaşam şartlarını yansıtır.

1.5.7.2. Batıl İnançlar ve İnanç İstismarı

Eşyaya doğaüstü nitelikler yükleme olarak da tanımlanabilen paranormal inançlar, Sağirdere ve Körduman ikilemesinde olduğu gibi Kelleci Memet romanında da işlenir. Batıl inançlar öncelikle eğitimsizlikten kaynaklanır. Yazarın, Anadolu gerçeğinin bir parçası olarak gördüğü batıl inançların üzerinde durması, halkın eğitim seviyesini ve din algısını ortaya koymak içindir. Romandaki batıl inançlardan en belirgin olanı, “sarı kedi kara oğlak” şeklinde isimlendirilen inanıştır;

“Bizim oralarda, ecinni takımından sarı kedi kara oğlak vardır. Muskasız haklarından gelemesin! Bunlar gecenin karanlığında, kara taşlara otururlar da gözlerini çıra gibi ııldatırlar. Neden mi? Adamoğlunun doğru yolunu eğriye bükecekler de, başını belaya sokacaklar.” (s.15)

Anlatının, her tür masumiyeti ve cehaleti sömürmekle görevli karakteri, Cinci Nezir’dir. İsminden de anlaşılacağı üzere muska yazar. İnsanların dini duygularını ve korkularını kullanarak çıkar elde etmeye çalışır. Sarı kedi kara oğlak uydurması, insan olmanın getirisi olan akıl ve iradeyi saf dışı bırakan, eylemlerin sonuçlarını doğaüstü güçlere yükleyen bir batıl inanıştır. Bu inanış, “muskasız haklarından gelemesin” diyen Cinci Nezir’e istismar olanağı sağlar. Sarı kedi kara oğlağın zararlarından nasıl korunacağı konusunda endişe yaşayan insanlara; “Kurtuluş yolu, cinci muskası... Bende muskası vardır. Boynuna taktın mı bunlar yanına hiç sokulamazlar.” (s.233) diyen Cinci Nezir, kurnazlığı ile sömürünün temsilcisi olur. Sadece sarı kedi kara oğlak gibi doğaüstü olarak nitelenebilen durumlarda değil, en basit fiziksel olaylarda bile aynı çıkarıcı tutumu takınır. Meydancı Recep’e üç adet; “bıyık çıkaracak muska...” (s.56) yazar. Göçmen kızının yıllardır Terzi Bekir’in yolunu beklemesini, yazdığı muskalara bağlar. Seferberlik yıllarının üstesinden muskasının gücüyle geldiğini söyleyerek övünür. Tekke ve zaviyelerin yeniden açılması, isteyeninin istediği gibi davranması gerektiğini söyler. “Gavurun şapkası, başımızda cehennem kazanı gibi neye durmalı?..” (s.99) diyerek, Şapka Kanunu’nun eleştirisini yapar ve şapkaya dahi dini bir mana yükleyip çıkar unsurlarını çoğaltmaya çalışır. Cinciliğın, muskacılığın

serbest bırakılması gerektiğini savunur; “*Cincinin, muskacının Müslüman’a çok faydası vardır. Muska, yüreksizi yürekli eder.*” (s.99)

Görüldüğü gibi, anlatıda inanç sömürüsü, Cinci Nezir tarafından temsil edilir. Bıyıktan seferberliğe kadar her durumu muskaya bağlayan; yaptığı propaganda ile tekkeden şapkaya her inkılâbı çıkar unsuru haline getiren Cinci Nezir, insanımızın kandırılmaya meyyal yönüne işaret eder. Cinci Nezir üzerinden eleştirilen Anadolu halkının hatalı din algısı, yazarın ayrıntılarıyla işlediği bir konudur. Sadece romanlarında değil, tuttuğu notlar serisinde de bu konunun üzerinde durur; “*Anadolu’da din, çok az kişide, bir Allah-Kul ilintisi (metafizik bir sosyal müessese) halindedir. Herkes Müslüman olduğu halde, hiç kimse Müslümanlığın şartlarını yerine getirmeye çabalamaz. (...) Gene de, bir çok kişisel çıkarların, düşmanlıkların, alçaklıkların perdesi olarak kullanılır.*” (Tahir-e, 1991: 108) Halkın Müslümanlıkla ilintisi, Kelleci Memet romanında açıkça dile getirilir; “*Bizim Virankale’de namazı kocamış herifler kılar beyim, işten güçten düşmüş kocalar...*” (s.229) Durum böyleyken insanların muskacılara rağbet etmesi, cehaletten beslenen bir davranıştan başka bir şey değildir.

1.5.7.3. Kadın Algısı ve Cinsel Açlık

Kelleci Memet romanında kadının ezilen, küçümsenen, istismar edilen, horlanan yönleri dikkat çeker. Erkek karakterlerin nezdinde önemsenen, olumlanan bir kadın karakter yoktur. Çevirdiği entrikalarla entrik kurguyu yönlendiren Ümmühan sayılmazsa, romanda kadınlara pek rastlanmaz. Kelleci Memet’in karakter yapısı olarak az buçuk sözü edilen annesinin, ismi bile belli değildir.

Anlatıda kadın istismarı ve cinsi yönelim sapkınlıkları, Cinci Nezir üzerinden verilir. Her fırsatta duadan, muskadan dem vuran Cinci Nezir’in; “*deli kızların, saralı oğlanların ırzına geçmek üstüne*” (s.39) sayısız kaydı bulunur. Akli melekelerinde eksiklik bulunan aciz insanları, cinsel obje haline getirmeyi adet edinir. Cinci Nezir’in, davası görülürken; “*İşim karı yargıca düştü. Beni çıktı sayın*” (s.39) diye sevinmesi, tüm sosyal statülerin ötesinde, horlanan kadın kimliğine işaret eder. Yine, siyasal haklarına birçok dünya kadınından önce kavuşan Türk kadınının oy kullanması da erkek egemen zihniyetin reaksiyon göstermesine neden olur;

“En önde, karılara oy hakkı yok... Kemal Paşa, oyu karılara vermeseydi, dünya bu kadar bozulmazdı ağalar!.. ‘Oy karıya geçti’ demek, ‘Erkek milleti alta düştü iyice’ demektir. Evet, dünya bu yüzden bozuldu. Benim cumhurbaşkanlığımda, karısını

kötülükte bastırıp gebertene, hiç ceza yok! Fazladan böylense üç yüz lira bahşış veriyorum ki, dilediğince daha körpesini ala da, keyfine baka!... Şehir yerinin karıları da, bundan böyle dışarıda yüzü gözü, kolu budu açık dolaşmayacak... Yolda molda örtüsüz karı gördüm mü atuma, arabama ossaat çığnetip savuşuyorum.” (s.101)

Ahlaksızlığın tetiklediği davranış kalıplarıyla özdeşleşen Cinci Nezir, istediği gibi davranma özgürlüğünü engelleyen kanunlardan rahatsızdır. Kendince yanlış giden şeyleri düzeltmek, mahrum edildiğini düşündüğü hak ve özgürlüklerine kavuşmak için cumhurbaşkanı yetkilerine sahip olmayı hayal eder. Erkek egemen toplumda, kadının siyasi hakkını kullanması bile, erkeğin alta düşmesi olarak yorumlanır. Kadın, sadece oy hakkına değil kılığına kıyafetine bile müdahale edilebilecek, egosu incinen erkek tarafından hunharca katledilebilecek ve vebali sorulmayacak bir meta gibi algılanır. Her fırsatta “*eksik etek*”(s.39) olarak nitelenen kadının, en bariz özelliği akıl kıtlığıdır; “*Karı akı hep bir... On dördünde neyse, altmış dördünde gene o...*” (s.58) Kemal Tahir’in eserlerinde çizdiği bu kadın profili, yanlış yapılan toplumsal cinsiyet algısına karşı gösterdiği tepkiden kaynaklandığı gibi, benimsediği Marksist teoriden de kaynaklanabilir. Zira Engels’in; “*Aile içinde erkek burjuvadır, kadın ise proleter.*” (Vogel, 2003: 157) yorumu, Marksizmin kadına bakış açısını olabildiğince net bir şekilde açıklar.

Kelleci Memet romanında işlenen kadının diğer bir özelliği, ahlaki açıdan düşkünlüğüdür. Cezaevindeki mahkûmların müşterek yönü, eni sonu gelip kadın pençesine takılmalarıdır. Öncelikle Kelleci Memet, sevdiği kız Cemile ile aralarında engel olarak gördüğü Osman Ağa’yı, yine bir kadın olan Ümmühan’ın kışkırtması sonucu öldürür. Terzi Bekir, göçmen kızına laf atan pazarcıyı makasla yaralar. Cinci Nezir, ırza geçmekten yatar. Derviş Ömer, ikinci askerliğinden apansız geldiğinde ihanetle karşılaşır ve karısının birlikte olduğu adamı öldürür. İdam cezasına mahkûm edilen Numan’ın yazgısı, yine kadın ihanetiyle şekillenir;

“Karı, buna kaçakçılık ortağını öldürtüyor, sonunda karşısına geçip tanıklık ederek üç direğin altına iteliyor. Herif burada yağlı ipe boğuşurken, gidip öz kardeşinin koynuna girmesi de cabası...” (s.223)

Tüm mahkûmların canını yakan ve yollarının mahpus damında kesişmesine neden olan kadın ihanetidir. Ancak idamlık Numan’ın yaşadığı, diğer mahkûmlara kıyasla çok daha dramatiktir. Kadının etik değerleri, “*günde üç hovarda savar*” (s.262) gibi toplumsal damgalamalarla alaşağı edilir. Metalaştırılan kadın, aynı zamanda metaya tapan olarak da yaftalanır; “*Şu Yamörenli kötü Mustafa, (...) iki aya varmadan koynunu kemerini paralarla doldurmuş... Doldurmasaydı, Hocaların Hakkı’nın körpe karıyı çileden çıkara mı bilirdi?*”

(s.163) Sağirdere-Körduman ikilemesinin başkişisi olan Mustafa'nın, evli bir kadın olan Ayşe'yi "*çileden çıkara(bilmesi)*", Kelleci Memet'in Cinci Nezir'i tarafından, metanın sağladığı kazanımlarla açıklanır. Cinsellik üzerinden verilen bu sevimsiz tablo, aynı zamanda; "*toplumdaki bozulma ve çürümenin karikatürize edilerek, kaba çizgilerle ortaya konulması*" (Tural, 2011: 178) olarak da değerlendirilebilir.

Sanat eserindeki en temel amacı, realiteye sadık kalmak olan Kemal Tahir, yıllardır cezaevinde bulunan mahkûmların yaşadığı cinsel açlığı işlemeyi ihmal etmez. Kadına duyulan ihtiyaç, Şeker Emin tarafından dile getirilir; "*Akıllı ol Hatip Hoca! Dokuz Yıl!.. Dokuz yıl, yedi ay, on bir gündür, biz elimizi karı etine değdirmemişiz! Benim hastalığıma arkadaşlar inanmaz! Oysa benim hastalığımda çok meseleler var! Birincisi, bildiğin karı açlığı... Mahpus damında, karıyı, ekşi erik gibi canın çeker...*" (s.53) Burada sözü edilen, tamamen biyolojik dürtülerin tetiklediği bir durumdur. Yani kadın, "*ekşi erik gibi*" istenen bir metadan öteye geçmez. Hiçbir mahkûmun, özlediği, görmek istediği, ziyaret beklediği bir kadın yoktur. Anlatının yol gösteren, bilgisi ve birikimi ile diğer karakterlere aydınlık olan norm karakteri Murat bile, sevdiği kadını, çocukluk arkadaşının karısı Ayşe ile yıllardır aldatıyor olmaktan kendini alıkoyamaz.

Cinsel dürtülerini kontrol etmekte hayli zorlanan Şeker Emin, içinde bulunduğu parafilik durum ile dikkat çeker; "*Gözünü açacaksın Hatip Hoca! Ankara bayanlarının çorabıdır bu... Karşılığında beş tane boncuk örmesi kese versen, kandırıp elimden alamazsın! (...)* Ya kokusunu ne yapalım? Buna Ankara bayanlarının kokuları sinmiş ki, gayet zorlu sinmiş. Her çıkarışta, Kâbe yağı şişesi açmışsın gibi yüreğin bir hoş olur!" (s.54) Şeker Emin'in çıkarıp kokladığı bayan çorabı, cinsel hazza neden olan bir fetiş nesnedir. İçgüdünün, herhangi bir nesneye "*biyolojik uygunsuzluk kipinde sabitlendiği*" (Foucault, 2013: 110) fetişizmde, birey cinsel açıdan uyarılmak için tutku nesnesine ihtiyaç duyar. Şeker Emin'in tutku nesnesi de bayan çorabıdır.

Kadın algısı ve cinsel açlığın çok boyutlu olarak işlendiği Kelleci Memet romanında yazar; "*Köy yerinde erkek milletinin işi zordur beyim, nereden kalmış ki karı milleti eteğine çamur buluşturmaya...*" (s.262) diyerek, yaşananların sosyolojik bir olgu olduğunu vurgulamaya çalışır. Ancak, bu yanılgılı algının, Anadolu insanı ve tüm Anadolu kadınları için kabullenilmesi elbette söz konusu olamaz.

1.5.7.4. Sosyal Adaletsizlik

Kelleci Memet romanı, sosyal adaletsizlik temasını, daha ziyade başkişinin yaşam koşulları üzerinden verir. Temele inildiğinde, olanla olması gereken arasındaki çatışmayı oluşturan sosyal adaletsizlik temi, anlatının ana problematiğini oluşturur. Küçük ölçekli ve kapalı bir toplum birimi olan köyde sosyal adaletsizlik, daha çok eğitim imkânlarındaki yetersizlik ve gelir dağılımındaki dengesizlik üzerinden işler. Bu iki unsur, süreç içinde birbirini destekleyerek ve birbirine eklemlenerek varlığını devam ettirir. Bireyin eğitim eksikliği, din maskesi altında kendine dayatılan dogmatik düşüncelerle giderilmeye çalışılır. Bu kabullenimler, çeşitli çıkar gruplarının işine yarar. Sözgelimi, anlatının en bariz kart karakteri olan Cinci Nezir'in çeşitli vesilelerle yazdığı muskaldan gelir sağlaması, son tahlilde sosyal adaletsizliğe dayanır.

“Toplumsal kaynakların ve sorumlulukların toplumun tüm üyelerine eşit dağılımı” (Tuncay-Erbay, 2006: 56) olarak tanımlanabilen sosyal adaletin en önemli yapıtaşı, şüphesiz fırsat eşitliğidir. Anlatıda Virankale insanların fırsat eşitliğinden yoksunluğu, öncelikle eğitim konusunda irdelenir. Gazeteci Murat'ın sorusu üzerine halini arz eden Kelleci Memet; *“Aaahh... Biz gidemedik! Biz fukara olduğumuzdan gidemedik...”*(s.12) diyerek okula gidememe nedenini anlatır. Kelleci Memet'in varlıklı bir ailesi yoktur. Aksine, hasattan sonra tarlalara dökülen buğday başaklarını topladıkları için isimleri *“Kelleci”* lakabıyla birlikte anılır. Elllerinde mevcut bulunan topraklar ise verimli olmadığından satılsa bile maddi bir getirisi olmayacaktır. Sadece mali imkânları olanların okula gidebileceği düşüncesi, Kelleci'nin, Murat Bey'e sorduğu; *“Bizi de Güneş okuluna sokarlar mıydı vaktiyle geleydik? (...) Para mara istemezler miydi? Rüşvet müşvet?”* (s.12) sorusuna yüklenir. Sosyal adalet anlayışı, bireyler arasındaki gelir farklılaşmalarını dengelemeyi amaçlar. Zira sosyal eşitliği sağlayarak sosyal adaleti gerçekleştirebilmek, ancak imkân eşitliği sağlamakla mümkün kılınabilir.

Fırsat eşitliğinden mahrumluk, anlatıda köy-şehir mukayesesıyla sık sık vurgulanır;

“Kenef kokusu evet... Ayağını iyi terazileyememişler bunun... Pisliğini su alıp gidemez olmuş... Biz umursamayız, ama sen İstanbullu olduğundan alışamazsın...” (s.17)

“Adam okumaya gitti mi İstanbul'a gitmeli! Burada adamın aklı bir ererse İstanbul'un okulunda beş erer.” (s.17)

“Siz İstanbul'da bulgur aşu yemezsiniz öyle ya?.. Bulgur aşını köylü milleti yer!” (s.123)

Toplumdaki sosyal adaletsizlik, köy ve şehir hayatı arasındaki farklılıklar üzerinden verilir. Şehre ve şehiriye ait olan yaşam algısı, İstanbullu Murat Bey tarafından; köye ve köylüye ait olansa Virankaleli Kelleci Memet tarafından temsil edilir. Cezaevindeki sağlık koşullarına da dikkat çeken “*kenef kokusu*”, diğer mahkûmları rahatsız etmezken, Murat Bey’i aşırı derecede rahatsız eder. Köy ve şehir yaşamı arasındaki benzemezlik, yaşam şeklindeki olumsuzluktan, eğitimde fırsat eşitliğinden yoksunluğa ve yoksulluğa kadar tüm boyutlarıyla vurgulanır.

Sosyal adalet anlayışı, insanların amaçlara araç edilme olgusunun karşısında durur. Zira eşit imkânlar sağlandığında, bireyin başarılı olmaması için bir neden yoktur. Bu durum, yine başkişi Kelleci Memet üzerinden verilir. Anlatın başlarında herkes tarafından aşağılanan, horlanan, tartaklanan Kelleci Memet, revire meydancı yapıldığında, başka bir insan haline gelir. İnsanlardan takdir almaya başlar. Tenekeci dükkânında çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra iğne yapmayı öğrenir ve ürettiği ürünleri esnaf arkadaşlara hediye eder. Görüldüğü üzere, bireyde bir yetersizlik mevcutsa bunun öncelikli nedeni kendisi değil, onun yeterli hale gelebilmesi için gerekli imkânları oluşturamayan sosyal sistemlerdir.

Sosyal sistemdeki adaletsizlik; yoksulluk, herhangi bir sebeple uygulanan ayrımcılık, işsizlik ve sosyal güvence yoksunluğu gibi unsurlardan kaynaklanır. Anlatıda Kelleci Memet, babası Rufat’ın yaşadığı mali sıkıntıları; “*Fukara babam bugünün açtı mı? Kaç ayın açtı!.. Bundan böyle bizim evin kazanına, beyim, kış boyu fındık kadar yağ girmez.*” (s.128) diyerek Murat Bey’e anlatır. Fiziksel gücü iyiyken ve herkesin işine koşarken iyi olan Rufat, güçten düşünce toplumun diğer üyeleri tarafından dışlanır. Muhtar, Memet’in hapse girmesinden yararlanılarak Rufat’ı koruculuktan da çıkarır. Böylece en temel biyolojik ihtiyaçlarını bile karşılayamaz hale gelen Rufat, oğlunu ziyarete geldiğinde karnını doyurabilir. Köy halkının bencilliğinden, yoksulları gözetmediğinden yakınan Kelleci Memet; “*Varsa yoksullara vermeli değil mi, beyim?..*” (s.129) sorusuyla, sosyal yardımlaşmanın önemine dikkat çeker.

Kelleci Memet romanı, sadece kapalı bir ekonomik yapıya sahip olan köyün, şehir merkezlerine kıyasla yaşadığı imkânsızlıkları anlatmakla kalmaz; köy içinde farklılaşan gelir düzeylerine de değinir;

“*Köylü milletin fukarası ete alışık olmadığından, bayram günü karnı bozulan çok olur. Etin yağı, adamın karnını gevşetir beyim! Çünkü kurbanda fukara kısmı kavurmanın yağını kaşık kaşık içer. Ağa takımının karnı neden gevşemez? Et yağına alışıklığından... Köy yerinin bayramı bir gündür! Ertesi gün bakarsın bayram geçip gitmiş... Ertesi gün et olmadığından bayram sayılmaz!*” (s.230)

Köyde yardımlaşmanın eksikliği, köy fakirinin kendi haline bırakılması, “ağa takımının” yoksulları gözetmemesi, yine sosyal adaletsizliğin bir sonucudur. Mal ve gelir dağılımındaki dengesizlik, toplumun bir kısmını ‘ağa’ laştırırken, kalan kısmını ise bayramda midesi bozulan ‘fukara’ lar haline getirir. Ve bu mutlu azınlığın karşısında öylece duran mutsuz çoğunluk için bayramın anlamı, senede bir gün de olsa layığıyla karnını doyurabilmektir. Köylünün yaşadığı sefaleti temsil eden Rufat’ın; “*Bu dünyada arkan olmadı mı, ömeli...*” (s.260) yargısı, adalet anlayışının olmadığı bir dünyada, yaşamın tüm anlamlarını yitirdiğini vurgular. Oysa sosyal adalet algısı, toplumu oluşturan her bireyin, sosyal gerçekliğin inşasında bir yer edinerek yaşama tutunmasını sağlayabilmelidir.

Kelleci Memet romanında görülen sosyal adaletsizlik teminin; eğitimde fırsat eşitsizliği, mal ve gelir dağılımındaki farklılaşma, köy ve kent yaşamı arasındaki uçurum, köylü-ağa ilişkisinde görülen yozlaşma, haklıyı değil güçlüyü savunan kanunlar ve çürüyen bürokrasi üzerinden işlendiği söylenebilir.

1.5.7.5. Özgürlük

Kelleci Memet romanında psiko-sosyal boyuttaki derinleşme, cezaevindeki mahkûmların yaşadığı ruhsal travmalar eşliğinde verilir. Bireyin hayatında keskin bir kırılmaya neden olan mahkûmiyet süreci, farkındalık düzeyi ne kadar düşük olursa olsun insanı bunalıma sokar. Bu bunalım, kişinin takınmak zorunda olduğu mahkûm rolü ve bu rolün gerektirdiği zorunluluklarla birlikte gelir. Recep’in tahliye günü geldiğinde, Marangoz Şükrü Usta’nın yaşadığı bunalım, sınırları çizilmiş bir mekânda, sınırları belirlenen bir süreyi geçirmek zorunda olmaktan kaynaklanır;

“Bugün sanatkârların hepsi öfkeliydi. (...) Yirmi dört yıla hükümlü Marangoz Şükrü Usta, sabahın beri üçüncü kez yanından geçti. Küçük su dökmek bahanesiyle gidiyor, üst kat sofası penceresinden dışarısını seyre dalıyor. ‘Bunlar Recep rezilinin yarın çıkmasından... Mahpus damundan biri çıkarken geride kalanları neden bunaltırsın, kurban olduğum Allah?’” (s.178)

Cezaevinde yaşam, bireyin daha önceki yaşamında takındığı rollerden başka roller edinmeyi gerektirir. Bireyin bağlanmış olduğu, uyum sağladığı sosyal ortamdan uzaklaştırılıp labirent bir mekanı paylaşmak zorunda olan insanların içine bırakılması, başlı başına endişe ve huzursuzluk kaynağıdır. Zira yeni yaşam alanı olan cezaevi, yuva sıcaklığından ve samimiyetinden hayli uzak bir mekândır. Bachelard’ın ifadesiyle; “*Ev, kişinin kendisidir*” (Bachelard, 2008: 160) ve evinden koparılan birey, sadece yaşadığı alandan değil, kendi olmaktan da uzaklaşır. Kendinden ve yakınlarından uzaklaşan, gelecek tasarılarına ket

vurulan bireyin “*bunal(ması)*” ise olağan bir sonuçtur. İçinde bunalım barındıran bu dar mekânda bireyin sığınağı, anı ya da düşlemlerdir. Çünkü; “*Hapishanelerin içinde düş sınırsızdır*”(Camus, 2012: 52) Marangoz Şükrü’nün, üst kat sofası penceresinden dışarıyı seyre dalması, düşlerin dar mekan olan içeriye sığmayacak kadar sınırsız olmasındandır.

Mekânın ve yaşantıların bu denli sınırlandırılmış olması, bireyin ruh dünyasında öfkenin kabarmasına neden olur. Gayzer kaynağı gibi patlamaya hazır bekleyen birey, eylem ve atraksiyon ihtiyacı içindedir;

“Savaşmak mahpus damında yatmaktan iyidir. Dağlarda bayırlarda gezeriz. Top tüfek atarız. ‘Savaşmak gibi yok!’ der benim babam... Silahlar, toplar atılır. Çokça silah sesi duyarız. Top gümbürtüsü duyarız ki, gözlerimiz yaşarır. Bence savaş olmalı! Savaş olunca, belki İsmet Paşa af verir. İyi olur.” (s.118)

Yukarıdaki pasaj, cezaevindeki mahkûmların içinde buldukları ruh halini vermesi açısından kayda değerdir. Kapatıldıkları mekânda süregelen bir eylemsizliğin içinde bulunmaları; kargaşaya, kaosa ya da daha ileri boyutta savaşa karşı olumlu tepki biçimleri geliştirmelerine neden olur. Savaş bile, zamanın ve mekânın boyut değiştirdiği ‘*mahpus damında*’ yatmaktan daha tercih edilir bir durum halini alır. Savaş hakkındaki bu yargı, beraberinde getireceği af gözetilerek egoist çıkarlar nedeniyle değil, sınırları belirlenmiş bir alanda mahkûmun yakasına yapışan eylemsizlik durumundan kaçış nedeniyle verilir. ‘*Dağlarda bayırlarda gez(mek)*’, ‘*top tüfek at(mak)*’, ‘*gümbürtü duy(mak)*’ isteği, hep bu atraksiyon ihtiyacının tezahürleridir.

Yine Kelleci Memet’in, satın aldığı dükkânın malzemelerini çalmakla suçlandığı sahnede, mahkûmların kolaylıkla galeyana gelmeleri, aynı eylem ihtiyacının sonucudur. Cinci Nezir ve Şeker Emin’in kıskırtmaları sonucu, Kelleci’nin duvarda asılı torbasını arayan; “*neyi yitirdiklerini bilmeyen, ama buraya çok şeyler ele geçirmek umuduyla gelmiş olan*” (s.204) mahkûmların gözlerindeki şaşkınlık, eyleme dönüşmeden kalan durumun yaşattığı hayal kırıklığının göstergesidir.

Kelleci Memet’in cezasının altıda birini yatma zorunluluğunu tamamladıktan sonra Zonguldak’a gidip çalışma cezaevinde kalmak istemesi de eylem ihtiyacının sonucudur. Yaşının küçüklüğünden cezası altı ayla indirilen Kelleci’ye, şükretmesini söyleyen Cinci Nezir’in; “*Dört yılda senin kemiklerin çürürdü oğlum Kelleci, senin iliklerin boşalırdı. Kocardın namussuz, buruşurdun ki şu rezil Hatip Hoca’ya dönerdin.*” (s.155) cümlesi, özgürlüğü kısıtlanmış insanın hapishanedeki durumunu net olarak ifade eder. Zamanın geçmek bilmediği, mekânın her geçen gün artan bir ivmeyle labirentleştiği hapishane ortamı,

kemikleri çürüten, ilikleri boşaltan, buruşturan ve kocatan bir yer olarak bireyin özgürlük ihtiyacını en derinden duyumsadığı yerdir.

1.5.7.6. Sosyal Gerçekliğin Eleştirisi

Kelleci Memet romanında, açıkça verilen zaman unsuru, sosyal zamanı oluşturan ayrıntılarla da desteklenir. Anlatının arka planına hâkim olan savaş atmosferi ve bu atmosferin getirisi olan sıkıntılar, romanda yer yer irdelenir;

“Terzi Bekir toptancı tüccarların telaşta olduklarını duymuştu. Hele Fransa on beş günde yenilince, Çankırı çarşısına düşen kargaşalığı kötü anlatıyordu. Toptancılar savaşa girilirse depolardaki, ardiyelerdeki mallara hükümetin parasız el koymasından korkuyorlarmış...” (s.185)

İkinci Dünya savaşı sırasında Sovyet tehdidi altında olan Türkiye'nin uygulamaya çalıştığı “savaş dışı müttefik” (Özçelik, 2010: 262) politikası, savaşın Yakın Doğu'ya yayılmasını engellemişse de iç piyasadaki dengeyi korumayı başaramamıştır. Savaş endişesiyle, köyde yaşayan işgücünün bir kısmı silâh altına alınınca, üretim hızı sekteye uğrar ve ülkede iâşe sıkıntısı baş gösterir. Devletin önlem alma amacıyla başlattığı zirai seferberlik sonucunda, halkın elindeki ürünlere el koyulur. Bu durum, ülkede karaborsacılık faaliyetlerinin yaygınlık kazanmasına neden olur; “Savaş koşullarının verdiği endişeyle halkın her türlü malı stoklamaya başlaması nedeniyle piyasadaki mallar çekilmiş ve bunun sonucunda da fiyatlar inanılmaz derecede yükselmiştir.” (Özer, 2011: 216) Başarıyla uygulanamayan tedbir politikaları sonunda, evladını silâh altına gönderip yiyeceği buğdayı devlete veren köylü daha da zor duruma düşerken; çarkları elinde tutan çıkarıcılar, karaborsacılık kazançlarıyla daha da zengin olurlar.

Toptancılar tarafından borçlandırılmaya çalışılan Terzi Bekir'in durumu, cezaevinin imkânsızlıkları içinde piyasa kurtlarıyla mücadele eden esnafın yaşadıklarını anlatır. Yine Cinci Nezir, cumhurbaşkanı olursa yapacaklarını anlattığını sahnede; “Yol parası, malın, davarın sayım parasını da kaldırıyorum. Bende öşür möşür de arama!..” (s.100) diyerek, uygulanan vergilerin halk için oluşturduğu külfete dikkat çeker. Böylece yazar, İkinci Dünya Savaşı sıralarında hükümetin uyguladığı ekonomi politikasına dair eleştirilerini de romana yerleştirmiş olur.

Romanda en fazla eleştirilen bir diğer konu ise ırkçılık ve din ayrımıdır. Turancı görüşün, savaş yıllarının atmosferinde; “hapishanelerde cahil insanları kullanarak nasıl

telkin edildiğini göstermeye çalış(an)” (Çılgın, 2003: 128) yazar, bu durumu şiddetle eleştirilir;

“Yedi göbek Türk oğlu Türkleri melez takımından ayırmayınca Osmanlı’ya kurtuluş yoktur.” (s.97)

“Yedi göbek Türk oğlu Türklerden arta kalan işleri bunlara vereceğiz!.. Kanı katıksızların beğenmediği işleri... Aylığı, kazancı biraz kıtça işler... Çünkü bundan böyle, Osmanlı ülkesinde Türk oğlu Türkler yaşayacak ebedi...” (s.96)

“Allahın işine bakmalı ki, kurban olduğum Allah, Türk’ün kafa kemiği yaman arkadaşı!..” (s.97)

“Bana geldi mi, benim kafamda kara kalpak... Öz Türk işi...” (s.99)

“Türklüğün kökünde tuğ vardır. Tuğ bildiğin kurt kuyruğu... (...) Benim cumhurbaşkanlığında, bayrağın üst köşesine koca kurdu yerleştiriyorum ki, kurdun iyiliği hep akla gelsin...” (s.101)

Cinci Nezir, ülkeyi istediği gibi yönetebilme hayalleri kurarken, ırk ve din ayrımı üzerinden şekillendirdiği düşüncelerini anlatır. Bu düşünceler, Türklerin kafatasını ölçmeye kadar gider. Kemal Tahir, Cinci Nezir’in fikirleriyle; “*etnik ve kültürel temele dayan(an)*” (Kılıç, 2007: 117) Alman tarzı milliyetçilik anlayışının eleştirisini yapar. Arzu edilen ise ırk ve din ayrımına dayanan değil; mazi, ideal ve istikbal birliğine temellenerek, vatan kavramını ve birlikte yaşama arzusunu önceleyen bir milliyetçilik anlayışıdır.

Anlatımın dikkate şayan bir vurgusu da köylerdeki kamu hizmeti eksikliğine rağmen, Anadolu halkının büyük bir fedakârlıkla eksiklikleri giderme çabası içinde olması üzerinedir. Kelleci Memet’in aldığı piyango biletine dair olan hayalleri, bu fedakârlığın göstergesidir. Rüyasında bağırarak Kelleci Memet’e; “*Dün gece sen, ‘Köprü İster!’ diye neden bağırıyordun, sesin çıktığı kadar?*” (s.20) diyen Hatip Hoca’nın sorusu, Kelleci Memet’in köyü için kurduğu hayalleri açığa çıkaran bir niteliğe bürünür. Rüyasında biletine para çıktığını gören Kelleci Memet’in sesi çıktığına bağırması, Deli Çay’ın üstüne köprü kurdurmak içindir. Kelleci’nin hayalleri, sadece köprü kurdurmak değildir. Pınarı olmayan, yolları sarp köyüne çeşme, yol yaptırmak ister. Camileri olmadığından cami yaptırmak, hayvanların çiğnediği köy mezarlığının etrafına duvar çektirmek ister. Kelleci Memet’in kurduğu bu hayaller, devlete yönetilen eleştirileri yansıtır. Devletin kamu hizmetlerini adilane şekilde vermediği, köylüyü sahipsiz ve kimsesiz olarak cehalet ve sefalet içinde bıraktığı vurgulanır. İmkânlar elverdiğinde Kelleci Memet nasıl okuma-yazmayı, tenekeçiliği öğrenmeye başlayıp faydalı bir birey haline geldiyse; köy insanı da imkânlara kavuştuğunda içinde bulunduğu sefaletten ve suça temayülden kurtulacaktır.

Anadolu insanının fedakârlığı, sadece kamu hizmetlerindeki eksikliği gözetmesiyle verilmez. Anadolu insanı, lazım olduğu, devletin ihtiyaç duyduğu her an göreve hazırdır. Patlak vermiş olan İkinci Dünya Savaşı'nın tartışıldığı esnada, Murat Bey'in; *"Ya bize değerlerse Kelleci?"* (s.116) sorusuna, Kelleci Memet hiç tereddütsüz; *"Değerlerse biz de vuruşuruz"* (s.116) cevabını verir. Kemal Tahir, Notlar'ında; *"Türkler kadar savaştan usanmış, yorulmuş, iğrenmiş millet olamaz. Çünkü son yüzyılda 27 savaşa sürülmüştür ki, dünya rekorudur."* (Tahir-1, 1992: 79) der. İşte Anadolu insanı savaştan yorulmuş, usanmış da olsa, söz konusu vatan savunması olduğunda sahip olduğu tek şey olan canını da hizmete sunmakta tereddüt etmeyecek bir fedakârlığa sahiptir. Anadolu insanının yaşadığı tüm sefalet rağmen bu denli yürekli olması, kuşkusuz altı çizilmesi gereken niteliklerin başında gelir.

Bu noktada bir konuya daha açıklık getirmek yerinde olacaktır. Zaman zaman Kemal Tahir'in insanları sevmediği, halkı küçümsediği gibi düşünceler ortaya atılmıştır. Bu suçlamalara verilen en güzel cevaplardan biri, Mustafa Balcı'ya aittir. Balcı, Kemal Tahir'in, ne *'sevgisizliğin romancısı'* ne de *'köylü düşmanı'* olduğunu belirtir; *"Kelleci Memet, biletine para isabet ettiğinde, sulak yerlerden arazi alıp büyük çiftçi olmayı hayal etseydi, Kemal Tahir için ileri sürülen ithamlar doğru olabilirdi."* (Balcı, 1998: 55) Kemal Tahir'in vurgulamaya çalıştığı, Atüt eksikliğinden kaynaklanan problemlerin, tarımla uğraşan halkın hayatına getirdiği zorluklar ile bu zorluklar karşısında Anadolu insanının takındığı tavidir.

1.5.8. Sonuç

Kelleci Memet romanı, yazarın Çankırı Cezaevinde geçirdiği zaman dilimi içerisinde edindiği tecrübelerden yararlanılarak kurgulanır. Bu açıdan otobiyografik özellikler de taşıyan roman, mekânın birebir duyumsanmasının getirdiği avantajlarla kurulur. Söz konusu avantajlar, eserde mekân ve zamanın psikolojik bir derinlik kazanmasını sağlar. Sağlam bir kurguya sahip olan Kelleci Memet romanında yazar, ayrıntıları başarıyla kullanır. Bu da eserin okur üzerinde bıraktığı etkiyi ve inandırıcılığı artırır.

Drama düşürülen başkişi Kelleci Memet, tıpkı Sağırdere-Körduman ikilemesinin Yamörenli Mustafa'sı gibi toplumsal yapıdaki aksaklık ve yozlaşmaların kurbanı olur. Kelleci Memet'in yazgısını belirleyen olumsuz şartlar, tek tek belirlenir. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği yıllarda, savaşın ülke ekonomisini içine soktuğu menfi durum ve bu durumun köy merkezli yansımaları verilir. Dönemin siyasi atmosferini de mercek altına alan roman,

halkın ve aydının savaşa bakış aıların irdeler. Devletin kamu hizmetleri uygulamasındaki eksiklikler, yazarın Atüt anlayışı üzerinden eleştirilir. Kapalı ekonomik ve sosyal yapısıyla, köy insanının yaşadığı sefalet, cehalet ve sahipsizlik vurgulanır; böylece anlatı, edebi eser olmanın ötesine geçerek bütünlüklü bir toplumsal eleştiriye dönüşür.



1.6. YORGUN SAVAŞÇI

“Vatanlarında vatansız kalanlar,
yeniden bir vatan kazanmak için ayaklanıyor.”
Kemal Tahir

1.6.1. Romannın Kimliği

1960’ta kaleme alınan ve 19 Nisan - 2 Eylül 1961 döneminde Vatan gazetesinde tefrika edilen Yorgun Savaşçı romanı, ilk baskısını 1965’te Remzi Kitabevinden yapar. 1968’de Yunus Nadi Roman Ödülü’nü kazanır. 1977’de Ayşe Şasa tarafından oyunlaştırılarak İstanbul Şehir Tiyatroları’nda Ergin Orbey yönetiminde sahnelenir.

Yorgun Savaşçı, TRT tarafından beyaz perdeye aktarılmak istenir. Halit Refiğ, üzerinde yedi ay çalıştığı romanı, aynı isimle senaryolaştırır. TRT adına filmin yapımcılığını Ömer Serim üstlenir. Başkarakter Cehennem yüzbaşısını Can Gürzap’ın canlandığı filmde, Haluk Kurdoğlu, Serpil Akıllıoğlu, Meral Orhonsoy, Haldun Dormen, Nisa Serezli, Mete Sezer, Yıldırım Gencer, Nurinisa Yıldırım, Zihni Küçükmen, Erkan Yücel gibi birçok usta oyuncu rol alır. (*Gökyayla, 2012: 94*) Ancak film, sinema tarihinde görülmemiş talihsizlikler yaşar. Romanın sinemaya aktarılacağı haberi müthiş bir sansasyon yaratır. Filmin neden olduğu bu sansasyon, filmin kendisinden değil, Kemal Tahir’e yapıştırılan ‘komünist’, ‘Atatürk düşmanı’ gibi yaftalardan kaynaklanır. Filmin, sinema tarihi içindeki yeri ve öneminden ziyade, yazarın 1938 Harp Okulu Davasında on beş yıla mahkûm edilmesi ön plandadır.

Yapım sürecinde ortaya atılan itirazlar, kurulan komisyonlar, defalarca yenilene kararlar nedeniyle çalışmalarını yıllarca süren Yorgun Savaşçı filmi, büyük bir bütçeyle ve Genelkurmay’ın desteğiyle çekilmesine rağmen; TRT tarafından kurulan ve çoğu askeri personelden oluşan bir komisyonun kararı neticesinde, gösterime girmeden yakılır. Komisyonun 31.5.1983 tarihli gerekçeli kararı, filmin Atatürk’e yeteri kadar yer vermediğini, bölgecilik yaptığını, Ermeni meselesi hakkında aleyhtarlığımızda bulunduğunu, Çerkez Ethem’i kahraman gibi gösterdiğini, toplumun ahlaki değerlerini yıprattığını, fazlaca argo söylem içerdiğini, halk ile ordu arasında bölünmelere neden olacak diyaloglar içerdiğini ve subaylara uygunsuz lakaplar takarak, askerin imajını zedelediğini ileri sürer. (*Serim, 2003: 189-190*)

Yorgun Savaşçı’ya yönelik taşlamalara her aşamada göğsünü geren Halit Refiğ, Televizyon Dairesi Başkanlığına yazdığı uzun yazısında; “*Kemal Tahir’in kitapları piyasada*

serbestçe satılmaktayken eğer bunlarla 'Atatürk Düşmanlığı' yapılmak isteniyorsa, bu durum karşısında Türk adliyesi uyumakta mıdır?" (Toklu, 2012: 16) diyerek Yorgun Savaşçı'ya sahip çıkar. Ancak tüm çabalara rağmen film, Başbakan Bülent Ulusu'nun imzası ile noter önünde yakılır. Sekiz bölümlük dizi filmin elde kalan tek kaydının yayınlanması, yıllar sonra bir özel televizyon kanalının Yorgun Savaşçı'yı çekip halka sunmasından sonra mümkün olabilir.

Üzerine bu kadar yorum yapılan Yorgun Savaşçı, herkesin kendi gibi düşündüğü bir dünyada yaşamının hiç de iyi olmayacağı fikrinde olan Kemal Tahir için hiçbir zaman hayıflanma konusu olmaz. O, kim ne söylerse söylesin doğru bildiğini söylemekten, yazmaktan geri durmaz. Kemal Tahir, milli mücadele yıllarını anlattığı Yorgun Savaşçı'nın muhtevasıyla ilgili şöyle der;

"Savaşı devlet çıkarır, halk yapar; ama sorumlusu subaydır. Bu çetrefil durum, subayın dramını kurar. Elinde bir ordu varsa, has subay için bir sakınca yoktur; devleti ölünceye kadar korur. Ama devleti yıkılmış, ordusu dağılmış, halkı savaş yılgınlığına düşmüşse, işte burada zordur subayın işi!.. Cehennem Yüzbaşı bu zorlukların içinde debelenecek ve savaş yılgınlığının kara bulutlarını dağıtmaya çalışacak." (Bozdağ, 2006: 77)

Yorgun Savaşçı, bireysel bağlamda Cehennem Yüzbaşı'nın dramını anlatırken; toplumsal bağlamda savaşlardan bunalmış, ordusuz kalmış ve yılmış bir milletin yeniden toparlanma sürecini anlatır; *"Yorgun Savaşçı, yalnızca bir kişinin, yalnızca bir kuşağın değil, art arda gelen kuşakların dramatik birikimini, adeta bir yabancılaşmanın tarihini işler."* (Aktunç, 1973: 42-43)

Dikkatleri yakın tarihe çeken ve yarattığı sansasyonlara rağmen edebiyat tarihimizin en çok okunan romanlarından biri olan Yorgun Savaşçı, Bilgi Yayınevi, Tekin Yayınevi, An Yayınevi ve İthaki Yayınevi tarafından muhtelif yıllarda defalarca baskıya alınır.

1.6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yorgun Savaşçı'da, tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Diğer romanlarında da aynı bakış açısı ve anlatıcıyı kullanan Kemal Tahir, tanrısal bakış açısının geniş imkânlarından yararlanmak için anlatıcısını olaylara hâkim bir noktaya konumlandırmayı tercih eder. Böylece anlatıcı, kişi, mekân, zaman ve vaka halkaları arasında istediği gibi hareket etme salahiyetine sahip olur;

“Patriyot’un saklandığı yeri değiştirmekte işe yarar bir arkadaş bulamadığı için iyice bunaldığı belliydi. Geleli on beş günü bulmadan Cemil’in başını belaya sokmak istemiyor, bu yüzden bir türlü açılmıyordu.” (s.55)

“Cemil birdenbire üniformayı kendisini şaşırtan bir şiddetle özledi. Sanki artık bir daha giyemeyecekmış gibi de ürktü. Somurtkan arkadaşına imrendi. Yeni sivil paltosu artık kendisini ısıtmaz olmuştu. Soğuktan yüreği katılıyordu. Yaz günleri çöl güneşiyle kavrulurken İstanbul kışlarını nasıl aradığı, ‘Doyasıya bir titresem... Karda kalsam don gömlek’ dediği aklına geldi.” (s.65)

Patriyot Ömer’i saklayacak uygun bir yer bulamayan Yüzbaşı Arap Maksut’un, Cehennem Topçu Cemil’e konuyu açmaya çalışırken yaşadığı sıkıntı; yıllarını üniformasına adanmış bir subay olan Cemil’in, sivil palto içindeyken hissettikleri, tanrısal bakış açısının imkanlarından yararlanılarak anlatılır. Yazar-anlatıcı, karakterlerin özlemlerine, endişelerine ve yer yer kendilerine bile itiraf edemedikleri düşüncelerine nüfuz eder.

Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*’da da diyaloglara dayalı bir anlatımı tercih eder. Özetlerin ve geriye dönüşlerin de dramatik teknikle verildiği *Yorgun Savaşçı*’da ağırlıklı olarak sahneleme yöntemi kullanılır. Kantarcıoğlu’na göre, Kemal Tahir, geleneksel roman teknikleriyle modern romanın insan tecrübesini başarılı bir şekilde birleştirir. (*Kantarcıoğlu: 2008; 193*) Sahne tekniğinin tercih edilmesi, olay örgüsünün diyaloglar üzerinden ilerlemesini sağlar. Bu nedenle yazar-anlatıcı dışında, yer yer yansıtıcı bilinç olarak kullanılan diğer karakterler de anlatma işine katılır. Sözelimi, Şemsi Paşa’yı vuran Atıf’ın kaçırılışını ve Kanal cephesinde yaşananları, bizzat olayların merkezinde bulunan başkışı Yüzbaşı Cemil; Sarıkamış Harekâtı’nı, orada yaşananlara şahit olan Teğmen Selim; Seferberlik yıllarını Nuri Bey; Anzavur üzerine yürüyen Çerkez Ethem’in başarısını Teğmen Şevki özetler.

Yorgun Savaşçı, Milli Mücadelenin örgütlenme aşamasını, bir kahramanlık destanını olarak değil, bilgilere ve belgelere dayalı olarak realist bir üslupla ele alır. Yazarın bilgi verme ihtiyacı, romanın gerçekçi yönünü ve inandırılığını kuvvetlendirmekle birlikte dramatik aksiyonu yavaşlatır. Kimi zaman sayfalarca süren telgraf haberleşmelerinin, kolorduların asker ya da cephane mevcudu üzerine verilen rakamlarla dolu gereksiz bilgilerin romana bir katkı sağlamadığını ileri süren Moran; *“Yorgun Savaşçı’da kişisel dramdan boşalan yeri ordunun dramını anlatmak için verilen bilgiler almış.” (Moran, 2011: 181)* diyerek bu durumu eleştirir.

Romanda İttihatçılar hakkında verilen tarihi bilgiler, Ayasofya için yapılan açıklamalar, Subay Barındırma Evinde bulunan görme engelli Yarbay Naci Bey’in düzenlediği savaş belgeleri, Seferberlik anıları dramatik aksiyonu yavaşlatan bölümlerdir. Bununla beraber,

Patriyot Ömer'in yalnızlığını, Sarıkamış Harekâtında yaşananları, Bekir Sami Bey ve ekibinin kendi vatanlarında yaşadığı dışlanmışlığı işleyen bölümlerin, gayet başarılı bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir.

1.6.3. Olay Örgüsü

Yorgun Savaşçı, üç ana bölüm ve on dört alt bölüm halinde kurgulanır. Von Kres Paşa'nın Dürbünü ismini taşıyan ilk ana bölüm beş alt bölümden oluşur. Bu bölüm, Mütareke Dönemi İstanbul'unda yaşanan olayları, İttihatçı subayların yaşadığı sıkıntıları ele alır. Ayrıca, yazarın kuramsal düşüncelerine bu bölümde ağırlık verilir. Birinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Terhis edilmiş bir ordunun subayı olan İttihatçı Cemil'in, Mütareke'den sonra evine dönmesi
- Polis tarafından kovalanan İttihatçı Doktor Reşit Bey'in, Cemil'in evine gelmeye çalışırken köşeye sıkıştırılması ve kendini vurması
- Cemil'in, kocasını cephede kaybetmiş olan Neriman (teyzekızı) ile sevişmesi ve Hoca Yahya Efendi'nin, Cemil'e Neriman ile evlenmesini salık vermesi
- Teğmen Faruk'un, Cemil'e, Hasanpaşa Karakol Komutanı Arap Maksut'un kendisini beklediğini haber etmesi
- Karakola giden Cemil'in; Patriyot Ömer'in saklanması için bir mekâna ihtiyaç duyulduğunu öğrenmesi ve Dr. Münir'in evini önermesi
- Doktor Münir'in, Ömer'i kabul etmesi üzerine, kadın kılığına girmiş olan Patriyot Ömer'in, Neriman ve Cemil yardımıyla kaçırılarak Münir'in evine yerleştirilmesi
- Cemil hakkında suçlu kaçırmaktan arama kararı çıkarılması
- Neriman'ın hamile olduğunun anlaşılması üzerine, Cemil ile Neriman'ın nikâhlanması
- Neriman'ın ilk kocasından olan oğlu Enver, Cemil'in evde olduğunu ağzından kaçırdığı için, baskın ihtimaline karşı Cemil'in evden kaçması
- Dr. Münir'in evine giden Cemil'in, oranın da baskın yediğini anlaması
- Nereye gideceğini bilemeyen Cemil'in, arkadaşı Recep ve Arap Maksut'un yardımıyla sahte bir kimlik edinerek Subay Barındırma Evine yerleşmesi
- Cemil'in, Subay Barındırma Evinde tanıştığı Naci Yarbay ve yardımcısı Teğmen Selim'den Sarıkamış'ta yaşananları dinlemesi

Karanlığın Dibinde ismini taşıyan ikinci ana bölüm, beş alt bölümden oluşur. Bu bölümde, Balıkesir-Manisa-Bursa üçgenindeki mücadelenin detayları verilir. İstanbul'dan

Anadolu'ya geçerek Bekir Sami Bey komutasında batı cephesi kuvvetlerini toparlamaya çalışan İttihatçı subayların karşılaştıkları zorluklar anlatılır. Söz konusu zorluklar altında, subaylar da halk da '*Karanlığın Dibinde*'dir. Dağılmış bir ordunun asker ve mühimmat sıkıntısı, subayların halktan aldıkları olumsuz tepkiler, bölge halkına sirayet eden yılgınlık, asker kaçakları ve muhalif çeteler gibi olumsuz koşullar altında devam eden mücadele gücü vurgulanır. İkinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Yunan'ın İzmir'e çıkması ve Cemil'in Bandırma'ya geçerek Bekir Sami Bey'in emrine girmesi
- Yüzbaşı Selahattin, Teğmen Faruk, Cemil ve Çerkez Ethem kuvvetlerinin, Bekir Sami Bey komutasında Batı Anadolu'da mücadeleye başlaması
- Manisa'nın düşman kuvvetleri tarafından işgal edilmesi
- Akhisar'a geçen Bekir Sami Bey ve ekibinin, Akhisar'ın ileri gelenleri ile konuşması; ancak Akhisarlıları direnişe ikna etmekte başarısız olmaları
- Akhisar Kaymakamının, Gâvur Efe'den haber göndererek Bekir Sami ekibini Akhisar'dan kovması
- Sıtmaya yakalanan Yüzbaşı Selahattin'in ağır hastalanması ve Akhisar halkının onlara yiyecek ve ilaç vermemesi
- Subayların, Başibozuk Paşası Halit Bey'in getirdiği öküz arabası ile Kumyucak köyüne geçmeleri
- Manisa'nın düşme haberinin gelmesi
- Rumların tehdit ve baskısı ile Kumyucak Muhtarının, Halit Paşa'ya subayları köyde istemediklerini söylemesi
- Bekir Sami Bey ekibinin yeniden Akhisar'a dönme kararı alması
- Akhisar yolculuğunda, yılgınlığa düşen Halit Paşa'nın, arkadaşlarını bırakıp kaçması
- Yolda karşılaştıkları Topçu Yüzbaşı Rasim Bey'in getirdiği haber doğrultusunda, Kuşçubaşı Eşref Bey çiftliğinde kendilerini bekleyen eski bahriye nazırı Rauf Bey'i görmek için çiftliğe geçmeleri
- Rauf Bey'in, askerlerin dağılmaması için Çerkez Ethem'e yüklü miktarda altın vermesi
- Çerkez Ethem'in Akhisar'ın ileri gelenlerini toplayarak yılgınlığa düşmemelerini emretmesi ve subayları kovan Akhisarlıların Çerkez Ethem'den yılması
- Subayları kovan, Kör Şaban'ı taşıyan Gâvur Efe'nin âleme ibret olarak asılması

Dönemeç ismini taşıyan üçüncü ana bölüm, dört alt bölümden oluşur. Son bölümde, Kuvayimilliyeye güçlerinin enerjisini sömüren ve batı cephesinin kurulmasını geciktiren Anzavur Ayaklanması işlenir. Anzavur Ayaklanmasının boyutları, İstanbul Hükümeti'nin Kuvayimilliyeye aleyhine çıkarttığı fetva ve diğer olumsuz şartlar, ordu içinde bazı çözümlere neden olur, birtakım subaylar firar eder. Çerkez Ethem birliklerinin desteğiyle büyük çaplı olan bu ayaklanma bastırıldığında, hedefe giden yolda bir 'Dönemeç' daha atlanır. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Anzavur Ayaklanmasının baş göstermesi
- Harbiye Nazırı Fevzi Paşa'nın, Anadolu'daki birliklerin sadece İstanbul Hükümeti'ni tanımalarını emreden bir yazı göndermesi
- Yusuf İzzet Paşa'nın, bu emri tüm komutanlara göndermesi
- Cemil ve Selahattin'in Anadolu'daki durum hakkında Mustafa Kemal'e telgrafla bilgi vermeleri
- Düzensiz birliklerin, özellikle Demirci Efe ve etrafındakilerin sıkıntı çıkarması
- Anzavur çetesinin, Yarbay Rahmi Bey ve adamlarını öldürmesi
- 172. Alay Komutanı Kasap Osman Bey'in de, Bekir Sami Bey'in ekibine dâhil edilmesi
- Mustafa Kemal'in emriyle, Bursa'daki kolordunun Bekir Sami Bey'in emrine verilmesi ve muhalif olan Yusuf İzzet Paşa'nın Ankara'ya gönderilmesi
- Damat Ferit Hükümeti güdümünde olan Halife Dürrizade Abdullah Efendi'nin, Millicileri vatan haini ilan eden fetva yayınlaması
- Fetvaların halkın eline geçmesini engellemeye çalışan Doktor Münir'in de cepheye gelmesi ve Cemil'in bir oğlu olduğunu müjdelemesi
- Kasap Osman Paşa'nın firar etmesi
- Teğmen Şevki'nin, Çerkez Ethem desteğini alan birliklerinin Anzavur'u etkisiz hale getirdiğini anlatması
- Cemil'in, Bolu-Düzce yöresinde ayaklanma çıktığını öğrenmesi
- Ankara'nın emriyle, Çerkez Ethem birliklerinin isyan bölgesine doğru yola çıkmaları

Yorgun Savaşçı, Mütareke Dönemi İstanbul'unu, Milli Mücadele'yi hazırlayan şartları ve Anadolu'daki durumu bir arada ele alan geniş bir bakış açısına sahiptir. Yazarın yakın tarihe olan eğilimi ve realist yaklaşımı, Fethi Naci tarafından takdire şayan görülür. Yorgun Savaşçı'nın insanlardan değil, olaylardan yola çıkmış bir roman olduğunu ileri süren Fethi

Naci, yazınsal ölçütlerle romanı eleştirmeye gerek duymadığını ancak; “*Yakın tarihimize ilişkin çok şey öğret(en)*” (Naci, 2013: 264) yararlı bir roman olduğunu belirtir.

Yazınsal ölçütler açısından belirtilmesi gereken noktalardan bir kısmı, karakter analizi yapılırken ele alınmıştır. Burada romanın dramatik aksiyon çizgisi üzerinde konuşmak gerekirse, her bölümün kendi içinde ilerleyen bir aksiyona sahip olduğu ve bu aksiyon çizgileri arasında dikkat çeken bir farkın oluşmadığı belirtilmelidir. Roman için; “*Yorgun Savaşçı’nın İstanbul’da yaşananların anlatıldığı I. Bölümü, Anadolu’da yaşananların anlatıldığı II. Bölümüne göre daha dinamik, daha hareketlidir.*” (Karadeniz, 2012: 296) şeklinde yorumlar yapılsa da kanaatimizce Anadolu’da mayalanmaya çalışan hareketin öncülerini ve bu öncülerin yaşadıkları sıkıntıları anlatan ikinci bölümün dinamizmi, yazarın kuramsal düşüncelere ağırlık verdiği ilk bölümden daha az değildir. Bununla beraber belirtmek gerekir ki, Yorgun Savaşçı’da olaylar, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, diyaloglar vasıtasıyla özetlenir. Bu durum, anlatının gerilimini düşürdüğü gibi karşı güç grubunda işlenmesi gereken güçlerin silik kalmasına neden olur.

1.6.4. Zaman

Yorgun Savaşçı’da öykü zamanı, yaklaşık on dört aylık bir zaman dilimini kapsar. İlk bölümün başlangıcında, başkişi Cehennem Yüzbaşı Cemil’in; “*On yıl geçti 31 Mart’tan bu yana...*” (s.8) diyerek belirttiği zaman unsurundan anlaşılacağı üzere, yıl 1919’dur. Başlangıçta yıl olarak verilen zamana ait detaylar, anlatının ilerleyen bölümlerinde ortaya koyulur.

Vaka zamanı, polis tarafından aranan Doktor Reşit’in, köşeye sıkıştığı için kendini öldürdüğü gün başlar. Okurun, vaka zamanı başlangıcı hakkında bir malumat edinmesi de birinci bölümün dördüncü alt bölümünde gerçekleşir; “*Diyarbakır Valisi Doktor Çerkez Reşit’in öldüğü 6 Şubat gününden beri -iki buçuk aydır- Patriyot’u kapıdan bırakıp dönmek üzere geldiği bu köşkte mahpustu.*” (s.135) Buradan anlaşılacağı üzere, öykü zamanı 6 Şubat 1919 tarihinde başlar ve anlatı boyunca kronolojik bir akışla devam eder;

“*Mayısın 14’ü olduğu halde, 1919 yazı gelmek bilmiyordu.*” (s.157)

“*Böylece, On Yedinci Kolordu Komutan Vekili, 23 Mayıs 1919 tarihinde, günlerden beri yitirdiği Manisa şehrini bulmak için Balıkesir’e doğru yola çıktı.*” (s.266)

“*Bugün 9 Nisan... Alay 6 Nisan’da, Eskişehir’den Bilecik’e doğru yola çıkarılmış...*” (s.480)

6 Şubat 1919'da başlayan öykü zamanı, Milli Mücadele'nin örgütlenme aşamasında ortaya çıkan ve batı cephesinin oluşturulmasını geciktiren Anzavur Ayaklanması'nın bastırıldığı Nisan 1920'de son bulur. Romanda yer yer gerçekleştirilen geriye dönüşler, Kemal Tahir'in diğer romanlarında olduğu gibi diyaloglar arasına sıkıştırılır. Daha ziyade geçmişte yaşanan olayların bir karakter tarafından başka bir karaktere aktarılmasından ya da anıların hatırlanılmasından ibaret olan bu dönüşler, olay örgüsünde bir kırılma noktası oluşturmaz. Sözelimi, 1906'ya dönülerek, başkişinin İttihat Terakki'ye nasıl üye olduğu ve o süreçte yaşadıkları, yazar anlatıcı tarafından Cemil'in düşünceleri eşliğinde verilir. Birinci Dünya Savaşı'na dair detaylar, Subay Barındırma Evindeki Yarbay Naci Bey'in tutturduğu notlarla, Sarıkamış'ta yaşananlar Teğmen Selim'in anlatımıyla verilir.

Yorgun Savaşçı'da zaman, mekânla birleşerek vakanın gerilim noktalarına ya da karakterlerin ruh hallerine dair bilgi verecek şekilde kurgulanır;

“Şubat güneşini yavaş yavaş bulut kaplıyor, ince bir esinti, tarlaların ortasında yatan ölüyü sise benzeyen boz bir dumanla örtüyordu.” (s.13)

“Cemil yatağa girdi, tavanın arabesk nakışlarına bakarak, eski köşkün pervazlarında inleyen rüzgârı dinledi. Sofadaki yaşlı saat hırıltıyla ikiyi vurdu.” (s.128)

“Gece yağmur bulutlarıyla sıkıntılıydı, karanlıktı. İnsanı kuşkulandıracak garip bir sessizliği vardı.” (s.174)

Eski Diyarbakır Valisi Doktor Reşit'in kendini vurmasından sonra, şubat güneşi, bulutlarla; mekân da boz dumanla kaplanır. Cemil'in, Dr. Münir'in evinde kapalı kalmak zorunda kaldığı zaman diliminde, psikolojik zamanın kullanıldığı görülür. Kendini bir mekâna hapsedilmiş hisseden karakter için zamanı, 'hırıltıyla' çalışan 'yaşlı saat' gösterir. Bu durum, kapatılmışlık psikolojinin zaman algısı üzerindeki etkisi ile açıklanabilir. Ayrıca, romanda günün bölümleri de işlevsel olarak kullanılır. Cemil'in evinin basılması, havanın sıkıntılı olduğu bir 'gece' dir. Savaşların, ölümlerin, kaçıp kovalamaların, pusuların kol gezdiği bir mekânda, olay örgüsünün daha ziyade gece ilerlemesi doğaldır. İsim-içerik ilişkisine bakıldığında da ikinci bölüme 'Karanlığın Dibinde' ismini veren yazarın, geceyi vurguladığı dikkat çeker. Bu durum, sosyal zamanın atmosferi ile ilgilidir. Yorgun Savaşçı'da sosyal zaman, Osmanlı'nın savaştan savaşa girdiği, yüzyılın ilk çeyreğini ele alır.

1.6.5. Mekân

1.6.5.1. Çevresel Mekânlar

Yorgun Savaşçı'da olay örgüsü İstanbul'da başlar. İstanbul, İttihatçıların arandığı, sıkıştırıldığı bir mekândır. İttihatçıların çete mücadelelerine girdikleri Makedonya ve sürgüne gönderildikleri Sinop da çevresel mekânlar arasında değerlendirilebilir.

Cemil'in, Neriman'ı da alarak yerleşmeyi planladığı Salihli ve Milli Mücadele'ye katılmak için gittiği Bandırma, Yunanlıların işgal ettiği İzmir, Kuvayımilliyeye hareketine karşı ayaklanmaların ortaya çıktığı Bolu, Gerede, Düzce, Hendek yöresi detaya girilmeden ele alınır. Ayrıca batı cephesindeki Kuvayımilliyeye oluşumlarına ev sahipliği yapan Eskişehir, Balıkesir, Bursa, Orhaneli, Dursunbey ve Akhisar olay örgüsünün şekillendiği çevresel mekânlardır.

1.6.5.2. Algısal Mekânlar

1.6.5.2.1. Kapalı Mekânlar

Yorgun Savaşçı'da, ordusu terhis edilmiş, tüm varlığına el konulmuş ve işgal edilmiş bir ülke insanının dramı işlendiğinden tümüyle kapalı/labirent mekanlar kullanılır. Romanda labirent mekânlar, genellikle dış mekanlardır. Olay örgüsü şubat ayında başladığı için, doğaya hâkim olan kar, rüzgar ve soğuk, sıklıkla mekanı darlaştıracak şekilde kullanılır. Özellikle olay örgüsünde yaşanacak olan olumsuzluklar öncesinde, doğal şartların da olumsuzlandığı söylenebilir;

“Dışarıyı gerçekten çok soğuktu, rüzgârın savurduğu karlar keskin cam parçaları gibi insanın yüzünü dağılıyordu.” (s.40)

“Denizin kat kat kurşuniliklerine ıslak şubat akşamı iniyordu.” (s.107)

Cemil'in, Hasanpaşa Karakol Komutanı Arap Maksut ile görüşmeye gittiği gün ve Patriyot Ömer'i kaçırdığı gün, doğa, yaşanacak sıkıntıları işaret edercesine kurgulanır. Deniz'in rengi '*kat kat kurşuni*', kar taneleri ise '*keskin cam parçaları*' olarak algılanır. Patriyot Ömer'in herhangi bir olumsuz durumla karşılaşmadan Dr. Münir'in evine yerleştirilmesinden sonra; "*Rüzgâr dinmiş, kar, Mütareke İstanbul'unun eskiliğini, paramparça karışıklığını, pisliğini geçici olarak örtmüştü(r).*" (s.62) Uzun soluklu bir savaş döneminin ardından İstanbul, '*eski*' ve '*paramparça*'dır. Bu karışıklığın '*geçici olarak*' örtülmüş olması, Dr. Münir'in evine yerleştirilen Patriyot Ömer'in, bir süreliğine güven

içinde yaşayacağını imler. Nitekim Patriyot sonraları Malta'ya sürülür. Yine, evinin basıldığı gece kaçan Cehennem Yüzbaşı Cemil için mekân labirentleşir; *“Cemil, on yedi yaşındayken kapatıldığı Taşkışla'nın yer altı hüccesinde bile, bu kadar umutsuz bir yalnızlık duymamıştı. Şu anda gidecek hiçbir yeri, yapacak hiçbir işi yoktu. Ne önü denizdi, ne ardı tren yolu... Burada dilini bildiği insanlar da oturmuyordu sanki...”* (s.179) Başkişinin nereye gideceğini bilmeden kaçmak zorunda kalması, olasılıkların müphemiyeti, mekânın anlam yitirmesine, başka bir deyişle karakterin mekân içinde yitmesine neden olur.

Yorgun Savaşçı'da İstanbul, Mütareke Dönemi'nin ölümcül koşullarını yansıtacak şekilde kurgulanır;

“Dışarda uçuşan karların ötesinde, karmakarışık bir tahta evler yığını, köklerinden sökülüp savrulmamak için sanki, tırnaklarını yere geçirmiş, direnmeye çalışıyordu.” (s.81)

“Dışarda rüzgâr esiyor, çamların kara dallarını sallıyordu. Ağır ağır sallanan bu dalları, leş yiyen iri kuşların kanatlarına benzetti. Bunlar bir devrin, dağ gibi leşini parçalamaya hazırlanan yırtıcı kuşların kanatlarıydı. Ürperdi.” (s.124)

Mekân, her haliyle yok oluşa yazgılı bir devleti yansıtır. İstanbul, *‘karmakarışık bir tahta evler yığını’*ndan mürekkep bir şehir olarak, *‘köklerinden sökülüp savrulmamak için’* direnmeye çalışır. Kişileştirilerek verilen mekân tasvirindeki *‘karmakarışık bir tahta evler yığını’* ibaresiyle, Mütareke Dönemi'nde devletin içinde bulunduğu kaotik durum ve milletin tükenmişliği verilir. Tüm tükenmişliğe rağmen, vatanın *‘tırnaklarını yere geçir(en)’* asli unsurları mücadele etmeye devam edecektir. Osmanlı'nın içinde bulunduğu durum gibi, Batı'nın durumu da mekâna ait küçük bir betimlemeyle oldukça başarılı şekilde sembolleştirilir. Osmanlı topraklarında esen sarsıcı rüzgârlar, *‘dağ gibi’* bir imparatorluğu sallamaya başlayınca, *‘leş yiyen iri kuşlar’*a benzetilen Batı, Devlet-i Âli'yi parçalamak için hazırlanır. Bu betimlemelerle, sosyal zamanın sıkıntılı atmosferi, darlaşan mekân üzerinden verilir.

İstanbul böyleyken, subayların, halkı örgütleyip batı cephesini oluşturmak için geçtikleri Batı Anadolu da pek iç açıcı değildir. Yunan askerinin İzmir'e çıkması nedeniyle her yer *“Yunan bayraklarıyla dolu”* (s.275) dur. Akhisar'a gelen Bekir Sami Bey ve görev arkadaşları, gördükleri manzaradan hiç hoşlanmazlar;

“Sokak, gittiği yere kadar, bu bayraklarla süslüydü. Hangi evlerin Türk, hangi evlerin Rum olduğunu bir şeylerden seçip ayırmaya çalıştı. Rumların artık Türklerden korkmadıkları için, bu alacalı bezleri asmaları ne kadar iğrençse, Türklerin de korktukları için aynı işi yapmaları, o kadar iğrençti.” (s.284)

Akhisar'ın genel görünümü, savaşa karşı halkta meydana gelen yılgınlığın yanında, kendi değerlerinden uzaklaşan toplumun yaşadığı yozlaşmayı da yansıtır. Hükümeti işgal kuvvetleri ile işbirliği halinde görülen, savunulamayan bir vatanda meydana gelen dejenerasyon, bayrak gibi en ulvi değerlere kadar bulaşır. Kendi toprağının üstünde, kendi halkının evinde Yunan bayrağı gören subaylar, kendilerini bekleyen zorlu mücadelenin boyutlarını daha iyi anlarlar. Keza, Akhisar'ın ileri gelenlerinden hiçbir olumlu yaklaşım göremeyen On Yedinci Kolordu, Akhisar'dan açıkça kovulur. Hayatlarını idame ettirmeleri için gerekli olan gıda malzemesini bile temin etmekte zorlanırlar. Sıtması tutan Selahattin Yüzbaşı'ya eczaneden ilaç vermek istemezler. Böylece Akhisar, içinde barındırdığı insan profili ile birlikte, orada bulunan subaylar için yılgınlık üreten labirent bir mekana dönüşür.

Akhisar Askerlik Şubesi, halkın içinde bulunduğu bu durumun haklı gerekçelerini açıklayacak şekilde tasvir edilir;

“Şube reisinin odasında bir küçük masayla iki tahta iskemleden başka eşya yoktu. Duvarların sıvası yer yer dökülmüş, döşeme tahtalarının arası ikişer parmak açılmıştı. Masanın üstü toz içindeydi. Cigara tablası, binbaşının bıraktığı gibi izmaritlerle dolu duruyordu.” (s.290)

Mühimmat eksigi bulunduğu için Akhisar Askerlik Şubesi'ne giden Cehennem Yüzbaşı Cemil, şubeyi terk edilmiş olarak bulur. Şube reisi olan Binbaşı, vatanın içinde bulunduğu durumu düşünmeden bırakıp kaçmıştır. Şubeyi beklemek tek gözü görmeyen bir er olan Kör Şaban'a kalır. Cemil'in Akhisar Askerlik Şubesi'nde bulduğu tek şey birkaç silah ve Kör Şaban'dır. Şubenin fiziki şartlarına dikkat çeken *'bir küçük masayla iki tahta iskemle'* ayrıntısı, silahları teslim, ordusu terhis edilmiş bir milletin elinde hiçbir şey kalmadığını sembolize eder. Durum böyleyken, halkın korku ve yılgınlık içine düşmesi normaldir. Zira lider bildikleri bırakıp kaçmıştır. Yorgun Savaşçı hakkında; *“Mütarekenin acı günleri ile Anadoludaki düzenli direnme hareketleri arasında kalan bulanık bir aralığı, İstanbul ve Batı Anadoludaki ilk kıpırdanışları, yenik düşen, korkudan çok amaçsızlık ve lidersizlik yüzünden yılgınlığa kapılan insanların hallerini tasvir ettiğini görüyoruz.” (Alangu, 1965: 45)* yorumunu yapan Tahir Alangu da bu duruma işaret eder.

Yorgun Savaşçı'da halkın üzerine çöken felaketler; *“Koyu kül rengi bulutlar büsbütün alçalmış, yağlı bir duman halinde, evlerin bacalarına sürünmeye başlamıştı.” (s.327)* tasviriyle, *'koyu kül rengi bulutlar'*a yüklenir. Ancak, mekâna yansıyan tüm bu olumsuz durumlara rağmen, aydınlık günlerin geleceği yine sembol diliyle anlatılır; *“Araba Kara Dağ'ın doruğuna vardığı zaman, güneş Azim Dağı'nın ardından doğmak üzereydi.” (s.365)*

'Kara Dağ'ın doruğu' Kurtuluş Savaşı'nın, milletin şimdiye kadar girdiği en zorlu mücadele olduğunu imler. Çünkü kaynaklar tükenmiştir. Fakat 'güneş Azim Dağı'nın ardından doğmak üzere(dir).' Yörede bulunan coğrafi şekillerin isimlerinden yararlanan yazar, Türk milletinin sahip olduğu azim ve fedakârlığın, tüm tükenişlerden ağır basacağına işaret eder. Böylece Yorgun Savaşçı'da mekân, dağların ismiyle bile hüznü ve ümidi yansıtacak şekilde sembolleştirilmiş olur.

1.6.6. Kişiler Dünyası

1.6.6.1. Başkışı

Yorgun Savaşçı romanının başkarakteri Cehennem Yüzbaşı Cemil'dir. Başkışiyi, Birinci Dünya Savaşı sona erdiği ve mütarekenin imzalandığı tarihte tanırız. Cemil'in 1918'den önceki hayatı, zaman zaman yapılan geri dönüşlerden öğrenilir. On yedi yaşında Harp Okulu öğrencisiyken Taşkışla'da kapatıldığı hücrede haftalarca tutulur. Jön Türklerle ilgisi olmadığı anlaşılınca serbest bırakılır. Oğlunu asılacak sanan annesine inme iner ve Cemil annesini kaybeder. 1906'da Patriyot Ömer tarafından İttihat Terakki'ye üye edilir. Subay çıkınca Rumeli'ye gidip Makedonya'daki çete boğuşmalarına katılır. Ardından Trablusgarp, Balkan ve Seferberlik'te cepheden cepheye koşar.

Mütareke'den sonra evine dönen Cemil'in hayatına dair dikkat çeken ilk şey aidiyet sorunudur. Ordusu terhis edilmiş bir memleketin subayı olarak, ne yapacağını bilmeden yaşamının getirdiği bocalama ve bunalım, kendini bir yere ait hissetmesine engel olur. Sürekli tedirgindir ve geleceğe dair herhangi bir tasarısı yoktur. Cemil'in bu durumu; "Geldiniz ama alışamadınız bize... Yerleşemediniz bir türlü... Kulağınız hep kırışte... Gece yarısı, sokaktan adınızı çağırırsalar, silahı kapıp koşacaksınız..." (s.17) diyen Neriman'ın dikkatinden aktarılır.

Harp Okuluna girdiği günden beri üstünde taşıdığı üniformadan sıyrılıp çıkmak ona çok ağır gelir. Yıllardır verilen mücadele, üniformanın şerefini korumak içindir. Oysa üst üste gelen yenilgilerden sonra, halk üniformaya saygı duymak söyle dursun tahkir eden bir nazarla bakar. Yine de Cemil, sivil giyim içindeyken kendine bir anlam veremez; "Üniformayla yüzde yüz savaş subayına benzediğinden şüphesi yoktu. Ya bu lacivert elbise, kalıpsız fesle neye benziyordu?" (s.37) İnsanların ortak amaç ve rüyalarını temsil eden üniforma, onları, belirlenmiş ülkülerin parçası haline getirir; "Üniforma, bir yandan insanın kişiliğini ortadan kaldırıyor ama, öte yandan onu silahlı bir topluluğun güvenilir parçası haline

getiriyordu.” (s.37) Hal böyleyken, silahları teslim alınan bir ordunun neferi olan Cemil, artık kendisini bir bütünün parçası olarak göremez. Zira bütünü oluşturan tüm parçalar, dağılır. Bu dağılma, başkişinin tüm hayatına sirayet eder;

“Sonra bu bitmez tükenmez yorgunluk... Dinlendikçe artan bu pelteleşme... Otuz üç yaşındayken yüz yaşındaymışın gibi yaşamaktan bu usanmışlık... Sevdiğin kadını bile adam gibi özlemeye üşendiren bu...” (s.28)

Amaçsızlık, eylemsizlik hali, yorgunluk ve yılgınlık sadece Cemil’de değil onunla aynı durumda olan diğer subaylarda da görülür. Ancak bu yılgınlığa dair sorgulamaları başkişi yapar. Onun yaşamı, Yüzbaşı Arap Maksut ile görüştüğü gün yeniden şekillenmeye başlar. İttihatçılardan olan Patriyot Ömer’i bulunduğu yerden kaçırıp başka bir mekâna yerleştirmek isteyen Arap Maksut, Cemil’den yardım istediğinde, Cemil kendini olayların içinde bulur. Patriyot’u kaçırma işinde hiç düşünmeden Neriman’ı tehlikeye atar. Suçlu kaçırıp yardım ve yataklık yapmaktan aranmaya başladığında sevdiklerini nasıl da gözü kapalı tehlikeye attığının farkına varır;

“Peki ne zaman değiştik böyle biz? Yavaş yavaş mı kancıklaştık?.. Baskına uğramış gibi birdenbire mi? Neden değiştik? Kadınları yem olarak kullanmak neyin nesi? Kendi yurdumuzda Rum evlerine sığınmak... Sırtımızda kadın çarşafı, kaçacak delik aramak... Bunca ölmek, bunca öldürmek boşa mı gitti, bu kadar?” (s.92)

Cemil’in, Patriyot Ömer’i kurtarmak için sevdiği kadını hiç düşünmeden tehlikeye atması, İttihatçıların ülke gerçekleri üzerinde iyice düşünüp taşınmadan, hesapsızca, milleti tehlikeye atmalarını sembolize eder. Neriman’ın; *“Hapse girdiğinizden bu yana, on yedi yıl geçmiş... O zamandan beri, Makedonya’da vuruştunuz... Trablus’ta vuruştunuz... Balkan Savaşı’nda vuruştunuz... Dört yılda Seferberlik sürdü... Bu dört yılda bizi dört saat düşündünüz mü?” (s.17)* sitemi, bu durumu teyit eder.

İttihatçıların sürekli takip edildiği, arandığı, tutuklandığı hatta asıldığı bu dönemde, eski İttihatçılar ‘kaçacak delik’ ararlar. Kadınların yardımına ya da kadın kıyafetlerine muhtaç duruma düşerler. Bu durum, Cemil’in zoruna gider. Ve İstanbul’da kaçacak delik aramaktansa Anadolu’ya geçmeye karar verir. Çünkü gidecek bir yeri olmamanın, kendi vatanında yersiz yurtsuz kalmanın, kaçmaya yazgılı yapayalnız bir adamın psikolojisini yaşar. Üstelik gideceği yönde de durum bundan farklı değildir; *“Arkasını, hem dostlarına, hem karısına dönmüş yürüyor, yüzünü çevirdiği yönde, ne dost ne düşman hiç kimsenin bulunmadığını biliyordu.” (183-184)*

Kaçan, sıkıştırılmış insan psikolojisini başarıyla işleyen Kemal Tahir, başkişiyeye, aynı sıkıştırılmışlığı Anadolu'da da yaşatır. Bekir Sami Bey'in bir avuç insandan oluşan On Yedinci Kolordu'suna katılır. Ancak batı cephesinde henüz uyanmamış olan milli bilinç, onların zor günler yaşamasına neden olur. En temel insani ihtiyaçları gideremedikleri bu zaman diliminde, Cemil, İstanbul'da duyduğu yılgınlığı ve yorgunluğu hissetmez. O artık, bir amaca yönelmiş, bir hedefe kilitlenmiş insanın dayanma gücünü taşır. Cehennem Yüzbaşı Cemil'in, Anadolu'ya geçerek oradaki hareketin mayalanmasında rol alması, tüm halkın harekete geçişini temsil eder.

Yorgun Savaşçı'da, yılgın bir halkın karşısında bir avuç mücadeleci subayın varlığı, uyanışın başlamasına vesile olur. Cephede görülmeyen Mustafa Kemal'in, Cemil'e çektiği telgraflar, onları ümitsizliğe ve yılgınlığa karşı dayanıklı kılar. Gösterilen çaba sonucunda bir araya toplanabilenler, düşmana karşı tek yürek olmayı başarırlar.

Yorgun Savaşçı romanının başkişisi Cehennem Yüzbaşı Cemil'in, çok boyutlu olarak ele alındığı söylenemez. İnsani duygu durumlarını kapsayan geniş bir yelpazede tanıtılmak yerine, subay yönü ile ortaya koyulur. Sözgelimi, İstanbul'dan çıkmadan hemen önce hamile kaldığı için nişanlandığı teyzekızı Neriman ve kendi Anadolu'dayken dünyaya gelen oğlu Ömer, kelimenin tam anlamıyla İstanbul'da bırakılır. Cephede geçen bir yıl boyunca, karısı Neriman'ın varlığı, cinsel arzuların şekillendirdiği bir hatırlama anından ve oğlunun dünyaya geldiğini bildiren bir mektuptan ibarettir. Cemil, onları İstanbul'da kimsesiz bırakmış olmanın tedirginliğini bir an bile yaşamaz. Başkişinin Anadolu'da geçirdiği süre zarfı boyunca sadece subay yönü ele alınır. Bu durum, her şeyden önce insanı ve insana ait olanı anlatmakla mükellef olan romanın başarısına gölge düşürür. Bu aksaklıklara rağmen, Yorgun Savaşçı'nın karakter geliştiren bir roman olduğu söylenilebilir. Zira yenilginin yükünü omzunda taşıyan bir İttihatçı olan Cemil'in, içinde bulunduğu çöküntü ve yılgınlık halinden sıyrılarak geçmişin hatalarıyla yüzleşmesi, tarih bilincini geliştirmesi, ideal-gerçek, ordu-halk arasındaki kopukluğu eklemlenmesi, onun yaşadığı gelişme ve olgunlaşma sürecinin sonucudur.

1.6.6.2. Norm Karakterler

Yorgun Savaşçı romanının norm karakteri, Dr. Münir'dir. Dr. Münir, Esir Şehir üçlemesinin son cildi olan Yol Ayrımı'nda da norm karakter olarak belirir. Tarih bilincine sahip Osmanlı aydınının, cesaretin, öngörünün, sağduyunun temsilcisi olan Dr. Münir, 31 Mart'tan önce İttihat ve Terakki'den ayrılan ilk İttihatçılardandır. Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesinde Sinop'a sürülenler arasında yer alır. Fiziksel özellikleriyle çok da dikkat

çekmeyen Dr. Münir; “görünürde hiçbir özelliği olmadığı halde, çevik, güçlü, zeki bir adam etkisi yap(ar).” (s.67) Eserde işlenen tematik değerlerin savunucusu, yazarın tezlerini anlatırken sözünü emanet ettiği karakterdir. Çünkü Dr. Münir, Kemal Tahir’in Osmanlı hakkındaki düşüncelerini temsil eder. Ülkede daha hiçbir kayıp yaşanmamışken, İttihatçılara; “Siz bu memleketi batıracaksınız bu gidişle...” (s.57) diyecek kadar öngörülüdür.

Hiçbir İttihatçının Patriyot Ömer’i saklamak istemediği bir ortamda, Dr. Münir, İttihat Terakki ile yollarını ayırmış olmasına rağmen, Patriyot Ömer’i evine almayı kabul eder. Arap Maksut’un, Dr. Münir hakkında yaptığı; “Herifin kesimi ufak ama yüreği mangal kadar...” (s.110) tespiti, Münir’in cesaret ve sadakatini ortaya koyar. Ayrıca Enver Paşa’nın amcası Halil Paşa ve aranmaya başlayan Cemil de Dr. Münir’in evinde, iki buçuk ay kalmak zorunda kalırlar. Bu zaman diliminde başkişi Cemil, Dr. Münir’in tarih bilinci ile bilinçlenir ve aydınlanır.

Dr. Münir, İttihatçıların bazı görüşlerini benimsemediği için onlardan ayrılan ve İttihatçılar tarafından pek de önemsenmeyen bir karakterdir. Onun dürüst ve ılımlı kişiliği, evini güvenli bir mekâna dönüştürür. Dr. Münir karakteri ile; “İttihatçıların kendilerine körü körüne sadakat göstermeyenleri dışlamaları” (Yalçın, 2011: 383) eleştirilir. Münir’in evinde gerçekleştirilen sohbetler, İttihat Terakki’ye hataları ile yüzleşip inandığı değerleri savunma imkânı tanır. Böylece Münir’in evi, İttihatçılığın sığaya çekildiği yer olur. Ayrıca Dr. Münir, daha sonra Anadolu’ya geçerek batı cephesinde mücadele eden arkadaşlarının yanında yer alır.

Anlatıdaki varlığı ve etkisi Dr. Münir ile kıyas götürmese de başkişinin bilinçlenme yolunda Patriyot Ömer’in sağladığı katkıya değinmek gerekir. Patriyot Ömer ile iki buçuk ay Doktor Münir’in evinde gizlenmek zorunda kalan başkişi Cemil, geleceği müphem ordunun silahları toplanmış bir subayı olmanın yılgınlığı içinde, her şeyi bırakıp kaçmayı düşünür;

“Trene kuruluruz, ver elini Salihli... ‘Yok şu şöyle olmuş da, bu böyle olmuş da... Yok Abdülhamit inmiş, Talat Paşa binmiş... Yok halife duracak mı, gidecek mi? Yok Karakol Cemiyeti, yok İttihat Terakki Fırkası... Nemize lazım bizim... Varsın bunları aklı erenler, çıkarı olanlar düşünsün!” (s.131)

Devleti ve milleti, içinde bulunduğu dar dönemde yüzüstü bırakarak Neriman ile birlikte Salihli’ye gitmeyi tasarlayan Cemil’in karşısına çıkarılan Patriyot Ömer, başkişinin eksik yönlerini daha da belirginleştirir. Patriyot; “yillardır, hiçbir normal insanın dayanamayacağı kadar tek başına” (s.127) yaşamasına rağmen, mücadeleyi bırakıp kaçmayı aklına getirmez. Zorluklara direnir. Cemil’e; “İşi bu dönemde, yüzüstü bırakıp

savuşmam!” (s.131) diyen Patriyot Ömer, başkişinin bilinçlenme sürecine katkı sağlar. Nitekim Patriyot ile aynı odayı paylaşan Cemil, uyumadan önce arkadaşının söylediği “*Allah rahatlık versin*” cümlesinin anlam katmanları hakkında düşünür; “*Odayı birdenbire dolduran karanlıkta ‘Allah rahatlık versin’ sözü, sanki derin bir boğazın kayalarına çarparak yankılanıyordu. Bu sözde, rahat yaşamayı seçen bir arkadaşta, ölüme giden bir arkadaşın son selamı, biraz da, ayıplaması vardı.*” (s.132) Dr. Münir ve Halil Paşa, aştığı tarih bilinciyle; Patriyot Ömer de yılgınlığa düşmeyen mücadele gücüyle, başkişinin eksik, kusurlu yönlerini ortaya koyarlar. Ve onun bu eksiklikleri fark etmesini, kendini yeniden kurmasını sağlayarak gelişim sürecine katkı sağlarlar.

Yorgun Savaşçı’da batı cephesindeki milli direniş örgütlenmesini kontrol eden Bekir Sami Bey de norm karakter olarak çizilir. Milli Savunma Bakanlığı tarafından geniş yetkilerle on yedinci kolorduyu toplamak için Anadolu’ya gönderilen Bekir Sami Bey, disiplin anlayışı ile ön plana çıkar; “*Babacandı ama, sırasında çok sert, çok sinirliydi. Nerde, hangi şartlar içinde bulunulursa bulunulsun, talimnamenin kılı kılına uygulanmasını isterdi.*” (s.251) Ayrıca cesareti, fedakârlığı ile vurgulanan Bekir Sami Bey, devletin ulvi çıkarlarını, kendi şahsi çıkarlarından her zaman üstün tutmayı başarabilmiş bir komutandır;

“Albay Bekir Sami Bey’in üstün değerli, büyük bir komutan olmadığı ilk görüşmede anlaşılıyordu. Ama, belli ki, mertti, cesurdu. Meşrutiyet’ten beri birçoklarının kendilerini kaptırdıkları ‘Ne pahasına olursa olsun rütbe almak’ hirsını yenmiş insandı.” (s.252)

On Yedinci Kolordu’yu toplamak ve milli direnişi sağlamak gayesiyle Anadolu’ya geçen Bekir Sami Bey’in içinde bulunduğu imkânsızlıklar; “*Bir tek servis vagonu, bir albay, iki yüzbaşı, bir teğmeni değil, aslında bütün On Yedinci Kolordu’yu götürüyordu.*” (s.266) şeklinde ifade edilir. O, içinde bulunduğu şartların müsaade ettiği ölçüde elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışan, fedakâr ve iyi niyetli bir komutan olarak çizilir. Başkişi Cemil, Anadolu’ya geçtiğinde, Bekir Sami Bey’i arar ve onun ekibine katılır. Bu katılışla, Bekir Sami Bey’in yönlendirdiği mücadelenin içinde yerini alır.

1.6.6.3. Kart Karakterler

Yorgun Savaşçı’da kart karakterler geniş bir kadroya sahiptir. Bu nedenle kart karakterleri, anlatıdaki işlevleri göz önüne alınarak gruplandırmak yerinde olacaktır. Bu açıdan bakıldığında bir grup, vatan için hiçbir fedakârlıktan kaçmayan mücadeleciler subaylardan ve erlerden oluşur. Her zaman her koşulda güvenilebilecek, sorumluluk ve görev bilinci oldukça gelişmiş Teğmen Faruk, Yüzbaşı Selahattin, Cemil’in emir eri Kör Şaban,

Hasanpaşa Karakolu Komutanı Yüzbaşı Arap Maksut, Topçu Yüzbaşı Rasim, Subay Barındırma Evinde bulunan Naci Yarbay ve Teğmen Selim kendi güçleri mucibince mücadelenin bir parçasını oluştururlar. Buldukları yer ve uyguladıkları yöntem ne olursa olsun, bu karakterler vatani kurtarmak amacıyla birleşirler. Bu amaçlarından başka ön plana çıkarılan özellikleri yoktur.

Ancak Kör Şaban karakterine ayrıca değinmek bir gerekliliktir. Yüzbaşı Cemil'in, Akhisar Askerlik Şubesi'nde tek başına kalakalmış bulunduğu er Kör Şaban, şubedeki tüm mühimmatı Cemil'in emrine verir ve kendisi de Cemil'e emir eri olur. Kör Şaban; amirlerine karşı beslediği saygı ve samimiyetin yanında, onlardan çekinen, bağımsızlık için kendini feda etmeye hazır duruşuyla Türk devlet geleneğinin mahsulüdür. Yazar anlatıcının; *“Dimdik ileriye bakan tek gözündü bir orduya yetecek kadar acı vardı.”* (s.343) dediği Kör Şaban, geleneklerin şekillendirdiği Anadolu insanını temsil eder. Anadolu insanının yaşadığı acı, göz önüne alındığında; *“Romanın en ilginç tipi Kör Şaban, Anadolu insanının sağduyusunu, anlayışını, yılmazlığını, coşkunluğunu gösteriyor.”* (Onaran-a, 1976: 75) diyen Mustafa Onaran'ın tespiti anlam kazanır. Ayrıca, Kantarcıoğlu'nun; *“Cemil ve Kör Şaban beraberliği bir milleti oluşturan bütün unsurların hiyerarşik bir düzende, bir bütünüün parçaları olarak birbirine kenetlenmesidir.”* (Kantarcıoğlu, 2008: 200) şeklindeki yorumu da anlatının sembolik söylemi açısından dikkate değerdir. Kör Şaban ile Cemil'in birleşmesi, ordu ile halk arasında kopmuş bağların yeniden düğümlenmesini temsil eder.

Kart karakterlerin bir kısmı da ordunun içinde görev alıp yardımcı olmaya çalışırken yaradılışları gereği görevlerini tamamlayamayan subaylardan oluşur. Başlıbozuk Paşası Halit Bey bunlardan biridir. İttihatçı olan ve İtilafçı hükümet tarafından aranan Halit Paşa, Bekir Sami Bey'in ordusuna asker ve cephane temin etmek için uğraşır. Ancak Manisa'nın düştüğü haberini alınca korku ve yılgınlığa kapılarak firar eder. Yine 172. Alay Komutanı olan Kasap Osman Bey de Halit Paşa gibi davranır. Harp Divanı'nda sürekli adam asan ve kıyıcılığı ile ön plana çıkan Kasap Osman Paşa, yol arkadaşlarını yarı yolda bırakarak savuşur. Ruhunda taşıdığı korkaklığı, kıyıcılık maskesi altına saklasa da bu maskeyi uzun süre taşıyamaz. Halit Paşa ve Kasap Osman Paşa, korku ve firarın anlatıdaki temsilcileridir.

Yorgun Savaşçı'nın kart karakterler kadrosuna din görevlileri de alınabilir. Yalnız yazar, burada bir genelleme yapmak yerine din adamlarını iki kategoride değerlendirir. Akhisar'ın ileri gelenlerinden olan Müderris Hacı Nizamettin Efendi, Türk edebiyatındaki hacı-hoca tiplemesine uygun olarak çizilir. *“Koca sarıklı, gaga burunlu, köse herif...”* (s.

299) olarak tasvir edilen Hacı Nizamettin, Bekir Sami Bey'e; "*Kendi zaptiyesinden, bunca yıl, ödü yarılan millet, toplu tüfekli düşmanın karşısına, ordusuz, silahsız nasıl çıkabilir bakalım?*" (s. 306) diyerek, Akhisarlıların mücadele etmeye niyeti olmadığını belirtir. Milleti yılgınlığa sürükleyen ve "*leş didikleyen yaşlı bir akbaba*" (s.306) ya benzetilen Hacı Nizamettin Efendi, ahlaksız, çıkarıcı, fırsatçı bir karakterdir. Ayrıca, olay örgüsü içinde bizzat aktif rol oynamasa da Şeyhülislam Dürrizade Abdullah Efendi, kitlelere tesir etme gücünü kötüye kullanması açısından burada anılabilir. Abdullah Efendi'nin, vatan haini olarak nitelendirdiği Milliciler için, katli vaciptir fermanı çıkarması, zaten zor şartlar altında bulunan Anadolu ekibini daha da bunaltır. Bu çemberin dışında kalan karakter ise Denizli Müftüsü Ahmet Hulûsi'dir. Düşmanın İzmir'e çıktığını duyar duymaz halkı toplayarak konuşma yapan Müftü şöyle der;

"Gün bugündür Müslümanlar! (...) Davranıp düşmanla boğuşmak zamanıdır. (...) 'Silah yok, cephane yok' sözü burada hiç sökmeyiz! Silahı olmayan baltasıyla, baltası olmayan ekmek bıçağıyla, bıçağı olmayan sopasıyla karşı duracak... Sopaya güç yetiremeyenler, yerden üç taş alıp düşmana doğru atacaklar! Yılıp savuşan, kaçıp gizlenen kendini Müslüman bellemesin!" (s.396)

Yaptığı konuşma sonrasında milleti ağlatan Denizli Müftüsü, Kuvayımilliyeye hareketinin yanında olan, halkı düşman işgaline karşı örgütleyen, halk üzerindeki etkisini vatanın bekası yolunda kullanan bir din görevlisidir. Ahmet Hulûsi Efendi hakkında söylenen; "*Adam kasaba müftüsü değil, Allah'ın çekilmiş kılıcı...*" (s.397) cümlesi, onu, çıkarıcı din adamları grubundan ayırır. Böylece tüm din görevlilerinin leş didikleyen akbabalara benzemediği vurgulanır ve anlatımın inandırıcılığı artırılmış olur. Yorgun Savaşçı üzerine yaptığı değerlendirmesinde; "*Kemal Tahir kişiler üzerinde yargıya varmıyor. Kişiler, olaylar içinde kendilerini belli ediyor. Okuyucu varıyor yargıya. Ne subaylar birbirine benziyor, ne de halk. Kişileri bir genelleme içinde düşünmüyor.*" (Onaran-a, 1976: 74) diyen Onaran da, yazarın karakterleri oluştururken genellemeye düşmediğinin altını çizer. Bunların dışında, emrindeki milis kuvvetlerle milli mücadeleye destek olan; "*Yılgınlığın hiçbir işe yaramadığını anlatacağız!.. Hiç kimsenin yılgınlığa sığınamayacağını...*" (s.410) diyerek yılgınlığa karşı mücadele eden Çerkez Ethem de kart karakterler arasında sayılabilir.

1.6.6.4. Fon Karakterler

Olay örgüsünde reel anlamda bir yeri olmayan Diyarbakır Eski Valisi Çerkez Dr. Reşit Bey, fon karakterler grubuna alınabilir. Romandaki varlık sahası, polis tarafından bir köşeye sıkıştırılmak ve intihar etmekten ibaret olan Reşit Bey, İttihatçıların eski kodamanlarındadır. Ermeni meselesinin belli başlı suçlularından olup Bekirağa Bölüğünden kaçarılır. Olay

örgüsünde herhangi bir ilerlemeye sebep olmayan Reşit Bey'in hakkında verilen malumat, karakterler arasında geçen diyaloglardan ibarettir. *“İttihatçıların astığı astık, kestiği kestik valisi”* (s.19) olarak tanımlanan Dr. Reşit, kıyıcılığı ile ön plana çıkan İttihatçıların, İtilafçıların desteklediği Damat Ferit Hükümeti tarafından nasıl köşeye sıkıştırıldığını gösterir.

Olay örgüsünde fiilen yer almayan ancak dönemin tarihi ve siyasi atmosferini yansıtmaya bakımından değinilmesi gereken bazı tarihi kişiliklere de burada yer verilebilir. Sözelimi, hakkında *“Bu kez batmayacak bile olsaydık bu herif ne yapar yapar batırdı.”* (s.152) denilen Damat Ferit Paşa; *“Bu tipleri hiçbir yanlış hesap şaşırtmaz. Böyleleri en korkunç kararları, hiç duraklamadan verirler. (...) Osmanlı İmparatorluğu için en büyük bahtsızlık, dünyanın çok büyük bir savaşa hazırlandığı çağda, böyle bir adamın eline düşmek...”* (s.146) yorumu yapılan Enver Paşa ve; *“İslamcılıktan, Batıcılıktan, Türkçülükten, uyuşmasına imkân olmayan bu üç ayrı şeyden bağlayıcı bir düşünce sistemi çıkarmaya uğraştı. Bu yola sapmak, ilk adımda yenilgiyi kabullenmektir. Yenildik.”* (s.140) denilen Ziya Gökalp fon karakter olarak düşünülebilir. Kurguda esaslı bir yer almayan bu tarihi kişiliklerle, hem dönem hakkında malumat verilir hem de anlatının sosyal zamanı içinde yaşanan olaylarının sorumluları ortaya koyulur.

Bunların dışında anlatının dekoratif yapısını tamamlayan, Neriman, Neriman'ın şehit eşi Nazmi, oğlu Enver ve annesi Selime Hanım, İttihatçı düşmanı Hacı Bakkal, Hoca Yahya Efendi ve eşi Hayriye Hanım, Dr.Münir'in yardımcısı Gülnihal Kalfa, Ayasofya'nın kayyumu Çocukçu Abdî, Cemil'in arkadaşı Recep, kocasını Çanakkale'de kaybettiği için hayatını bedenini satarak kazanan Hüsnîye ve oğlu Tayyar, Tekneci Temel Reis, Çerkez Ethem'in bayraktarı Hacı Ömer ve çeşitli milis kuvvetleri de buraya eklenebilir.

Yorgun Savaşçı'da başkişide dâhil olmak üzere karakterlerin boyutlu olduğu söylenemez. Yazarın, kendi güdümüne aldığı kişileri savunduğu savlar doğrultusunda konuştuğunu ileri süren Kurdakul, Yorgun Savaşçı'nın karakterleri için; *“varlıklarıyla dönemi simgeleme işlevlerini aşarak yaşarlık kazandıklarını söylemek güçtür.”* (Kurdakul, 2005: 102) tespitinde bulunur. Kemal Tahir karakterlerinden bir kısmı, (Yorgun Savaşçı esas alınır) Doktor Münir) onun düşüncelerini ifade etmekle görevlendirilir. Diyaloglar arasına tez yerleştirmek kaygısında olan yazarın, karakter oluşturmada çok başarılı olmadığı da bir gerçektir. Ancak belirtmek gerekir ki, Yorgun Savaşçı'da, evine baskın yiyen Cemil'in kaçışı, Patriot Ömer'in baş başa kaldığı yalnızlığı, Kör Şaban'ın içtenliği, Sarıkamış'ta yaşananların Teğmen Selim üzerindeki etkisi, gayet başarılı bir anlatımla verilir. Yazarın diğer

romanlarında da rastlanan bu gibi örnekler, onun, tarihsel tezlerini bir kenara bırakıp karakter üstüne yoğunlaştığında, oldukça başarılı karakterler çizebileceğinin göstergesidir.

1.6.7. İzleksel Kurgu

Yorgun Savaşçı romanında entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması'nda şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Cehennem Topçu Cemil Bekir Sami Bey Yüzbaşı Selahattin Teğmen Faruk Yüzbaşı Selahattin Yüzbaşı Selahattin Dr. Münir Kör Şaban Müftü Ahmet Hulûsi Efendi Milli Mücadeleye destek verenler	Ahmet Anzavur Dr. Reşit Bey Çocukçu Abdi Müderriş Hacı Nizamettin Hacı Bakkal Firari Halit Paşa ve Kasap Osman Paşa Yusuf İzzet Paşa Akhisar Kaymakamı ve şehrin ileri gelenleri
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Birlik/Berberlik/Barış Vatan Bilinci İnanç / Azim/ Mücadele Fedakarlık / Sorumluluk Yerlilik Düzen	Dağılma/Savaş Vatan hainliği Yılgınlık Görev / Yetki / Vicdan İstismarı Yabancılaşma Kaos /Talan / Soygun
<i>Semboller Düzlemi</i>	Ölen Dev Üniforma Azim Dağı	Demir tırnaklı kartallar Yunan bayrakları Akhisar Askerlik Şubesi Sivil Palto Kara Dağ

1.6.7.1. İttihat Terakki, Meşrutiyet ve Birinci Cihan Harbi

Kemal Tahir, romanlarında İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni ciddi anlamda eleştirir. Yazarın İttihatçılara karşı olan ilgisi, Notlar serisinde de yer alır. İttihat Terakki yönetimine dair eleştirilerini, Yol Ayrımı, Bir Mülkiyet Kalesi, Hür Şehrin İnsanları, Kurt Kanunu romanlarında ağırlıklı olarak görmek mümkündür. Yorgun Savaşçı'da da benzer noktalar eleştirilmekle birlikte, İttihatçıları anlamaya çalışan, empati kuran bir yaklaşım sezilir.

Yazar, İttihatçıları belirli bir ideolojiden yoksun olmakla suçlar. Ona göre, İttihatçılarda ideoloji olayları değil, olaylar ideolojiyi yönlendirir. Bu nedenle İttihatçılar, tutarsız görüşler ve siyasi fikirler arasında bocalamışlardır. Önce Osmanlılık sonra Turancılık fikrini benimsemeleri bunun bir göstergesidir. Köksüz ve tutarsız siyasi fikirleri ve devlet yönetimindeki deneyimsizlikleri ile İmparatorluğun batmasına neden olmuşlardır. Osmanlı Devleti'ni oluşturan asli unsurlar hakkında gerekli malumata sahip değildirlere. Bu nedenle kolayca ilan ettikleri hürriyet, arkasından bozgunun başka bir şey getirmemiştir;

“Neydi bu hürriyet? Herkesin dilediğini yapması... Nasıl uyuşur askerliğin sıkı düzeniyle, peki?.. Bunu bile düşünmeye vakit kalmadan, akıl almayacak kadar kısa zamanda, iki yıl sonra, akıl almayacak kadar kolaylıkla, birkaç telgraf çekilerek kazanıldı hürriyet...” (s.15)

“Manastır Harp Okulu ders nazırı Yanyalı Binbaşı Vehip Bey, bir top arabasının üstüne çıktı. Hürriyet'in ilk konuşmasını şöyle bitirdi: ‘Yaşasın Manastır kahramanları... Yaşasın Ohri fedaileri... Yaşasın İzmir tümeni arslanları... Yaşasın vatan... Yaşasın millet... Yaşasın Cemiyet... Yaşasın ordu... Vatandaşlar ya anayasa, ya ölüm!..’ Sonra?.. Yemen, Haran, Arnavutluk isyanları... Sonra Trablus yenilgisi... Balkan rezilliği... Sonra Sarıkamış... Kanal... Çanakkale... Galiçya... Sonra Irak-Filistin cepheleleri... Sonra bozgun...” (s.27-28)

Yorgun Savaşçı'da İttihat Terakki'nin yaptığı hatalar, fırkanın ileri gelenleri ve fırkadan ayrılanlar tarafından tespit edilir. Yazarın tarihi tezlerini ifade etmekle görevlendirilmiş bu kişiler, Enver Paşa'nın amcası Halil Paşa ve bir zamanlar İttihat Terakki üyesi olmasına rağmen fırkanın izlediği politikayı hatalı gördüğünden İttihat Terakki'den ayrılan Dr. Münir'dir. Bu yansıtıcı karakterlerin söyledikleri esas alındığında, yazarın 1908 hareketi ve ardından başlayan süreci şiddetle eleştirdiği görülür. Ona göre İkinci Meşrutiyet, ne kadar halis niyetlerle getirilirse getirilsin, Osmanlı'nın yıkılış sürecini hazırlayan temel faktörlerdendir. O, sosyal hadiselerde altyapı etkisinin çok önemli olduğunu ve İttihatçıların toplum yapısından haberdar olmadıklarını düşünür. İhtilalin çok kolay gerçekleştirildiğini ve 'birkaç telgraf çekilerek' kazanıldığını belirten Tahir, bu kolaylığın İttihatçıları yanılttığı fikrindedir. Meşrutiyet'in ardından yaşananlar, hiçbir şeyin o kadar kolay olmadığını ve durumu basite indirgeyen hesapların yanlışlığını ortaya koyar.

Toplum tabanında ihtilal gerçekleştirmek için gereken hiçbir şartın olmadığı fikri, anlatıda en nitelikli söylemi, Dr. Münir'in ifadelerinde bulur; *“Kim istedi, bizden bu hürriyeti? (...) Biz bir avuç asker memur takımıydık! Koca imparatorluğa yaygın, gizli açık hiçbir politika örgütü yokken, milletin hürriyet istediğini nereden anladık?”* (s.137-138) Yazarın, İttihatçılar hakkındaki bir diğer eleştirisi, eyleme geçmeden önce gereken kadroları oluşturamamış olmaları ve yönetimdeki deneyim eksiklikleridir;

“Aslına bakarsan, iktidara gelinceye kadar ‘Kadro’ diye bir şeyin gerekliliğinden değil, dünyada var olduğundan bile haberimiz yoktu bizim... Anayasa geri getirilirse, bütün Osmanlılar memleketin kalkınması için el ele verecekler, her şey birden düzelecek sanmıştık. Oyuz iki yıl süren despotluğa, bu süre içinde, kimler başkaldırıysa hepsini kendimizden sayıyorduk. Bunlar bizce, memleketin en namuslu, en vicdanlı, en işe yarar insanlarıydı. (...) Meğer, kiminin bilgisi hiç yokmuş, kiminin tecrübesi... Kimi iyi niyetle saçma yollar gösterdi, işleri büsbütün karıştırdı, kimi kendi çıkarı için, büsbütün yokuşa sürmeye kalktı bizi... Altı aya varmadan anladık, içine düştüğümüz çıkmazı...” (s.138-139)

İttihat Terakki'nin bu bağlamdaki eksiklikleri, Enver Paşa'nın amcası Halil Paşa tarafından ifade edilir; *“İnkılâpların ilk kadroları, inkılâptan çok önce hazırlanıyor. Biz bunu yapamadık.”* (s.139) Kemal Tahir, İttihat Terakki'nin Abdülhamit'ten kalma kadrolarla işe devam ettiğini ve despotlukta Abdülhamit'in istibdat yönetimini geride bıraktıklarını düşünür. Ona göre, böyle bir yönetim anlayışı, hürriyet türküleriyle yola çıkanların sahip olacağı bir anlayış olamaz. Halil Paşa'nın bu söylemi, İttihatçıların yönetimde düştükleri hataları kabul ettiklerini ancak tüm kusurlara rağmen niyetlerinin halis olduğunu gösterir. İttihat Terakki'nin getirdiği Meşrutiyet, liberal bir hareket olmaktan ziyade milliyetçi bir harekettir. Amaçları parçalanmayı önlemek ve yarı sömürge durumuna son vermektir. Konuyla ilgili; *“Nasıl ki 1923'te Lozan'da Atatürk milliyetçiliğinin baş isteği kapitülasyonların kaldırılması ise, İttihat ve Terakki milliyetçiliğinin de 1908'de kapitülasyonların son bulması baş isteğidir.”* (Avcioğlu, 2006: 57) diyen Avcioğlu, İttihatçıların, anayasayı her tür sorunun çözümü olarak gördüğünü not eder. Fakat tarih gösterir ki, anayasa ilan etmek tek başına hiçbir soruna çözüm üretmez.

Yazarın İttihat ve Terakki'de eleştirdiği bir diğer husus, ordunun gücü ve yapabilecekleri hakkında gerçekçi öngörülerden uzak olmalarıdır. Ona göre, Trablusgarp ve Balkan Savaşları'ndan sonra, Birinci Dünya Savaşı'na bu kadar büyük hülyalarla katılmak, tarihin affetmeyeceği bir hatadır. Dr. Münir'in bu konudaki tespiti, kayda değerdir;

“Abdülhamit olsaydı girmezdi. Çünkü Abdülhamit de ‘Girmek olmaz’ yatkınlığındaydı. Bu bizim işimiz taa başından beri, kazanması hiç olmayan bataklı

kumarıdır. (...) Düşman Çatalca'dayken, Babiâli'yi basmak, sonra gidip Edirne'yi geri almak batac kumarı işi değil de nedir?" (s.144-145)

Kemal Tahir, Balkanlar ateş altındayken, Abdülhamit'i indirmenin, ardından Cihan Harbi'ne girmenin 'batac kumarı' olduğunu ileri sürer. İttihat Terakki, olabilecekleri şuurla hesaplamak yerine şuarsuz beklentiler içine girer. Birinci Dünya Savaşı'ndan kaçınma olasılığı olup olmadığı üzerine muhtelif yorumlar yapılsa da net olan şey, Almanya ve Enver Paşa işbirliğinin ülkeyi yıkıma götürdüğüdür. Kapitülasyonların kaldırılışı, Mısır seferine girilmesi, Makedonya, Dobruca ve Galiçya'ya birlikler gönderilişi, Mısır, Sudan Trablusgarp, İran ve Hindistan bölgelerinde ihtilal başlatmak için mücadele edilişi, içinde bulunduğumuz şartlar altında, ancak Enver Paşa'nın ihtirasları ile açıklanabilir. Doğan Avcıoğlu, Cihan Harbi'ndeki sergilediğimiz tutum ve davranışları "çılginca bir ölçsüzlük" olarak görür. O, savunmada kalmak yerine her cephede saldırıya geçmenin, İran, Mısır, Libya ve Kafkasya'nın fethine yönelmenin, tüm İslam dünyasını ihtilal ateşi ile tutuşturmaya kalkmanın; "İmparatorluğun gücünü en iyi koşullarda kat kat aşan bir kutsal savaş" (Avcıoğlu, 2006: 61) olduğunu belirtir. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu bu ölçsüz hayalleri kaldıramaz ve Cihan Harbi'nden tükenmiş bir devlet olarak çıkar. Bu çılgnlık, yine Dr. Münir tarafından eleştirilir;

"Onlar öyle dürbünlerdir ki Paşa Amca, Von Kres Paşalar, önceden neleri hazırlamışlarsa ancak onu gösterirler. İstersen Kabe'de ol!.. Von Kres Paşa'nın dürbünü, kan, ölüm, çöküntü, Türkçesi hep rezillik gösterir, yüzde elli de aptallık... Büyük Cemal Paşa'mız da bir kum tepesinden, Kanal'a öyle bir dürbünle baktı. Onunki Kres Paşa'nın değil, palabıyık Vilhelm'in armağanıydı." (s.110-111)

Dr. Münir; ülke gerçeklerine ve ordunun gücüne yerli ve gerçekçi bir bakış açısından değil de Alman paşalarının dürbününden bakan İttihatçıların, Almanya'nın güdümünde hareket etmelerini açıkça 'aptallık' olarak yorumlar. Buna mukabil, Patriyot Ömer'in; "Arkadaşlar ne yaptılarsa iyi olsun diye yaptılar. 'Hasta adam' diyorlardı bize... İskatımızı bölüşmek için, tepemize dikilmişler, gebermemizi bekliyorlardı. Sürünerek mi gebereydik it gibi?.. 'Ya devlet başa ya kuzgun leşe' dedik." (s.147) şeklindeki savunması, sonuç başarısız olsa da İttihatçıların iyi niyetle mücadele ettiklerini vurgular.

Yorgun Savaşçı, yazarın, İttihat ve Terakki'nin halis niyetini bu denli vurgulayan tek romanıdır denilebilir. Bu vurgu yapılırken, İttihatçıların içinde buldukları zor şartlara dikkat çekilir. 1908'den bu yana yaşanan olumsuzlukların sorumluluğu, İttihatçıların omuzlarındadır. Omuzlarda taşınan bu sorumluluğun ağırlığı, Teğmen Faruk tarafından şöyle ifade edilir;

“Bizim yorgunluğumuz gövdemizde değil, ruhumuzda olsa gerek... (...) Sokakta, kahvede, tramvayda, üniformalıya nasıl baktıklarına dikkat ettiniz mi? Omuzlarımızın üstünde artık apolet değil, yenilginin suçunu taşıyoruz. Daha doğrusu hala yaşamakta oluşun suçunu... (...) Bizi ordunun dağılımı vuruyor. Başıbozukluğu onurumuza yediremiyoruz.” (s.32-33)

Halk, savaşların ve yenilgilerin faturasını İttihatçılara keser. Dr. Münir’in yardımcı Gülnihal Kalfa’nın; *“Hareketin ordusuymuş... Bet bereket mi bıraktılar kahrolasılar... Muhammet’in ümmetini açlıktan öldürdüler. Rumeli Çingeneri...” (s.69)* şeklindeki çıkışı, Cemil’in; *“Millet, bize artık kızmıyor bile, subay takımını adamdan saymıyor! Sözlerimizin yarısında başlarını çevirmelerinden belli...” (s.496)* serzenişi, halkın İttihatçılara gösterdiği tepkiyi yansıtır. Onların sıkıntısı sadece halkın tahkir edici bakışları değildir. Aynı zamanda, iktidardaki İtilafçı yönetim, köşe bucak İttihatçı kovaladığından, İttihatçılar için İstanbul’da nefes almak dahi zorlaşır;

“Değil kendisi gibi aranan bir suçlu, hiçbir suç işlememiş İttihatçılar bile iyice bunalmışlardı. İtilafçı subayların kurduğu Nigehban Cemiyeti, Hürriyet ve İtilaf, İttihadi Muhammediye fırkalarının bir kısım üyeleri pir aşkına hafiyelik ediyorlar, İttihatçı kovalıyorlardı.” (s.136)

Her yerde kovalanan İttihat ve Terakki mensupları, kendi dava arkadaşlarından bile yardım göremez hale gelir. Polis tarafından köşeye sıkıştırılan Çerkez Doktor Reşit Bey’in intihar etmek zorunda kalması ve Hasanpaşa Karakolu Komutanı Yüzbaşı Arap Maksut’un, Patriyot Ömer’i saklayacak bir yer bulamaması, İttihatçıların ne denli bunaldığını gösteren olaylardır. Anlatının tematik düzlemdeki karakterlerini oluşturan İttihatçı subaylar, tüm olumsuz şartlara rağmen, içine düştükleri yılgınlıktan sıyrılarak mücadeleye yeniden başlarlar. *“Kurtuluş Savaşı hakkındaki çok sayıda belgeye göre, direniş liderlerinin çoğu İTP üyesiydi.” (Karpas, 2014: 19)* diyen Karpas, Kurtuluş Savaşı’nı gerçekleştirecek kadroyu İttihatçıların topladığını belirtir.

Kemal Tahir, İttihat ve Terakki’nin içine düştüğü dramın farkındadır. Bu dram, en etkili söyleme merhum Teğmen Nazmi’nin öyküsüyle kavuşur;

“Yaşutlarından birçoğu kuşdillerinde, Fenerbahçelerinde bıyık büküp boy gösterirken, balkanlarda komitacı kovala sen, dağlarda hürriyet ara... Yetmiyormuş gibi yirmi altı yaşındayken, kaybedilmiş bir savaşta alından vurul... On sekizinde gebe karını dul koy... Sonra oğlun sana ‘İttihatçı gâvuru’ desin.” (s.32)

Teğmen Nazmi, Neriman’ın ilk kocasıdır. Teğmen Nazmi, savaşta hayatını kaybettiğinde, ardında hanımını ve henüz anne karnında olan bebeğini bırakır. Değişen sosyal ve siyasi şartlar, toplum nezdinde İttihatçıları suçlu hale getirince, Nazmi’nin yedi yaşındaki

oğlu Enver, mahalleliden duydukları nedeniyle İttihatçılara ‘gâvur’ der. Bu durum, İttihatçıların dramatik yazgısını ortaya koyar.

Kemal Tahir, İttihat ve Terakki hareketinin, koca bir İmparatorluğun sonunu hazırladığını düşünse de tek amacı vatani kurtarmak olan orta rütbeli subayların dramından etkilenir ve onları makul karşılar. Onun eleştirisi okları, daha ziyade Talat-Enver-Cemal Paşalar gibi, fırkanın üst tabasında bulunan kişilere yöneliktir. Diğer romanlarının da temel sorunsalı olan İttihat ve Terakki, Yorgun Savaşçı’da olumlanan ve olumsuzlanan yönleriyle birlikte, daha geniş, objektif bir bakış açısıyla ele alınır.

1.6.7.2. Kuvayimillîye Hareketi ve Milli Mücadele

Yorgun Savaşçı, Milli Mücadele’ye onu hazırlayan faktörler açısından bakar. Mütareke sonrası süreçte baş gösteren hırsızlık, ahlaksızlık, istismar, kısa yoldan köşe dönme hesapları gibi toplumun etik değerlerinde görülen yozlaşma, İstanbul’u tahammül edilmez bir mekâna dönüştürür. Ayrıca işgal kuvvetlerinin sergilediği aymaz davranışlar, hükümetin ve halkın subaylara karşı takındığı olumsuz tavır, çözümü erişilmez kılmaktadır.

İstanbul’da sürüp gitmekte olan bu istenilmeyen koşullar, gazete haberlerini özetleyen Selime Hanım’ın anlatımıyla verilir; *“Hep bildiğimiz şeyler... Yangın yerlerinde karmanyolacılık sürüp gidiyor. Kalpazanlar yakalanmış gene para basarken... (s.21) Sömürü düzenini besleyen kaos ortamını yaratan savaşlar, insanları acınası hayatlara mahkum eder; “Savaşlar insanların üstünden silindir gibi geçmiş... Evleri ezmiş, karı koca, ana oğul bağlarını çekip koparmış...” (s.205) Yakınlarını cephelerde kaybeden kadınlar geçim sıkıntısıyla karşılaşınca toplumda ahlaki çöküntü de başlar. Yaşanan tüm bu sıkıntıların faturası, subaylara kesilir. Selime Hanım’ın, kendi yeğeni Cehennem Cemil’e; “Şu dünyada girmediğin savaş kalmadı da ne oldu? İngiliz’e yenildiniz, bunca düşmanı memlekete doldurdunuz!.. Çanakkale’de bu kadar insan öldü, o gün sokmadığınız gemiler, şimdi Beşiktaş önünde yatıyor.” (s.23) şeklindeki çıkışı, toplumdaki memnuniyetsizlik derecesini gösterir. Mütareke imzalanmasına rağmen ülkede huzur inşa edilemez, işgal güçlerinin varlığı her geçen gün huzursuzluğu artırır;*

“Memleketin hali de günden güne kötüleşmekte, işler büsbütün sarpa sarmaktaydı. (...) Bütün demiryollarına, limanlara işgal ordularınca el konulmuş, İstanbul’da uzun zaman gizlenmek imkânı gibi Anadolu’da sığınacak yer de pek kalmamıştı.” (s.136)

Savaşacak hiçbir kuvveti kalmayan bir milletin yeniden savaşa girmesinin altında böylesine onur kırıcı şartlar vardır. Bu köşeye sıkıştırılmış milletin subayları, Milli

Mücadelenin kaçınılmazlığı anlayıp her türlü olumsuzluğu görmezden gelerek harekete geçerler. İmkânsızlıklar içindeki orduya rağmen yeniden başlayarak mücadele etmek fikri, Yüzbaşı Selahattin'in cümleleriyle verilir;

“Yoktan başlayacağız! İstanbul’u gözlerinle gördün! Koca Osmanlı İmparatorluğu’nun başkentinde Çingen çalıyor, Kürt oynuyor. Bence ortada iki ümit kıvılcımı var: Biri, kötü Yunan’ın, İzmir’e çıkararak başından büyük işe sıvanması... İkincisi, ordu müfettişliğiyle Samsun’a giden Mustafa Kemal...” (s.254)

Yorgun Savaşçı'nın, Mustafa Kemal düşmanlığı yapmak, Atatürk'ü itibarsızlaştırmak gibi yersiz eleştiriler alarak sanat, siyaset ve hatta sinema dünyasında büyük çaplı sansasyon yarattığı, Romanın Kimliği bölümünde detaylıca işlenmişti. Romana, Kemal Tahir'e dair beslenen düşmanca duygulardan ve önyargılardan sıyrılarak yaklaşıldığında, Mustafa Kemal düşmanlığı yapmak şöyle dursun, Kurtuluş Savaşı için tek umut olarak Mustafa Kemal'i gördüğü anlaşılır. Yüzbaşı Selahattin'in; *“bir şey yapılabilirse, bunu başka hiç kimse Mustafa Kemal'den daha iyi yapamaz.” (s.254)* şeklindeki çıkışı ve Yüzbaşı Cemil'in; *“Hepimiz biliyoruz ki, ortada Temsil Heyeti filan yok... Temsil Heyeti, tek başına Mustafa Kemal Paşa demektir.” (s.484)* yargısı, bu durumu defalarca teyit eder. Hal böyle iken, Yorgun Savaşçı'yı tarihe yaptığı değerli katkılardan dolayı takdir etmek yerine tahkir edenler, gerçekleri görmemek için gözlerini kapayanlardır. Konuyla ilgili olarak Halit Refiğ; *“Yorgun Savaşçı, Mustafa Kemal Doğu'da Erzurum'da, Sivas'ta ve Ankara'da bir milli hükümet, bir milli ordu kurma çabasıdayken, Batı'da askersiz, ordusuz subayların halka dayanarak direnme çabalarının hikâyesidir.” (Coş, 1982: 58)* diyerek, romanın batı cephesinde verilen mücadeleyi anlattığı ve yorumcuların eseri yaftalamadan önce bunu dikkate almaları gerektiğini ifade eder.

Yorgun Savaşçı, isim-içerik ilişkisi bağlamında ele alındığında, ordusu ve milleti ile yorulmuş, yıpranmış bir ülkenin vermek zorunda olduğu kurtuluş mücadelesini vurgulanır. Asker millet özelliği taşıyan Türkler, kuruluştan kurtuluşa kadar mücadeleyi bırakmamıştır. Ancak Kurtuluş Savaşı'na gelindiğinde halkın dayanak noktaları tümüyle tükenir. Yorgun Savaşçı, bu tükenmişliğe rağmen başaran milletin öyküsüdür. Halkın mücadeleye karşı sergilediği tavır, anlatının temel vurgusunu teşkil eder;

“Genel durum şu: Millet savaştan yulgın... ‘Vuruşalım’ demiyor musun, anasına sövmüşsün gibi sırtıyor!.. Yedek subaylardan yarısı evlerine kapanmış, yarısı ekmek parası derdine düşmüş... Bizimkilerin çoğu hasta, sakat... Sağlamları daha yenilginin şaşkınlığından kurtulamadı. Kala kala... Bir avuç senin gibi ‘Bizim aklımız ermez’ diyen subayla gözüünü budaktan sakınmaz deli aydın kaldı. Gerisi, asker kaçağı, çapulcu, kısacası, eşkıya dediğimiz rezil sürüsü...” (s.254)

Kurtuluş Savaşı'na dair kahramanlık öyküleri ile dolu destansı anlatımların aksine, Kemal Tahir, milletin gerçek haleti ruhiyesini verir. O, Milli Mücadele'ye girişecek olan kitlelerin, müdafaa ve taarruza hazır gruplar olmadıkları kanaatindedir. Kemal Tahir, bazı kimselerin Kuvayımillîye'yi bir halk hareketi olarak görmek istediklerini; ancak Türk milletinin tarihinde böylesine bir halk hareketine hiçbir zaman rastlanmadığını ileri sürer;

“Kuvâ-yi Milliye halk hareketi olsaydı, İstiklal Mahkemeleri'nin kurulmasına ne gerek vardı? Hele kurulduktan sonra, savaşta ölenlerden çok daha fazla insanı ipe çekmesinin bir anlamı olabilir mi? (...)Kuvâ-yi Milliye bir halk hareketi olsaydı, Sakarya Savaşı bir subay savaşı olmazdı...” (Bozdağ, 2006: 74-75)

Gerçekten de dağılan birlikler, kaçan askerler için Millet Meclisi katı önlemler almak zorunda kalır. Kısa sürede Anadolu'da yayılan İstiklal Mahkemeleri, savaş için asker toplamak ve asker kaçaklarını cezalandırmak amacıyla kurulur. Çünkü halk yeni bir savaşa girmektense başka bir milletin bayrağı altında yaşamaya razıdır. Yorgun Savaşçı'da batı cephesini kurmaya çalışan Bekir Sami Bey ve ekibinin yaşadığı zorluklar, halkın bu tavrıyla açıklanabilir. Akhisar'ın ileri gelenleri toplanıp savaş istemediklerini belirttikleri gibi memleketlerinden subayları kovarlar. Her eve Yunan bayrakları asarlar. Kimin Türk kimin Rum olduğu belli olmaz. Cehennem Cemil'in, bu tutum karşısında yaptığı; *“Düşmanı düşman bayraklarıyla bekliyorlar. Bizi aptallaştıran bu...” (s.348)* yorumu, halkın gösterdiği tepkinin dramatikliğini ortaya koyar. Bu durum, tarih kaynaklarında açıkça kaydedilir; *“Savaş bıkkınlığı ve korkusu o kadar şiddetlidir ki, bazı yerlerde halk savaşa ve öce yol açabilir diye, askeri kuvvetlere karşı çıkar.” (Avcıoğlu, 2002: 976)*

Birinci Dünya Savaşı'nda mağlup olan Osmanlı, içine düştüğü çıkmazdan kurtulmanın yollarını ülke içerisinde değil, dışarıda aramaya meyil eder. Saray ve İtilafçılar, kurtuluşu İngilizlere sığınmakta görürken; milliyetçilerin bir kısmı da Amerikan mandasını savunur. Direniş hareketleri küçük çaplı ve bölgeseldir. Sivas Kongresi gibi bütünleyici, kapsayıcı bir kongre bile pek çok güçlkle karşılaşp pek az temsilciyi bir araya getirebilir. Bu kadarı da Mustafa Kemal'in üstün çabalarıyla mümkün olur. Özellikle Ege'de milli harekete katılmaya direnen ve İstanbul Hükümeti ile ilişkilerini sürdüren örgütler bulunur. Halkı tükenmiş Mütareke Türkiye'sinde, mücadeleye ve kurtuluşa olan inançsızlığın egemen olduğunu belirten Avcıoğlu; Balıkesir ve Alaşehir'in ileri gelenlerinde Amerikan ve Fransız himayesine girme eğilimlerinin ağır bastığını, ülkeyi yok etme kararıyla gelen İngilizlerin ise baş tacı edildiğini kaydetmektedir. (Avcıoğlu, 2002: 908) Mustafa Kemal Atatürk, Nutuk'ta aynı duruma değinir;

“Dikkate değer ki, İzmir’e ve daha sonra Manisa’ya ve Aydın’a düşmanın girişi ve yapılan her türlü saldırı ve zulüm üzerine ulus daha aydınlanmamış ve ulusal varlığa vurulan bu korkunç yumruğa karşı açıkça hiçbir üzüntü ve sızıltı göstermemiştir.”
(Atatürk, 1981: 16)

Yorgun Savaşçı, Anadolu insanının dramını bu kadar açıkça ele aldığı ve kahramanlık öyküleri yazmada mübalağa etmediği için de eleştirilir. Yazar, kazandığı Yunus Nadi Roman Ödülü münasebetiyle 30 Haziran 1968 tarihli Cumhuriyet gazetesine verdiği röportajda; başından beri politikaya karışmamış orta rütbeli Türk subayının ordusuz kalışındaki dramı, memleketin içinde bulunduğu şartları, vatan savunması için hiç kimseden bir şey beklemeyen subayların omuzlarında taşıdığı mağlubiyet utancını, milletin içinde bulunduğu yılgınlığı anlattığını söyler. Kemal Tahir’e göre; *“Anadolu Kurtuluş Hareketimize bu açıdan baktığımız zaman, romantik övünmelerin altında yatan gerçek insan dramını görürüz.”* (Toklu, 2012: 19) Yorgun Savaşçı’nın oluşturulmasında böyle bir bakış açısı esas alınır. Anlatıya bu açıdan bakan Rauf Mutluay, Yorgun Savaşçı için; *“İstenen noktalardan eleştirilebilir ama onu, alışılmış zafer edebiyatının abartmalı bozuşlarına girmiyor ve bazı gerçeklerin hakkını veriyor diye kınamak, kimsenin hakkı olamaz.”* (Gökyayla, 2012: 99) der.

Anlatıda eleştirilen bir diğer nokta, Milli Mücadele’nin örgütlenme aşamasında İstanbul Hükümeti’nin takındığı tutumdur. Subayların içinde buldukları maddi imkânsızlıklar, mühimmat kıtlığı, işbirliği yapmak zorunda oldukları halkın yılgınlığı yetmiyormuş gibi, hükümetin yok edici tavrı da direniş örgütlerini zor duruma sokar;

“ ‘Her Müslümana bir Millici gâvuru öldürmek Allahın emri’ lafı, Osmanlı ülkesine yayılmış ki, çok yaman yayılmış... Uzatmalı onbaşı dedi ki, ‘Bu laf, padişahımızın şeyhülislamından dağılan bir laf’ dedi.” (s.426)

Resmi görev ve rütbelerin bağlayıcılığından sıyrılan Mustafa Kemal, Anadolu’da direniş birliklerini örgütlenmeye başlayınca, hükümet bu direnişi kırmak için harekete geçer. Millicilere karşı sergilediği düşmanca tutumu ile bilinen Damat Ferit Paşa, Nisan 1920’de yeniden sadrazamlığa getirilir. Şeyhülislam Dürriyade Abdullah Efendi, asileri öldürmenin dini bir gereklilik olduğuna dair fetva yayınlar. Sadrazam ise milletin sahte vekillerini reddeden bir beyanatta bulunur. Millicilerle savaşan Çerkez Anzavur’a ‘paşa’ unvanı verilir ve aynı amaç doğrultusunda Kuvayınzibatiye kurulur. Nihayetinde, Mustafa Kemal’e ve Kuvayımilliye önderlerine İstanbul Harp Divanı tarafından gıyaben ölüm cezası verilir. (Lewis, 2011: 339) Bu faaliyetler Padişah ve Şeyhülislama gönülden bağlı olan halkı, millicilere karşı daha da kıskırtır. Ancak tüm olumsuzluklara rağmen direniş örgütleri oluşur.

1.6.7.3. Milis Güçler ve Düzenli Ordu

Yorgun Savaşçı'da milis güçler ile düzenli ordu karşılaştırılır. Yorgun Savaşçı filminin yakılma sebeplerinden biri de Çerkez Ethem'e biçilen roldür. Batı cephesinde önemli görevler üstlenen Çerkez Ethem'in kahramanca anlatıldığı ileri sürülür. Oysa yazar, Çerkez Ethem'e, tarihin içindeki yeri kadar yer verir. “*Kemal Tahir'de zaman zaman, bir gazetenin sarmış yüzünde imişçesine okuduğumuz gerçekler var.*” (Özerdim, 1965: 56) diyen Özerdim, yazarın gerçeğe olan bağlılığına işaret eder.

Rahmet Yolları Kesti'den hatırlanacağı üzere, Kemal Tahir eşkıya çetelerine asla itibar etmez. Yorgun Savaşçı'da Çerkez Ethem'in ele alınması, işlenen zaman dilimi içerisinde faydalı işler yapmasındandır. Sadece Çerkez Ethem'e değil, emri altındaki kuvvetlerle batı cephesinde direniş hareketlerine katılan Demirci Mehmet Efe ve Yörük Ali Efe'ye de yer verilir. Ancak bu iki milis gücü, Çerkez Ethem kadar ön planda değildir. Yazar, tüm faydalarına rağmen milis güçlerin eşkıyadan başka bir şey olmadığını vurgular;

“Saldırıya hazırlandığı söylenen düşmanın karşısında üç komutandan birisi Demirci Mehmet Efe'yle, Yörük Ali Efe eşkıya düpedüz... Demirci için, Yunan taburu Nazilli'de silahsız insanları öldürürken Bozdoğan'da Ziraat Bankasını kendi hesabına soyduğu söyleniyordu. Yörük Ali, İzmir'de askerken birliğinin Kafkasya'ya gideceğini anlayınca savuşup dağa çıkmış bir asker kaçağıydı. Ethem'se Vali Rahmi Bey'in oğlunu para sızdırmak için kaçırılan adam...” (s.438)

Milis güçleri oluşturanların içinde asker kaçakları mevcuttur. Asker kaçağı olanlar, düzenli ordudan ve subaylardan korkarlar. Bu nedenle kıyıcıdırlar. “*Kurtuluş Savaşı, iç ayaklanmaların, asker kaçaklarının, hayınlıkların öyküleriyle de yüklüdür.*” (Onaran-b, 1976: 672) Şartların karışıklığından yararlanıp, zaman zaman kendi çıkarlarına uygun davranışlar gösterirler. Kıyıcılık, talan ve soygun bu çetelerin belli başlı özellikleridir. Disiplinden ve emre itaatten uzak olan bu birlikler, subaylara gereken saygıyı göstermekten de uzaktır. Buna karşılık, düzenli ordunun neferleri, kendi çıkarlarını düşünmez, saygı ve itaatte kusur etmezler. Anzavur takımının nasıl bastırıldığını anlatan Teğmen Şevki, düzenli ordu ve milis güçler arasındaki bu farkı açıkça ortaya koyar;

“Bizim yaya asker olmasaydı katamazdık çapulcuları önümüze... (...) Ethem'in atlıları... Teğmen Şevki sesini alçalttı. Talana giriştiler. Kimi atını değiştiriyor, kimi çizmesini... Beraber dövüşen birliklerin bir kısmı çapul yaparken, ötekilerin, düzen içinde toplanmaları... Tuhaf geliyor insana... Çok daha başka türlü sevdim Mehmetleri ben bu sefer...” (s. 529-530)

Kemal Tahir'in milis güçlere karşı duyduğu güvensizlik, anlatımın karakterleri tarafından sıklıkla vurgulanır. Davranış şekilleri nedeniyle, subaylar tarafından “*serseriler*”

(s.438) olarak yorumlanan milis güçlere, ordudan güvenen kimse yoktur. Halit Paşa'nın; "*Bugünün hızıyla belki bir iki düşman karakolu basarlar, birkaç yerde pusu kurup az çok zarar verirler. Ama hiçbirini sürgit, ordu düzeni içinde tutamazsınız.*" (s.355) yorumu, Selahattin Yüzbaşı'nın; "*Çabuk kurtulmalıyız bu it sürüsünden... En kısa zamanda...*" (s.451) şeklindeki uyarısı, bu güvensizliğin göstergesidir. Ancak dışarıda düşman birlikleri, içeride İstanbul Hükümeti görevlileri ve şeyhülislam işbirliği mevcut olduğundan askeri ve silahı dağıtılmış, milleti yılgınlığa kapılmış subay, bu güçlere ihtiyaç duyar.

Sözü edilen bu olumsuzlukların üstüne bir de Anzavur Ayaklanması vuku bulur. Hakkında; "*Eline geçen bütün subayları astırmış... Bir de jandarmaları...*" (s.530) söylentileri çıkan Ahmet Anzavur, İstanbul Hükümeti'nden aldığı destek ve her geçen gün genişlettiği kadrosu ile millicileri zor duruma sokar. Tarihte batı cephesinin kurulmasını geciktiren Anzavur Ayaklanması, düzenli ordu birlikleri ve Çerkez Ethem işbirliği ile bastırılabilir. Ardından Bolu-Düzce yöresinde de ayaklanmalar başlayınca, Ankara'nın emri ile Çerkez Ethem ve düzenli ordu birlikleri yola çıkarlar. Cehennem Yüzbaşı Cemil'in bu orduyu selamlarken sergilediği tavrı anlatan pasaj, yazarın milis güçler hakkındaki olumsuz kanaatini etkileyici bir biçimde aktarır;

"Cemil, Ethem'in ağabeyi Yüzbaşı Teyfik'in selamını almamak için, gözlerini kısarak Teğmen Şevki'nin ağır makineli bölüğüne çevirmişti. Erlerin giyimleri yamalı, postalları yırtıktı ama, yüzlerinde, dövüşü çapulculara bırakmamış gerçek savaşçıların haklı güveni vardı. Cemil hemen toplanıp bu yırtık, pırtık, yorgun, usanmış güvenin karşısında selama durdu. En arkadaki biraz aksayan saka neferi geçene kadar da, elini kalpağından indirmede." (s.537)

Bandırma yöresinde eşkıyalık yapan, aynı zamanda Teşkilat-ı Mahsusa üyesi olan Çerkez Ethem ve ağabeyi Reşit Bey, Kuşçubaşı Eşref Bey'in etkisi ve Bekir Sami Bey'in isteğiyle, Milli Mücadele'ye destek olurlar. Ancak, sergiledikleri davranışlar nedeniyle, orduda güven inşa edemezler. Milis güçlerinin bu istenmeyen tavırları, tarihi kaynaklarda açıkça görülür; "*Ethem'li ve Demirci Efe'li Ege Kuva-yı Milliye'si Kurtuluş Savaşımıza önemli yararları bulunmakla birlikte, bir cins eşkıyalık görüntüsünden de kurtulamazlar.*" (Avcıoğlu, 2002: 1020) Soygun ve çapula kalkmayan düzenli ordu neferleri, 'yamalı' ve 'yırtık' görüntüleriyle, Çerkez kardeşlerin askerlerine kıyasla çok daha fazla güven telkin ederler. Onlar içinde buldukları tüm sefalete rağmen, 'dövüşü çapulculara bırakmamış gerçek savaşçılar' dır. Ve Cehennem Yüzbaşı Cemil, kurtuluşun gerçek savaşçıları karşısında saygı ve minnet dolu uzun bir selam verir. Böylece, yazarın düzenli birliklere karşı duyduğu güven, bir kez daha teyit edilir.

1.6.8.Sonuç

Yunus Nadi Roman Ödülü'nü alan Yorgun Savaşçı, tiyatro ve sinema sahnesine de aktarılan, defalarca baskısı yenilen bir roman olarak sanat ve düşün dünyasında büyük yankı uyandırır. Yorgun Savaşçı, Kemal Tahir'in diğer anlatılarında kullandığı klasik yapıya sahiptir. Tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı ile kaleme alınan roman, kronik bir zaman anlayışı ile ilerler. Vaka örgüsü, her biri kendi içinde bölümlere ayrılan ana bölümlerin birleştirilmesi ile oluşur. Roman, karakter oluşturma, mekân algısı, dramatik aksiyon ve üslup açısından da yazarın diğer romanlarından farklı değildir. Bu nedenle, Yorgun Savaşçı üzerine yapılan eleştirilerin, eserin yapısal özelliklerinden değil, izleksel özelliklerinden kaynaklandığı belirtilebilir.

Savaş gibi evrensel bir trajediyi işleyen Yorgun Savaşçı, Makedonya'da, Trablusgarp'ta Balkanlar'da, Cihan Harbi'nde mücadele etmiş, Meşrutiyet'ten bu yana alınan yenilgilerin vebalini omzunda taşıyan, yorgun ve yılgin Türk subayının, diğer bir deyişle, İttihatçıların dramını anlatır. Başkişi Cehennem Topçu Cemil'in öyküsü eşliğinde, Türk milletinin mücadele etmek zorunda kaldığı trajik savaşlar ve bu savaşların ordu ile halk üzerinde oluşturduğu tahribat ele alınır. Eserin ana izleği, milletin içinde bulunduğu yılgınlık, bu yılgınlığa rağmen verdiği ayağa kalkma mücadelesidir. İttihat ve Terakki; hataları, niyetleri ve talihsizlikleriyle birlikte geniş bir bakış açısından ele alınır. İttihat Terakki mensubu olan subaylar, yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan tüm sıkıntıların sebebi olarak görülseler de Kurtuluş Savaşı'nda halkı harekete geçiren temel güç olurlar. Yorgun Savaşçı'da Mütareke Dönemi İstanbul Hükümeti'nin tutum ve davranışları ile milis güçlerin direniş sürecindeki yeri de ele alınır.

Merkez karakter olan İttihatçı Cemil'in, Kuvayımillie hareketi içinde yer alması ve yaşadığı olayların içinde bilinçlenmesi, genel anlamda İttihatçıların durumunu temsil eder. Cemil; ülke gerçeklerinden kopmuş idealizmleri, ayak uyduramadıkları, yakalayamadıkları Batı medeniyetine duydukları hayranlıkları ve kendine ait olana yabancılaşmaları ile tüm İttihatçıları temsil eder. İttihatçıları gerçek ile idealizmi bir potata eritmeyi, halk ile bütünleşmeyi başardıklarında, tarih bilincine erişirler. Böylece İttihatçıların evrimi gerçekleşir. Yorgun Savaşçı, karakterleri değişim ve dönüşüm içinde ele aldığından karakter sentezleyici bir romandır. Ayrıca, Yorgun Savaşçı'da tarihin kendine özgü olan iç dinamikleri karakterin bilinçlenme süreci içinde ve karakterin perspektifinden verilir. Bu nedenle anlatının, perspektivist tarihi romanın derinliğine sahip olduğu belirtilebilir.

1.7. BOZKIRDAKİ ÇEKİRDEK

*“Köy Enstitüleri, günlük politikanın eğitime bulaşmasından öte bir şey değil!”
Kemal Tahir*

1.7.1. Romannın Kimliği

Bozkırdaki Çekirdek, döneminde eğitim alanında uygulamaya geçirilen en özgün girişim olan Köy Enstitüleri üzerine yazılmış bir romandır. Tek Parti yönetimi ile özdeşleşen Köy Enstitüleri üzerine sağ ve sol cenahtan çok farklı yorumlar yapılır. Sosyalist yazarların aksine, Köy Enstitülerinin kuruluş amacı açısından Marksizm ile çeliştiğini iddia eden Kemal Tahir, sosyalistler tarafından sağa kaymakla eleştirilir. Bununla birlikte enstitüleri milli ve dini değerlerin yozlaştırıldığı kurumlar olarak algılayıp “komünist yuvası” şeklinde yaftalayan sağ grubun yanında da yer almaz. Bozkırdaki Çekirdek, karşıtları ve yandaşlarıyla, Kemal Tahir’in yankı getiren yapıtlarından biri olur.

“Köy Enstitüleri meselesine yanaşmamız, ileri aydınlarımızın romantizmde nerelere tekerlendiklerini, nasıl kolayca kaçtıklarını, asıl gerçeği görmemek için gözlerini sımsıkı yumduklarını en iyi gösteren bir meseledir.” (Tahir-d, 1992: 148) diyen Kemal Tahir, Bozkırdaki Çekirdek’te özellikle yönetsel üstyapıyı ve üstyapının dayattığı projeleri uygulayan romantik aydınları eleştirir. Kemal Tahir, söz konusu döneme damgasını vuran enstitülerin, yönetim tarafından hangi amaçlarla inşa edildiğini, eğitimcilerin bu süreci nasıl değerlendirdiğini, halkın ve öğrencinin enstitülerden neler beklediğini ayrı ayrı değerlendirir. Bu değerlendirmelerin arka planına yerleştiği İkinci Dünya Savaşı da, enstitülerin kaderini belirleyen dış siyaset süreci olarak anlatıda yer alır. Böylece Köy Enstitüleri girişimi, devleti ve milleti oluşturan tüm unsurlar açısından yorumlanmış olur.

Daha önce Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen Bozkırdaki Çekirdek’in ilk baskısı, 1967’de Remzi Kitabevi tarafından yapılır. Müteakip yıllarda Bilgi, Tekin ve İthaki gibi yayınevleri tarafından baskıya alınır.

1.7.2. Bakış Açısı

Bozkırdaki Çekirdek’te, yazara tüm anlatım olanaklarını sunan tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Diğer eserlerinde olduğu gibi bu romanda da diyalogların fazlalığı

dikkat çeker. Kemal Tahir anlatıları, diyaloglar üzerine inşa edilir. Diyalogların verilisinde yer yer müşahit anlatıcının özellikleri de görülebilmektedir. Gözlemci anlatıcı, “*olayların akışını etkilemek için değil, onları gözlemek için*” (Tekin, 2002: 52) anlatı dünyasına yerleştirilir. Bulunduğu konum itibariyle gözlemleyebildikleri kadarını, yorumsuz ve tarafsız olarak ifade eder. Dumanlıboğaz Köy Enstitüsünü kurmak için Keşişdüzü mevkiine giden kamyonun arkasında buluşan enstitü öğrencilerinin tanışma ve birbirlerini anlamlandırma süreci, böyle bir tafrazlılıkla verilir;

“— Adını bağışla kardaş!
— Adımız Hıdır! Soyadımız Molla!
— Demek Taşoluklu'nun dört baş olduğunu bildin! Molla kısmında bu kadar hesap olmayacak ya, bu seninki neyin nesi? Estdüdüün dersini de böyle bilersen, gezici başöğretmenliği cebinde say!” (s.201)

Her zaman aynı tarafsızlığı korumayan yazar anlatıcı, genellikle tanrısal bakış açısının imkânlarını kullanmayı tercih eder. Karakterlerin iç dünyasını yansıtmak açısından en elverişli anlatım tarzı olan hâkim anlatıcı, anlatı dünyasının tüm gizemlerinden haberdardır. Hâkim anlatıcının yaptığı niyet okumalarında bunu görmek mümkündür;

“Zeynel arkasından ateş edilmiş gibi hızla döndü, sırttan Cinci Nezir'e kuşkuyla baktı. Aklından geçirdiklerini, rezil Cinci'nin tıpatıp söylemesi, yüreğini ürpertmişti.” (s.53-54)

“Müdürle konuşurken bir yandan da Esef'e kulak veren Zeynel Ağa, birden, kahkahalarla gülmeye başladı. Cinci'ye yarım kilo esrarı, sabahleyin kendisi getirmiş, dükkan aranıp 'mal' bulunursa, rezil Cinci'nin ilk sopada kimin getirdiğini söyleyeceğinden korkmuştu.” (s.155)

“Bekir Ozan, vurmak için atmamıştı ama, taş, az kalsın Çöllo'nun kafasına değecekti.” (a.187)

“Nuri Çevik, Müdür Halim'in 'esdüdücü' olduktan sonra da kendisi gibi, arada bir, yılgınlığa kapılıp kapılmadığını merak etti.” (s.240)

Çoğaltılması mümkün olan bu örneklerden anlaşılacağı üzere, hâkim anlatıcı, karakterlerin niyetlerine, korkularına, meraklarına, daha genel bir ifadeyle duygu ve düşünce dünyalarına dair ne varsa hepsine vakıftır. Olaylar ve kişiler üzerindeki bu sınırsız hâkimiyet, anlatılmak istenenin en yalın haliyle şekillendirilmesine yardımcı olur. Tanrısal bakış açısının sağladığı imkânlarla oluşturulan iç çözümlenmeler, karakterle okur arasındaki her tür engeli kaldırır;

“Gelenin Sultan olduğunu kapının vurulmayıp tıklatılmasıyla anlamıştı. Bir an sevindi, bir an saklanacak bir yer arıyor gibi çevresine çaresizlikle baktı. Sanki bir faydası olabilirmiş gibi uyumuşluğa vurup duymazdan gelmeyi tasarladı bir an... ‘Sultan

bu... Gelir mi gelir, deli kahpe!’ diyerek sevinçle yürüdü, yarı yerde, ‘Ya biri gördüyse, izlediyse ardına düşüp...’ diye düşünerek boğazı kuruyuverdi.” (s.70)

Eğitmen Murat’ın iç dünyasını yansıtan bu işlevsel metin, hâkim anlatıcının sınırsız görme ve bilme imtiyazını yansıtması açısından kayda değerdir. Görev yerine eşini getiremediği için aylardır yalnız yaşayan Murat’ın, Sultan ile kurduğu köksüz ilişkinin boyutlarını yansıtan metin, karakterin düşündüğü ve hissettiği her şeyi verir. Böylece karakterin niyeti, tüm açıklığı ile okura iletilir. Tanrısal bakış açısının bir diğer avantajı ise anlatıcının bütün boyutlarıyla zamana ve mekâna hâkim olmasıdır. Anlatının kronik zamanı içerisinde verilmeyen, bu nedenle karakterlerin malumat sahibi olmadığı olaylar, direkt olarak yazar anlatıcının sesinden okura ulaştırılır; “*Köyde kendisinden habersiz pirelerin zıplayamadığı ile övünen herif, Sultan kahpesinin Murat eğitmeni çoktan yola getirdiğini, iki kere günaha bile soktuğunu daha duymamıştı.*” (s.65-66) Sultan ile Murat eğitmen arasında daha önce yaşanan olaylar hakkında, köyün ağası da dâhil olmak üzere hiçbir karakter bilgi sahibi değildir. Yazar anlatıcı, geçmişte yaşanmış bu olayı anlatı zamanı içerisinde taşıyarak zamana ve mekâna hâkim olduğunu gösterir.

Hâkim anlatıcı, bazı durum ve olayları kendisi anlatırken; bazılarını da karakterlere anlattırmayı tercih eder. Örneğin, Sultan’ın yaşadıkları yazar anlatıcı tarafından verilirken; Zekeriya’nın öyküsü, Topal Muhtar; Zeynel’in öyküsü de Çopur Muhtar tarafından anlatılır. Böylece, anlatım işi farklı karakterlere de yüklenerek metin yeknesak bir üsluptan uzak, renkli bir anlatıma sahip olur. Ayrıca, eklemek gerekir ki, zaman zaman dozu kaçırılan bu çoksesli anlatım, gereğinden fazla uzayan diyalogların kurulmasına neden olur. Sözgelimi, çevre köylerin muhtarları ile enstitü müdürü Halim Akın’nın, Şaban’ın kahvesinde ettikleri sohbet, sayfalarca uzayarak anlatımın akıcılığına gölge düşürür.

1.7.3. Olay Örgüsü

Bozkırdaki Çekirdek romanı, üç ana bölüm halinde düzenlenir. Her bölüm kendi arasında alt bölümlere ayrılır. “*Ortam*” ismini taşıyan ilk ana bölüm; “*Çatı*”, “*Taban*”, “*Çevre*” ve “*Pazar*” şeklinde isimlendirilen dört alt bölümden oluşur. Birinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Ankara’da Zafer Anıtı’na şakadan takılan felsefe öğretmenin iki sene cezaya mahkûm edilmesi
- Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Genel Müdürünün, on dördüncü köy enstitüsüne yer belirlemek için çıktığı seferden dönmesi

- On dördüncü enstitünün Keşiş Düzü'ne kurulmasına karar verilirken, CHP Genel Sekreteri'nin, enstitüleri kaldıracaklarını söylemesi
- Şirin köyün ağası Zeynel'in, Kara Derviş ile ortak esrar üretmesi
- Köylünün uyanmasını istemeyen Zeynel Ağa'nın, Murat Eğitmen'in başına Sultan'ı musallat etmesi
- Yola çıkan kurucu ekibin, malzeme almak için Ilgaz pazarında mola vermesi
- Zeynel Ağa'nın enstitü yandaşıymış gibi görünerek malzeme teminine yardımcı olması
- Cinci Nezir'in çırağı Esef'in enstitüye yazılması

“Deney” ismini taşıyan ikinci ana bölüm; “İnanç”, “Kaynak”, “Keşiş Düzü” ve “Dumanlı Boğaz” şeklinde isimlendirilen dört alt bölümden oluşur. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Ilgaz'daki işini bitiren enstitü ekibinin, Tosya, İskilip ve Çankırı yöresinden topladıkları on yedi öğrenci ile Keşiş Düzü'ne doğru yola çıkması
- Halim Akın'ın ilk öğretmenlik yıllarındaki coşkusunu nasıl kaybettiğini, Şefik Ertem'in de enstitülerin faydasızlığını anlatması
- Keşiş Düzü'ne gelen öğrencilerin, işbölümü yapmaları ve geçici çadırlar kurarak yerleşmeleri
- Kara Derviş'in, Değirmen'den dürbün ile enstitü ekibini izlemesi
- Nuri Çevik ile Emine Güleç'in, köy enstitülerinin amaç ve faydası üzerine konuşmaları

“Bozkırdaki Çekirdek” ismini taşıyan son bölüm; “Kara Değirmen”, “Sığınak”, “Tıkaç”, “Sanık” ve “Kara Değirmen” şeklinde isimlendirilen beş alt bölümden oluşur. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Değirmene buğday öğretmeye giden enstitülülerin dönüş yolunda sele kapılmaları ve Esef'in öngörüsü sayesinde Keşiş Düzü'ne inmeleri
- Yağmurun çadırlara zarar vermesi ve öğrencilerin manastıra sığınması
- Kara Derviş'in, Emine öğretmene göz koyması
- Kara Derviş'in, esrar kullanan Hıdır Molla'yı, öğrencileri esrara alıştırmak için kullanma planları yapması
- Sultan'ın, köyün kadınlarını kandırarak Kara Derviş'in tuzağına düşürmesi

- Devlete ait araziye sahte senetle kendinmiş gibi gösteren Kara Derviş'in, toprağından su borusu geçirmemek için Nuri Çevik'e saldırması
- Yağmurda ıslanıp zatürree olan Bekir'in vefat etmesi
- Gölde yıkanan kız öğrencileri gizlice izleyen Molla Hıdır'ın, Esef'e yakalanması
- Aynı gece arkadaşlarının paralarını çalıp kaçmak üzere iken yakalanan Molla Hıdır'ın, enstitüden atılması
- Halim Akın'ın arkadaşı Müfettiş Şefik Ertem'in, soruşturma için enstitüye gelmesi ve içlerinde bir ispiyoncu olduğunu söylemesi
- Zeynel Ağa, Kara Derviş ve Molla Hıdır'ın birleşerek enstitüdekiler için hırsızlık, rüşvet ve sarkıntılık gibi iftiralarından oluşan şikâyet dilekçesini Cinci Nezir'e yazdırmaları
- Sultan'ın içinde bulunduğu danışıklı dövüş sonucunda, Sultan ile basılan Murat eğitmenin köyde dövülmesi
- Enstitü ekibinin Murat'ı kurtarması
- Bayrak direği dikilen enstitünün açılış gününde Kara Derviş'in, gölde yıkanan Emine öğretmeni kaçırmaması
- Nuri Çevik ve Esef'in öncülüğünde öğrencilerin değirmene gitmesi
- Kara Derviş'in sıktığı kurşunun Murat eğitmeni öldürmesi
- Murat'ın öldüğünü anlayan Sultan'ın, Kara Derviş'i baltayla öldürmesi
- Emine öğretmenin kurtarılması

Üç ana, on üç alt bölümden oluşan Bozkırdaki Çekirdek romanının ilk bölümü, yöneten ve yönetilenlerin bakış açısından Köy Enstitülerinin nasıl değerlendirildiğini ortaya koyar. Bu bölümde Tek Parti döneminde uygulanan eğitim politikası, Köy Enstitülerinin kuruluş amaç ve yöntemi, dış politika ile ilişkisi ve kapatılma kararı üzerinde yazarın geliştirdiği tezler yer alır. Ayrıca, eğitim gibi bir derdi olmayan halk ile halkın uyanmasını istemeyen ağa-eşraf güruhunun enstitüler hakkındaki yorumları işlenir. İkinci bölümde, Halim Akın üzerinden Cumhuriyet'in onuncu yılından sonra, yaptıkları işe inancını kaybeden öğretmenlerin durumu ve Köy Enstitülerinin gerekli olup olmadığı değerlendirilir. Son bölümde ise, Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsünün kuruluş aşamasında, kurucu ekibin yaşadığı sıkıntılar, yöre halkı, mütegalibe kesim ve merkezi yönetimin çatışan çıkarları arasında kalmalarına rağmen gerçekleştirdikleri başarılar, Anadolu insanının çalışma gücü ve cevheri üzerinde durulur.

İlk bölümde çok düşük olan dramatik aksiyon, ikinci bölümde yükselmeye başlar ve gittikçe artan bir ivmeyle son bölümde sonlanır. Diğer romanlarda olduğu gibi Bozkırdaki

Çekirdek'te de diyalogların hacmi dikkat çeker. Nuri Çevik ve Şefik Ertem karakterlerini konuşarak konuyla ilgili tezini ortaya koyan yazar, diyalogları romanın içinde başarıyla eritir. Başka şekilde söylendiğinde, diyaloglar, anlatıya tez yerleştirmek için kurulmuş, yapay ve yamalı görüntü oluşturmaz. Özellikle Ilgaz pazarı ve pazarcılar canlı, doğal, samimi bir üslupla anlatılır. Yine, kendir tarlası zamansız gelen yağmura tutulan Kara Derviş'in, kendirlerini kurtarabilmek için verdiği çaba verilirken aynı anlatım kusursuzluğuna erişilir. Bunun dışında, Bekir Ozan'ın ani vefatı üzerine gerekli psikolojik tahlillerin yapılmaması, ölüm haberinin enstitü ekibi üzerinde herhangi bir yankı uyandırmayarak tek bir cümle geçirilmesi, kurgusal gerçekliğe gölge düşürecek bir eksiklik olarak not edilmelidir.

1.7.4. Zaman

Bozkırdaki Çekirdek romanında sosyal zaman, Tek Parti'nin iktidarda olduğu yılları konu alır; *“Minareden gelen ‘Tanrı uludur’ sesini bile ya hiç duymuyorlar, ya da namaz diye bir şeyin dünyada var olduğundan habersiz görünüyorlardı.”* (s.103) CHP iktidarı boyunca Türkçe ezan uygulamasının yürürlükte kaldığı bilindiğine göre anlatının sosyal zaman dilimi, 1932-1950 arasına işaret eder.

Öykü zamanı, yeni kurulacak Köy Enstitüsü detayları için yetkililerin Ankara'da yaptığı görüşmeler sırasında verilir; *“Takvime baktı: Bugün haziranın beşi...”* (s.27) Bu tarihten itibaren zamanın kronolojik takibi mümkündür. Enstitünün kurucu ekibi Ankara'dan yola çıkıp Ilgaz'a geldiğinde, zaman unsuru yıl olarak netlik kazanır; *“Sanki, 1943 senesinin Türkiye'sinin bir kasabasında değil, on ikinci yüzyıl Avrupa'sında herhangi bir derebeyi şatosunun gölgesine sığınmış herhangi bir panayırdaydı.”*(s.89) 1943 yılının Haziran başında başlayan öykü zamanı, enstitü öğrencilerinin Keşiş Düzü mevkiine konumlandığında bir ay ilerlemiş olur. Müdür Halim Akın, öğrencilere yaptığı konuşmada; *“Yıl 1943... Temmuz'un 4'ü... Günlerden Salt... Saat on bir buçukta, Köy Enstitüleri dünyasına adım attınız.”* (s.220) diyerek zamanı belirtir. Anlatının ilerleyen bölümlerinde geçen; *“Otuz gündür buradayız”* (s.362) ifadesi ise öykü zamanının takibini mümkün kılan son detaydır. Buradan anlaşılacağı üzere, öykü zamanı ortalama iki aylık bir süreci kapsar.

Bazı karakterlerin anıları anlatılırken zamanda yer yer geri dönüşler yaşanır. Zeynel Ağa'nın, Kara Derviş'in geçmişini anlatan pasajlar bu duruma örnek gösterilebilir. Söz konusu dönüşler, olay akışını yönlendiren, değiştiren bir niteliğe sahip olmaktan öte, karakterlerin mazisini aydınlatmak ve böylece bazı kişilik özelliklerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla kullanılır. Bu dönüşler içinde en dikkate şayan olanı, enstitü müdürü

Halim Akın'ın; “*Hiç unutmam yıl 1938... Puslu bir ilkbahar günü... Bunaltıyordum.*” (s.172) şeklinde başlayan ve vaka zamanından beş yıl önceye dönen anlatımıdır. Halim Akın, büyük bir coşkuyla işe sıvanan idealist öğretmenlerin, bir süre sonra yüklendikleri misyonu unutarak umutsuzluk içinde bocaladıklarını, Kastamonu Eğitim Kursuna atandıktan sonra yaşama yeniden tutunduğunu anlatır. Halim Akın'ın bu anıları, öğretmenlerin zamanla sönen ışığını ve Anadolu insanında gizli olan cevheri yansıttığı için, diğerlerine kıyasla daha işlevseldir.

Enstitünün kurulacağı yere gelen öğrencileri ilk günler bekleyen zorlu çalışma şartları anlatılırken zamanın psikolojik boyutlarına da değinilir; “*İş bitmiyor, gün kavuşmayı bilmiyordu. Sanki, Molla'ya düşmanlık için Kılıçlı Keşiş tılsım gücüyle, mübarek güneşi tutmuş, bir demir kazığa kömüş zincirleriyle bağlamıştı.*” (s.265) Hiç ummadığı şartlarda ve beklemediği bir tempoda çalışmaya zorlanan Molla Hıdır için, zaman geçmek bilmez.

Roman kurgusunda çok dikkatli olan Kemal Tahir, Bozkırdaki Çekirdek'in zaman kurgusunda bir hata yapar; “*1943'teyiz! Cumhuriyet kurulalı yirmi yıl olmuş.*” (s.176) cümlesini takip eden sayfada; “*1928'den bu yana yirmi yıl geçti*” (s.177) diyerek, 1943 olarak belirlediği vaka zamanını 1948'e çeker.

1.7.5. Mekân

1.7.5.1.Çevresel Mekânlar

Bozkırdaki Çekirdek'te sadece isim olarak geçen ve detaylı bir tasvire yer verilmeyen mekânlar, çevresel mekân olarak değerlendirilebilir. Vakaya ev sahipliği yapan Keşiş Düzü mevkiine yakın yerleşim birimleri olarak anlatıda yer alan “*Yusuflu*” (s.149), “*Osmancık*” (s.53), “*Tosya*” (s.81), “*Taşoluk*” (s.188) gibi mekânlar, algısal boyutta değerlendirilmezler. Bu mekânların tek özelliği, Keşiş Düzü'ne kurulacak enstitüye eğitim almak için gelen öğrencilerin yaşam alanları olmasıdır.

1.7.5.2. Algısal Mekânlar

1.7.5.2.1. Kapalı Mekânlar

Geniş ve açık mekânlara rastlanmayan Bozkırdaki Çekirdek'te vaka, birkaç ana mekânda geçer. Romanın ilk bölümünde yer alan “*Çatı*” isimli ilk alt bölümde mekân, Ankara'dır; “*Ahmak ıslatanın ötesinde, başkent, eski gazetelerin boyası uçmuş fotoğrafları gibi silik görünüyordu.*” (s.14) Tek Parti'nin Genel Sekreterlik makamında geçen vakada, Köy Enstitülerinin kuruluş amacı, yöntemi, dış politika ile bağlantısı, kapatılması ve

Cumhuriyet Halk Partisi felsefesi işlenir. Yazarın konu üzerine eleştirilerini içeren bu bölümde Ankara, “ahmak ıslatan” yağmuru altında “silik” bir şehir olarak tasvir edilir. Yazar, ahmak ıslatan yağmuru tasviriyle başladığı bölümü; “Başkente ahmak ıslatan yağıyordu, hep böyle inatçı, bulanık, pis!” (s.39) diyerek, ahmak ıslatan yağmuruyla sonlandırır. İşlevsel olmayan mekânsal detaylardan uzak durmayı tercih eden Kemal Tahir’in, Ankara’yı ahmak ıslatanın ötesinden betimlemesi, “hep böyle inatçı, bulanık, pis!” olarak yorumladığı Tek Parti yönetimine dair imgesel bir söylem içerir. “Çatı”yı oluşturan azınlığın, “Taban”ı oluşturan geniş kitlelere karşı şeffaflıktan uzak olması ve onları ciddiye almaması, yazara, tabandakilerin “ahmak” yerine konulduğunu düşündürmüş olmalıdır.

Yönetici kesimin yaşadığı Ankara’ya dair yazarın dikkat çektiği bir diğer mekansal ayrıntı ise “Ulus Meydanı’nın Zafer Anıtı” (s.9) dır; “Anıt’ın gülle taşıyan köylü karısı da ahmak ıslatana metelik vermiyordu. Suratının çatkinliği sırtındaki on beşlik merminin ağırlığından değil, angaryanın yüzyıllardır bitmek bilmemesindendi. ‘Bu nasıl Batı uygarlığı, efendim Atatürk’üm! Sen atlısın, avrat yaya! Beygirin taşıyacağı yükü de ona vurmuşuz!’ ” (s.10) Zafer Anıtı’nda bulunan mermi taşıyan kadın heykeli, yıllarca sürmüş savaşların cefasını çeken Anadolu insanının temsilidir. Gülle taşıyan kadının ahmak ıslatana metelik vermemesi, yöneten ve yönetilen arasındaki kopukluğu ifade eder. Yazarın kullandığı bağlam dikkate alındığında, Zafer Anıtı’nın, öze inemeyen ve sadece şekilde kalan Cumhuriyet yönetimini temsil ettiği söylenebilir.

Bir diğer mekân, Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsünü kuracak olan ekibin, gerekli malzemeleri almak için uğradığı Ilgaz pazarıdır. Ilgaz pazarı, dükkânları, satışa çıkarılan ürünleri, insanları ve insanların birbiri ile olan ilişkileri açısından çok boyutlu olarak ele alınır. Burada Emine Güleç’in dikkatinden yararlanılarak mekâna ve insana sosyolojik bir algı eşliğinde bakılır;

“Yaydığı yer, hayvan pislikleri, çürük sebze, meyva süprüntüleriyle kaplıydı. Rüzgar bunların kurularını, toz anaforlarıyla bura bura kaldırıyor, eşek eriğinden yapılmış, manda gönüüne benzeyen karapestil, kirli çamura benzeyen sarı bulama, dut kurusu, bayat leblebi, boyalı şeker sergilerinin üstüne sıvayarak meydana dolaştırıyordu.

Karasinekler, rüzgarla savrulan kara yazmalar gibi, arada bir kalkıp sonra gene her şeyi kapkara örtmekteydi.

Pazarın karışıklığı, pisliği, sanki kendiliğinden değil, insan aklıyla uğraşarak yapılmıştı. Kasabanın tek katlı kerpiç evlerine, bu evlerin kararmış kiremitlerine, meydanı dolduran kadınlı erkekli kalabalığın durgun umutsuzluğuna, uyuz eşeklerin, eşek kadar atların, güçsüzlükten çökmüş öküzlerin, odundan oyulmuş yamalı kağınların hantallığına uygundu.” (s.88)

Anlatının en detaylı mekân tasvirine, Ilgaz pazarını anlatan bölümde rastlanır. Ilgaz pazarının anlatıldığı alıntı metne hâkim olan “*pislik*”, “*çürük*”, “*süprüntü*”, “*kirli*”, “*bayat*”, “*kararmış*”, “*durgun*”, “*uyuz*”, “*yamalı*”, “*hantal*”, “*umutsuz*” gibi sıfatlar, tek başlarına mekânın niteliğini yansıtırlar. Gıdadan konuta, insandan hayvana Ilgaz’da bulunan canlı cansız her şey; ruhsal, bedensel, kentsel anlamda çöküntünün izlerini taşır. Ilgaz çarşısı, İkinci Dünya Savaşı’nın etkilediği mali şartlara, esnaf ve halkın durumuna ayna tutar; “*Pazar olduğu için çarşı kalabalıktı ama, alışveriş tatsızdı. Esnaf, tamtakır dükkanlarda dalgın oturuyor, köylü, elleri ceplerinde, biraz tedirgin, biraz ürkek dolaşıyordu.*” (s.81) Gıdanın bile karaborsaya düştüğü piyasada, “*uyuz eşekler*”, “*eşek kadar atlar*”, “*güçsüzlükten çökmüş öküzler*”, ülkede yaşanan ekonomik krize vurgu yapar. Ilgaz pazarının anlatımı, romana bir akıcılık ve canlılık kazandırmakla birlikte, savaş döneminin doğurduğu yeni düzene uyum sağlamaya çalışan toplumun, tabanda yaşadığı değişim sürecini yansıtır. Ilgaz’daki pazar, Alangu’nun ifadesiyle kasabalının; “*yeni bir düzene koşulma hazırlıkları, havaları koklayıp kulaklarını dikerek yerlerinden sıçramaya hazırlanışları*” (Alangu, 1967: 52) ve bu yeni oluşumun mayalanışını veren başarılı bir tasvirdir.

Anlatıda detaylandırılan diğer bir mekân; “*Çankırı-Kastamonu-Çorum topraklarının tam birleştiği noktada*” (s.27) bulunan ve yöre halkı tarafından *Keşiş Düzü* olarak anılan yerdir. Burası, Halim Akın ve ekibinin Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsünü kuracakları mekândır;

“*Sis yapar, çünkü imansız Dumanlı Boğaz, beyim! Biz ‘Körduman’ deriz. Sis yapar ki göz gözü görmez. Kurdun ‘Allah Allah’ dediği hava... Ademoğlunu canlı canlı yuttuğu bayram günü...*” (s.113)

“*Keşiş Düzü, bozkırın kıyısında, koca bir gemi gövdesine benziyordu. Üstü el ayası gibi çıplaktı. Ne ağaç, ne çalı, ne de ev-ocak...*” (s.209)

“*Yaprak oynamıyor. Keşiş Düzü’nün önünde, çıplak bozkırın havası, toprağın altında dev ocaklar yanıyormuş gibi, tütüyordu. Yemek pişirmek için aşağıda yakılan çaluların dumanı, gökyüzüne minare gibi dümdüz yükselmekte, bu dumanın görünüşü, toprağın altında dev ocakların yandığına insanı büsbütün inandırmaktaydı.*” (s.237)

Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsünü kuracak olan ekip, Keşiş Düzü’ne geldiklerinde işlerini kolaylaştıracak hiçbir şeye sahip değildir. Onları, barınacakları ve en insani ihtiyaçlarını giderecekleri müesseselerden mahrum olan, “*el ayası gibi çıplak*” bir yaşam karşılar. Anlatıcının “*körduman*” olarak isimlendirdiği sisli bir atmosfer, mekâna hâkimdir. Körduman romanından da hatırlanacağı üzere yazar, labirentleşen mekânlarda sis kullanmayı tercih eder. Nitekim “*Kurdun ‘Allah Allah’ dediği hava*” şeklinde ifade edilen mekânsal detay, mütegalibe sınıfı ile işbirliği içinde olan Kara Derviş’in, enstitü ekibine yaşattığı

sıkıntılara uygun olarak kurgulanır. Bozkırın, yaprak oynamayan, bunaltıcı havası, yaşanan zorlukların mekâna yansımalarıdır. Dumanlı Boğaz'ın arkasındaki dağlar bile *“buzlu camdan görünüyor gibi, açık kül rengine dönmüş”* (s.237) tür. Doğanın rengini ve netliğini silen bu atmosfer, yazarın, Köy Enstitülerinin kuruluş amacı ve yöntemi hakkındaki düşünceleri eşliğinde anlam kazanır.

Kara Derviş'in meskeni olan Zeynel Ağa'nın değirmeni ve Derviş'in barındığı ev de karakterin karanlığına ayna tutacak şekilde anlatılır;

“Değirmen, yüzyıllık kara meşenin otuz metre kadar aşağısındaydı. Kalın taş duvarları, toprak damıyla basık bir kazamata benziyor” (s.295)

“Basık tavanlı, loş odayı kekremesi esrar kokusu kaplamıştı. Haftalardır süpürülmediğinden, oda pislik içindeydi. Ocakta bulaşık kaplar, şeftali, kayısı çekirdekleri duruyordu.” (s.303)

Kara Derviş, *“yüzyıllık kara meşenin”* dibinde, yıllardır sürdürdüğü kirli işleri ile evrene karanlık saçan bir karakterdir. Zeynel Ağa ve Topal Muhtar'ın sayesinde eline geçirdiği sahte tapu senedi ile Keşiş Düzü'nde kendir yetiştirip pazarlar. Değirmenin yüksekliğinden yararlanarak dübünle etrafını gözler. Enstitü öğretmeni Emine Güleç'i kaçırmak evinde alıkoyar. *“Basık tavanlı”, “loş”, “pislik”, “bulaşık”* sıfatları, mekândan ziyade Kara Derviş'i niteler. Barındığı mekân *“bir kazamata”* benzetilen Kara Derviş, yaşam enerjisini yer altından sağlayan kara güçler gibidir ve onun bu yönü, *“kalın taş duvarlar”* kadar sağlamdır. Keşiş Düzü'ne yaşamsal bir ışık getiren enstitü öğrencilerinin aydınlığı, Kara Derviş'in Emine Güleç'i kaçırmamasıyla kararır; *“Keşiş Düzü'nde sanki canlı hiçbir şey kalmamış, güneş bile yavaş yavaş kararmıştı.”* (s.477) Güneşin bile yavaş yavaş kararması, mekânda gerçekleşecek olumsuz olayların habercisidir. Nitekim öğretmen Emine Güleç, Derviş'in elinden kurtulurken, eğitimci Murat orada can verir.

Ayrıca; *“Gökler çatırdıyor, şimşekler ardı ardına çakıyor, yağmur, kalın su duvarları halinde yere çarpıp tozarak insana toprak fıkır fıkır kaynıyormuş duygusunu veriyordu.”* (s.332) şeklinde betimlenen Dumanlı Boğaz seli de enstitü ekibini günlerce zor durumdan bırakan, çadırlarını, kıyafetlerini kullanılamaz hale getiren, emeklerini heba eden, böylece mekânın labirentleşmesine neden olan faktörlerden biri olarak kaydedilebilir. Bozkırdaki Çekirdek romanında da mekân, diğer romanlarda olduğu gibi daha ziyade algısal boyutta kullanılır. Bununla birlikte mekân, karakterlerin oturmuş özelliklerini ve olay örgüsünde gitgide artan gerilimi yansıtmaya vazifesini de üstlenir.

1.7.6. Kişiler Dünyası

Bozkırdaki Çekirdek romanında, yazarın diğer romanlarından farklı olarak, karakter bazında tematik değerleri temsil eden bir başkişi yoktur. İçerdiği sembolik söylemle isimden içeriğe eseri açan “Bozkırdaki Çekirdek” ifadesi, anlatıda başkişinin sembol düzeyinde kurgulandığını gösterir. Bozkırdaki Çekirdek; yıllar süren savaş şartları altında, cehalete, özünden saptırılmış değerler sistemine, yoksulluğa, mütegalibe takımının sömürüsüne, bürokrasiye karşı duraksız varolma kavgası veren Anadolu insanıdır. Altuğ’un; “Romanlarında ‘cevher’e olan dolaysız inancıyla Anadolu insanının bütün kapalı, silik ve pasif görünümüne karşılık, iç dinamiğinin bütün sağlamlığıyla varolduğunu belirleyip, yönetici tabaka tarafından kendisine gösterilen korkunç ilgisizliğe ve yüzyıllar boyu uygulanan sindirme despotluğuna rağmen onun yine de kurutulamamış bir kaynak olduğunu noktalamaktadır.” (Altuğ, 1970: 276) şeklindeki tespiti, Kemal Tahir’in bu cevhere verdiği önemi vurgular. Şartlar ne kadar olumsuz olursa olsun Anadolu’nun insan potansiyeli, bozkıra bırakılmış bir çekirdek gibi umut taşır.

Bozkırdaki Çekirdek’in şahıs kadrosunda, bürokratlar, eğitimciler, öğrenciler, eşraf takımı ve halktan kişiler bulunmaktadır. Tek Parti Genel Sekreteri, yönetimdeki isimlerden biridir;

“Epeydir memleketin kaderini değiştirecek politika gücüne sahipti. Yıllardır özlediği güvene, kendisini kendi gözündeki yüceltecek onur çizgisine bu güçle ulaşacağını ummuş, Genel Sekreterlik masasına oturduğu an yanıldığını anlamıştı. ‘Beceremedi kovuldu’ diyecekleri korkusuyla kıvrılıyor, her geçen gün, biraz daha kalles, bira daha ödlek olduğunu seziyordu. Oysa buraya gelebilmek için nelere katlanmış, ne bataklıklara isteyerek gırtlığına kadar gömülmüştü.” (s.19)

Parti genel sekreteri, karşı gücü temsil eden karakterlerden biridir. Bulunduğu makamı elde edebilmek için her yolu mubah sayan genel sekreter, pratikte bir işe yaramayan karakter olarak çizilir; “Her gün bu masada on dört saat oturuyordu, öğle yemeklerini iki elma, ya da bir küçük sandviçle geçiştirerek... Bozkır’ın tek ağacını çizip karalamaktan başka hiçbir işi yok gibi...” (s.24) Genel sekreter, “kalles” ve “ödle” bir karakter olarak nitelenir ve sahip olduğu bu kişilik özellikleri, onun, istenilmeyen olayların içine her geçen gün daha fazla girmesine neden olur. Yazar bu eleştirilerini, söz konusu yıllarda Tek Parti Genel Sekreterliğini yürüten Memduh Şevket Esenal’a yöneltir. Genel Sekreter, sergilediği tavırlarıyla inandığı değerleri savunan idealist bir birey olmaktan uzak, konjonktürel yaklaşımların şekillendirdiği bir karakterdir. Ve Tek Parti yönetimin felsefesini temsil eder.

Yönetici sınıfın içinde verilen karakterlerden biri de Paşa Mebus'tur. Fiziksel özellikleri; “*karayağız*”, “*ortadan uzunca*” ve “*tıknaz*” (s.17) şeklinde verilen Paşa Mebus, Kazım Karabekir Paşa'dır; “*Paşa, sevinecek oldu, Milli Şef'in portresine gözleri ilişince hemen somurttu. (...) Kendisi generalken beriki albaylıktan gelip şef olmuş, İzmir suikastı sırasında da canını bağışlamıştı. Bunun böyle olduğunu bir kabullense her şey düzelecek, çekişme filan da kalmayacaktı.*” (s.18) Kazım Karabekir, Gazi Paşa'ya düzenlenen suikast olayında İstiklal Mahkemelerinde yargılanır ve beraat eder. Anlatıda Paşa Mebus olarak anılan Kazım Karabekir'in etken bir rolü yoktur ve ona önemli bir misyon yüklenmez.

Romanda İlköğretim Genel Müdürü olarak geçen karakter ise, Köy Enstitüleri projesini uygularken tüm yüreğini ortaya koyan İsmail Hakkı Tonguç'tur. Tonguç, Köy Enstitüleri projesinin hazırlık aşamasında, kırsalın eğitim sorunlarını yerinde tespit edebilmek için, Milli Eğitim Bakanlığı'nın özel izni ve desteği ile Türkiye'nin kırsal alanlarının %80'ini ziyaret ederek şartları yerinde gözlemlemiştir. (Babahan, 2009: 211) Anlatıda, Tonguç için; “*Sesinde adı günlük emre geçmiş genç bir teğmenin mutluluğu, yürüyüşünde yalnız kendi güçleriyle başarabileceklerine inandıkları küçük ilkelere saplanmış, küçük ülkücülerin kasıtlı güveni vardı.*” (s.33) diyen Kemal Tahir, onu “*küçük ilkelere saplanmış, küçük ülkücü*” olarak nitelendirse de Tonguç'un köy aydınlanmasındaki yeri ve önemi tartışma götürmez derecede sarihtir. Konuyla ilgili değerlendirmesinde; “*Romancımız, Tonguç'u hiç bilmiyor ve tanımıyor.*” (Arman, 1968: 16) diyen Hürrem Arman, Tonguç'un, Türk toplumunun gelişim özelliklerini ve yapısını masa başında değil, her yıl on binlerce köyü inceleyerek özümlediğini bildirir. Tonguç'un, 1930'lu yıllardan itibaren tüm enerji ve emeğini köy sorunlarının analizine adanmış olduğunu not eden Öztürk, onun için; “*Yönetime karşı eleştirel bir mesafeyi koruyarak yaşabilmeyi başarmış ve hiçbir zaman bağımsız entelektüel kişiliğinden ödün vermemiştir.*” (Öztürk, 2012: 60) der. Yönetici kesimin, Köy Enstitüleri ile ilgili görüşleri, tematik kısımda detaylı olarak incelenecektir.

Bozkırdaki Çekirdek'te projeyi uygulayan ekip içinde Murat Ören, Halim Akın, Nuri Çevik, Cemal Avşar, Emine Güleç ve Müfettiş Şefik Erdem bulunur. Bu uygulayıcı kadro içinde en dramatik öykü Yamörenli Eğitimci Murat'a aittir. Sağırdere ve Körduman ikilemesinden tanıdığımız Murat, Kastamonu'da aldığı eğitimci kursunu tamamlar ve Bozkırdaki Çekirdek'te eğitimci olur. Yaptığı işe baş koymuş, yürekli ve ilkel bir karakterdir. Eşinin rahatsızlığı nedeniyle görev yerinde aylardır yalnız yaşamaktadır. Taşdığı etik değerlerle yaşamın her alanında dikkat çeken Murat, insan olmanın getirdiği zafiyetlere yenik düşer ve Sultan ile birlikte olur; “*Sultan'la olanlar olmasaydı, gelirdi üstesinden bu sinir*

bozukluğunun... Yüreğini yığıtçe daha sık yoklayan ürküntüyü, pişmanlığı, utancı içinden söküp çıkarmak istiyor gibi, derin derin soludu.” (s.67) Doyurulamayan cinsel dürtüler nedeniyle Sultan’ın kendisine yaklaşmasına izin veren Murat, yaptığı yanlışlığın farkındadır. Yaşadığı utanç ve pişmanlık bu durumun göstergesidir. Zeynel Ağa ve Sultan kıskacında bırakılan Murat, eğitim seferberliğinin bir neferi olarak Kara Derviş’in değirmeninde vurulur. Murat, yürüdüğü yolda önüne çıkan engellerle mücadele etmekten kaçınmayan kişiliği ile ayakları yere basan bir ülkücü olarak anlatıdaki yerini alır. Murat ile Zeynel Ağa arasındaki çatışma, romansal gerilimin ilk durağı olarak da okunabilir. Böylece Murat, karşı gücü oluşturan kişilerin karşısında tematik değerleri savunan ve savunduğu değerlerin yoluna canını koymaktan kaçmayan tematik bir karakterdir. Görev bilincini ve inancı temsil eder.

Kastamonu Eğitim Kursunun eğitim başı olan Halim Akın, ilk öğretmenlik yıllarında yaşadıkları ve zamanla yılgınlığa dönüşen coşkusu ile anlatıdaki yerini alır. Keşiş Düzü mevkiine kurulacak olan Dumanlıboğaz Köy Enstitüsünün kurucu müdürüdür. Müdür Halim Akın, Cumhuriyet’ten sonraki ülkücü, devrimci neslin, inançlarında ve eylemlerinde meydana gelen yılgınlığın sözcüsüdür;

“İnsanların yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen bir ülkede bir bilgisizle boğuşacak ordunun subaylarıydık. (...) İmkansızlık diye bir şey tanımıyorduk. (...) Okullarda sıra yokmuş, ders aracı diye bir şey yokmuş, kimin umurunda? Okuttuğumuz kitaplardaki değerler, Batı’dan basmakalıp alınmış, bize uymaz maskaralıklarımız, kim bakar? Eğitim Bakanlığı’nda hemen hiçbir şey değişmemiş... Aylıklar gene yetersiz... Gene zamanında çıkmıyor. Hava değişimi, yer değişimi işlerinde, yaşadığımız ülkü çağının yüzünü kızartacak gecikmeler, haksız aralamalar sürüyor. Bu konularda yanıp yakılmayı yakıştıramıyorduk kendimize...” (s.164)

“Daha otuzuna varmadan ülkücülükten yorulmuştuk. Savaş görmemişti bizim kuşağın çoğunluğu... Öyleyse, bu yorgunluk neyin nesiydi? Yorgunluk diyorum ama, aslında, yaşamaktan usanmaktı bu... Ayakları yere basmayan, gözle görünür ürün vermeyen ülkü yormuştu bizi...” (s.165)

Halim Akın’a bu cümleleri söyleten yazar, sağlam temeller üzerine oturtulmamış eğitim sisteminin eleştirisini, yine bir eğitimciye yaptırır. Halkın neredeyse tamamının eğitim öğretimden yoksun bırakılması, eğitim materyalleri ve eğitim maaşlarındaki eksiklik, bürokrasi engeli, adam kayırma ve liyakat noksanlığı yazarın irdelediği başlıca konulardır. Özellikle ülke gerçeğinden uzak düşmüş, Batı’dan alınmış hazır kalıpların kullanılması, “maskaralık” olarak değerlendirilir ve ülkünün ürün vermemesine neden olur. Beklenen sonuçların alınamaması ise ülkücü kuşağın coşkusunu yılgınlığa çevirir. Halim Akın, bu değerlendirmelerine rağmen bozkırdaki çekirdeğin yeşereceğine inanır. Tüm umutlarını yitirdiği anda Kastamonu Eğitim Kursuna atanır. Halim Akın; “Ben orada, o zamana kadar

çok iyi tanıdığımı sandığım Anadolu insanını yeniden tanıdım. Tanidikça da yitirdiğim umudu buldum yeniden... Hem de eskisi gibi, gelişigüzel, hak edilmemiş, uydurma umut değil... Alın teriyle kazanılmış, bitmez tükenmez, yüceltici gerçek umut..." (s.174) diyerek, aydın sorununa dikkat çeker. Böylece, ülke gerçeklerinden bihaber olan ülkücü neslin yaşadığı yılgınlık ve bunalımı üzerinden atarak, yaptığı işe inanan bir eğitimci olur. Halim Akın, farkındalık kazanmış aydınının ve umudun temsilcisi olarak anlatıdaki yerini alır.

Müfettiş Şefik Erdem gibi, Öğretmen Nuri Çevik de yazarın sözcülüğünü üstlenen karakterlerdendir. Nuri Çevik, Türk aydınından beklenen davranış şekillerine ve onlara düşen sorumluluklara dikkat çeker;

"Biz de onların bildiklerinin kara cahili değil miyiz? Öyleyken niçin tepeden bakarız köylülere?.. Böyle tepeden bakmakla bile ihya ettiğimizi sanırsanız, niçin? Gerçekçi olmadığımızdandır bu... (...) Anadolu'yu kurtarmak istiyorsak onun eski yeni gerçeğini, iyice bilmek zorundayız. Kendimizi aldatmadan... Erkekçe... Kaytarmacılık etmeden... Bize inanarak açılmalarını zorlaştıracak bütün maskaralıklarımızdan, alışkanlıklarımızdan, palavralarımızdan vazgeçerek..." (s.291)

Nuri Çevik, aydınının ilk görevinin gerçekçi olmak, ülke gerçeğinin farkına varmak olduğunu düşünür. Gerçekçi yaklaşım, köylülere tepeden bakmayı değil, onlarla aradaki mesafeyi aşmakla mümkündür; *"Köyün insan gerçeğini öğrenmeye çalışmak... Bunun ilk adımı da kendimizi onlardan saymak ama lafla değil şuuraltıyla..."* Nuri Çevik, Anadolu insanının özüne inmeden, gerçeğini bilmeden, sadece Köy Enstitüsü kurarak Anadolu'nun kurtulamayacağını savunur. *"Faydasız mı büsbütün enstitüler? Faydalı ama köye değil, biz hayalci ülkücülerin fantazilerimizi doyurmaya..." (s.291)* Memleket gerçekleri bilinmeden girişilen eğitim seferberliğinin, köyden çok ülkücülerin romantizm ihtiyacına iyi geldiğini ifade eder. Tematik gücü oluşturan karakterlerden biri olan Nuri Çevik, her durumda koruduğu objektif tavrı ve açık sözlülüğü ile realite ve dürüstlüğü temsilcisidir.

Enstitünün diğer iki hocası Baş Eğitimci Cemal Avşar ile Emine Güleç'tir. Emine Güleç, sosyolojide doktora yapar. Tezi için gerekli bilgileri toplamak ve gözlem yapmak amacıyla enstitü ekibine katılır. Kolej mezunu olan Emine Güleç, Anadolu insanının haline hiç de aşına değildir ve kendini fazlasıyla yabancı hisseder; *"Paçavralar giymiş çocukların karşısına kolonyal şapkamla nasıl çıkabildim hiç utanmadan... Ne demişlerdir bu maskaralığa?" (s. 286)* Kent yaşamının bir parçası olan Emine Güleç, Anadolu'ya, köylünün memleket efendisi olduğu yargısıyla gelir. Ancak, gerçekte durumun çok farklı olduğunu anlar; *"'Köylü bizim efendimiz' sözü köylünün gerçek durumunu görmezden gelmemize yaramış şimdiye kadar..." (s.287)* Karaömerlioğlu'nun ifadesiyle; *"'Memleketin efendileri'*

efendiliklerini gerçekte hiç görememişlerdi(r).” (Karaömerlioğlu, 1998: 78) Sosyolog olan Emine Güleç’in bu gerçekten habersiz olması manidardır. Kemal Tahir, Emine Güleç karakteri ile köy-kent farklılaşmasını, aydının halktan ve onun yaşam şartlarından habersizlik derecesini vurgulanır. Baş Eğitimci Cemal Avşar’ın varlığı da benzer bir amaca hizmet eder; *“Yorgundu. Enstitücülükle hiç ilgilenmiyordu. Buraya eniştesinin zoruyla geçici olarak gelmişti.”* (s.271) Bu satırların açıkça ifade ettiği gibi Cemal Avşar’ın yaptığı işle ilgili en ufak bir endişesi yoktur. Anlatı boyunca hiçbir tematik değeri temsil edemeyen Cemal Avşar, karşı güç grubunda değerlendirilebilir.

Bozkırdaki Çekirdek’te, yönetici ve eğitimcilerin dışında, kırsalı tahakküm altında tutan ağa, eşraf ve işbirlikçilerinden oluşan karakterler de mevcuttur. Bu karakterlerden biri; *“Ulan, ben bu köyün ağası değil miyim? Ağa kısmından habersiz köyde pire zıplasa n’olur?”* (s.60) diyen Zeynel Ağa’dır. Zeynel, Şirin köyün ağasıdır ve köyde olup biten her şey onun onayından geçmek zorundadır; *“Bizim burası Türkistan değildir, Zeynelistandır, burada Zeynel Ağa’nın zagonu yürür.”* (s.62) Zeynel Ağa, Kara Derviş ile işbirliği içindedir. Kara Derviş’in Keşiş Düzü’nde yetiştirdiği esrarın satılmasına yardımcı olur. Kurulacak olan Köy Enstitüsüne karşıdır. Halkın bilinçlenmesini kesinlikle istemez. Enstitülere karşı tepki oluşturmak için Kara Derviş’e hutbe verir. Ayrıca Eğitimci Murat’ın başına musallat ettiği Sultan’ı kullanarak durum hakkında bilgi edinmeye çalışır.

Her tür insani duygudan uzak, ilişkilerinde sadece çıkar gözetken Zeynel Ağa, Kemal Tahir’in türedi ağa tipolojisine uygun olarak çizilir. Zeynel Ağa’nın durumu, Batı’nın feodal derebeylerinininkinden farklıdır. Çünkü Doğu’da mülkiyet bilinci oluşmamıştır. Zeynel Ağa, diğerlerine oranla daha fazla toprağa sahiptir. Bu durum onu derebeyi yapmaz. Her şeyden önce Zeynel Ağa, gençken köy hırsızıdır. Askere alındığında Abdülhamit’in avcı taburlarına, sonra da Jöntürklere katılır. Rufai dervişliğine bulaşır. Seferberlik zamanı askerden kaçır, yakalanıp hapse atılır, rüşvet yoluyla hapisten çıkar. Kaçakçılık, yardım ve yataklık gibi yollardan mal varlığını gittikçe artırır. Zeynel’in ağalığı, Altuğ’un da tespit ettiği gibi; *“Feodal hiçbir geleneği olmadığı gibi, doğrudan bir kökü ya da geçmişi de olmayan, bazı tarihi dönemlerin ortaya çıkardığı fırsatlardan yararlanarak vurgun, talan, çalıp çırpma, öldürme gibi yollarla ve çeşitli bulaşık, kirli işlere girip çıkararak edinilen”* (Altuğ,1970: 274) bir ağalıktır. Nitekim Eşef’in, Zeynel Ağa’nın evini basıp ondan hesap sorabilme cesaretini göstermesi, durumun feodal gelenekle ilgisi olmadığına bir göstergesidir. Karşı gücü temsil eden bir karakter olan Zeynel Ağa, soysuzluğun, sömürünün ve riyakârlığın temsilcisidir.

Kelleci Memet romanından tanınan Cinci Nezir ile Bozkırdaki Çekirdek'te yeniden karşılaşılır. “*Kısa boylu, kara kuru*” (s.90) olan Cinci Nezir'in detaylandırılan fiziksel özellikleri, karakterini yansıtır. Kelleci Memet'te cezaevini karıştıran olumsuz kimlik özellikleri, Bozkırdaki Çekirdek'te de sürdürülür; “*Cennet kuşuna fal baktıran algözümcü... Resim çeker, muska satar bir namussuz ki tanımayınca, ne desem boş...*” (s.123) Savaş yıllarının dumanlı atmosferinde yapılabilecek her tür rezilliğin adresidir; “*Bu Cinci'den bezdik ki, canımız usandı. Üç vilayet toprağında bütün kötülüklerin kaynağıdır bu domuz...*” (s.91) İşine gelmeyen hakkında yalan yanlış yazdığı dilekçelerle halkı korkutur, muskacılık, kaçakçılık yapar, uyuşturucu hap satar. Zeynel Ağa takımındandır. Fesatlığı, kötülüğü temsil eden bir karşı güç karakteri olarak anlatıdaki yerini alır.

Zeynel Ağa'nın işbirlikçilerinden biri de Kara Derviş'tir;

“*Kalın dudakları kan yemiş gibi kırmızı... Çıkasıca gözleri parıldamakta ki, karanlıkta ışıldayan canavar gözü kaç para... Saçlar yürümüş omzuna inmiş... Sakal göbeğe dayanmış... Gövdesi kara meşenin gövdesinden farksız... Yayla havasında bunca yıldır sırtüstü yattığından, kendini işe ezdirmediğinden ve de kömüş mandası gibi boğazlı olduğundan, farımadı bu namussuz...*” (s.297)

Karşı konulmaz doğa güçleri gibi betimlenen Kara Derviş, Keşiş Düzü'nde sahtelikle ele geçirdiği araziye kendir eker. Elde ettiği ürünü Zeynel'in aracılığı ile satar. Seferberlik yıllarında karaborsa şartları hüküm sürdüğünden esrar da kıymete biner. Ancak, Keşiş Düzü'ne enstitü kurulması ve zamansız yakalandığı yağmurun kendir tarlasını batırması onun hesaplarını altüst eder. Zeynel ile işbirliği yaparak enstitü ekibine zarar verir. Dervişliğini kullanarak, kendir tarlalarında müritlerini bedavadan çalıştırır. Enstitü öğrencilerinden Molla Hıdır'ı kullanarak öğrencileri esrara alıştırmayı ve bu yolla kendine ek gelir kapısı açmayı hesaplar. Çocuğu olmayan kadınlara ayet yazar, muskacılık yapar. Sultan'ı kullanarak değirmene getirttiği kadınları cinsel yönden istismar eder. Bedensel arzuları uğruna Emine Güleç'i kaçırarak kadar ileri gider. Hem fiziksel hem de kişisel özellikleri ile; “*soyu tükenmiş korkunç bir kuşa*” (s.329) benzetilen Kara Derviş, körleşen güçlerin, yıkıcılığın, kıyıcılığın karakter düzlemindeki temsilcisidir. Ayrıca, yıllarca eşkıyalık etmiş, hapse girmiş, iki hanımını da döverek öldürmüş Korucu Hüseyin Karabaş ile “*Ağa yılğınlarının başında gelen Muhtar Topal Osman*” (s.41), Zeynel Ağa'nın kullandığı piyon karakterlerdir.

Esnaf takımını temsilen anlatıya yerleştiren Hacı Zekeriya Efendi; “*İki metelik için öz babasını keser*” (s.122) şeklinde tanımlanır. Seferberlik şartlarından yararlanarak işleri büyütüştür. Devlet yetkililerinin mal sayımına geleceklerini, evvelden haber alıp elindeki ürünleri halka zorla dağıtarak köylüyü borçlandırır.

Emine Güleç hariç tutulursa, olay örgüsü üzerinde etkin bir rolü olan tek kadın karakter Sultan'dır. On iki yaşında evlendirilir, bir yıl sonra eşi Kızılırmak'ta boğulunca aklını kaybeder. Kara Derviş'in muskalarıyla toparlandığı söylenir. Eğitimci Murat'a karşı beslediği hissiyat, Zeynel Ağa tarafından kullanılır. Kara Derviş'in attığı kurşunun Murat'ı öldürdüğünü anlayınca, Derviş'i baltayla öldürür. Sultan, etik değerlerden uzak olan Zeynel Ağa ve Kara Derviş'in yanında yer alsa da onun öyküsü, küçük ölçekli toplumlarda sahipsiz bir kadın olmanın dramını anlatır.

Zeynel'in yeğeni Durali, Sinoplu esrar kaçakçısı Apti ve Apti'nin fedaisi Laz Temel, Taşoluk köyü eğitimci Ömer Akpınar ve hanımı Nazlı, Taşoluk köyü muhtarı Çopur Muhtar, Kahveci Kambur Şaban, Zilli Zöhre, Niyazi Çavuş ve hanımı Asiye, Bekir'in annesi Şerife, anlatıda yer alan diğer karakterlerdir. Ayrıca enstitü öğrencileri Bekir Ozan ve köpeği Çöllo, Esef, Ökkeş Yiğit, Ulakların Yıldız, Musa Korkut, Paşo Ayvaz, Timur Arslan, Dursun Aliver, Cengiz Uslu, Yahya Sarp, Emine İnce, Güllü Çavuş, Hanım Kuzu, Petek Elvan da elbirliği ederek başardıkları ile Anadolu insanının taşıdığı potansiyeli temsil ederler.

Roman bir roman kişinin değil de "*bozkırdaki çekirdek*" sembolü üzerine kurgulandığından tam bir karakter kategorisi yapmak imkân dâhilinde değildir. Murat Eğitimci hariç tutulursa şahıs dünyası, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi genellikle düz karakterlerden oluşur. Kemal Tahir eserlerinde fon karakterler oldukça kalabalık bir kadro oluşturur ve genellikle çok siliktirler. Ancak kadronun diğerleri kadar geniş olmaması, içlerinden bazılarının (Esef ve Molla Hıdır) birkaç yönü ile ön plana çıkması gibi durumlar göz önüne alındığında Bozkırdaki Çekirdek'in şahıs dünyası açısından diğer romanlardan farklılık gösterdiği belirtilebilir.

1.7.7. İzleksel Kurgu

Bozkırdaki Çekirdek romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerler, Kora şemasında şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Şefik Ertem Murat Eğitimci Halim Akın Nuri Çevik Emine Güleç Bekir Ozan Esef Durali	CHP Genel Sekreteri Karayağız Milletvekili Cemal Avşar Molla Hıdır Zeynel Ağa Topal Muhtar Cinci Nezir Kara Derviş
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Eğitim İnanç Dürüstlük Sadakat Umut Kendi olma	Cehalet Vicdan ve emek istismarı Sahtekârlık İhanet Karamsarlık Yozlaşma/Ötekileşme Riyakârlık Karaborsa
<i>Semboller Düzlemi</i>	Bozkırdaki Çekirdek Enstitü Maketi Bayrak Yıldız Donkişot Türkü	Ahmak Islatan Yağmuru Zafer Anıtı Kağnı Kırık Kılıç Kampın gemici fenerleri

1.7.7.1. Tek Parti Döneminde Halkın ve Köy Enstitülerinin Durumu

Bozkırdaki Çekirdek, savunduğu tezler nedeniyle Kemal Tahir'in çok tartışılan eserlerinden biri olur. Romanın, çevresindekileri harekete geçiren dönem ülkücülerinin işe yönelme potansiyellerini ve çelişkilerini cesaretle dile getirdiğini belirten Alangu; “*Sürekli yalanlardan, aldatmalardan hoşlanmıyanlar, tarikat dayanışmalarının verimli bir sonuç getirmediğini anlıyanlar bu kitabı sevecekler ve tartışacaklardır umudundayım.*” (Alangu, 1967: 56) şeklindeki ifadesi ile yazarın tezini destekler. Buna karşılık Bozkırdaki Çekirdek'i;

“Köy Enstitülerini maskara etmek için yazılmış bir roman” (Günyol, 1968: 24) olarak değerlendirilenler de bulunur.

Müellifin nezdinde ise; “Bozkırdaki Çekirdek, Köy Enstitüleri kuruluşu içinde Anadolu köylüsünün ham insanlık cevherini araştırmaya devam eden bir romandır.” (Tahir-g, 1989: 61) Yazarın kendi söyleminden de anlaşıldığı üzere, roman, Anadolu insanının taşıdığı insanlık potansiyeli üzerinedir. Söz konusu potansiyeli, Köy Enstitülerinin kuruluş serüveni içine yerleştirdiğinden, enstitüleri çok boyutlu olarak ele alır. Bu nedenle, toplumun Köy Enstitülerine verdiği reaksiyon, yönetenler ve yönetilenler cephesinden ayrı ayrı değerlendirilecektir.

Köy Enstitüleri, 1936’da açılan Eğitim Kurslarından alınan olumlu sonuçların doğrultusunda, 17 Nisan 1940 tarihli yasa ile hayata geçirilir. Hasan Ali Yücel ve İsmail Hakkı Tonguç işbirliği ile yürütülen enstitüler, okuma yazma oranını artırmak ve köylere yararlı meslek gruplarını yetiştirmek amacıyla açılır. Kemal Tahir, Köy Enstitülerinin açılma amacının çok daha farklı olduğunu, düşünmektedir. Ona göre Köy Enstitüleri, Tek Parti’nin kırsaldaki çıkarlarını korumak için açılmıştır.

Yazar, CHP’nin eğitim felsefesini, Bozkırdaki Çekirdek romanıyla masaya yatırır. Ona göre Köy Enstitüleri de Halkevleri gibi sadece partinin bekası adına atılmış adımlardır;

“Bugünün gözde işi: Eğitim! Gözde vezir: Eğitim bakanı... ‘Adamlarını yerleştirdi kilit noktalarına... Bakanlığı gerektiği zaman kendi yararına kullanmak niyetinde!’ diyorlar, ‘Köy enstitülerinde yetiştirdiği öğretmenlerle, önce halkodalarını, sonra halkevlerini tutacak, aşağıdan yukarı partiyi ele geçirmeye çalışacak’ diyorlar.” (s.15-16)

Ulusal Kurtuluş Savaşı’ndan sonraki dönemde, İktidar, Kemalist devrimleri kırsalda uygulayacak bilinçten yoksundur. Toplumla olması gereken bağlantıyı kuramamış olan Tek Parti’nin, üst yapıda gerçekleştirdiği değişimler, tabanda yankı uyandırmamıştır. Köy Enstitüleri; siyasal, sosyal, ekonomik, eğitsel, kültürel değişimi küçük ölçekli toplum birimlerine ulaştırmak ve “kırsal alanda var olan iktidar boşluğunu doldurma(k)” (Arayıcı, 2004: 97) gibi amaçların ürünüdür. Ancak, İsmail Hakkı Tonguç’un hakiki gayreti, durumu köylünün lehine çevirir.

Bozkırdaki Çekirdek’te Köy Enstitülerinin açılmasında güdülen amaç, en açık şekilde, parti genel sekreterinin cümlelerinde ifade edilir;

“Türk köyü, yurdumuzun biricik dayanağı, biricik güvenidir. Geleneksel saflığı, ana cevherindeki özellik bozulmamalıdır. Bunu sağlamak için açılmıştır köy

enstitülerimiz... Bozulmamış köy çocukları alınacak, töresel köyümüzün yüksek ahlaksal değerleri hırsla savunulacak... Büyüklere saygı, küçüklere sevgi, vatan için duraklamadan, gözü kapalı ölmek!.. Çilelerden yüksünmemek, millet yolunda azla yetinmek... Daha önemlisi: Uğradığı haksızlığı bile kutsal saymak, er geç düzeleceğine inanmak... Bu inancı bir an yitirmeden sabırla beklemek... Köye, sapık fikirlerin girmesini gerekirse canı pahasına önlemek... Bir Kubilay, beş Kubilay değil, ordularla Kubilay çıkarmak... Köyde devletimizin, partimizin, hükümetimizin gören gözü, duyan kulağı, söyleyen dili olmak... Yetmez! Gerekirse rejimin çekilmiş kılıcı kesilmek... Rejimin düşmanlarını tepelemek... İşte sonuçlara varabilmek için onları özel eğitimden geçirmek gerekiyor.” (s.31-32)

Genel Sekreter’in ifadesine göre, Köy Enstitüleri, Türk köylüsünün saflığını koruma altına almak için açılmıştır. Köy halkı, her zaman azla yetinmeli ve çilelerden yüksünmeden, sorunları irdelemeden, iktidarı sorgulamadan itaat etmelidir. Enstitülerden çıkan öğretmenler, kırsalda partinin “gören gözü, duyan kulağı, söyleyen dili” hatta “rejimin çekilmiş kılıcı” olacak ve bu misyon gereğince eğitileceklerdir. İnönü’nün, Yücel’e yönelttiği soru, parti yönetiminin bu konudaki endişesini ortaya koyar niteliktedir; “*‘Yücel, bu çocuklar köylerine gidince bizi tutacaklar mı?’ Bu soru İnönü’nün ve sanırım bazı Halk Partililerin, Köy Enstitü mezunlarının köylerde Halk Partisinin birer militanı olarak da görev yapacakları umudu içinde olduklarını gösterir.*” (Arman, 1976: 11) Partiye hizmet edecek kalifiye kadroların yetiştirilmesi gayesini taşıyan bu atılım, bir süre desteklenir. Dışta meydana gelen politik değişiklikler ve içte baskısını hissettiren ağa-eşraf takımının çıkarlarıyla çatışınca, enstitüler önce etkisizleştirilir sonra da kapatılır.

Bozkırdaki Çekirdek’te, Tek Parti’nin, Köy Enstitüleri projesinden vazgeçme sebebi, İkinci Dünya Savaşı’nın beklenmedik şekilde sonuçlanmasına bağlanır;

“Köylü mü? Tutsaydı, Mihver de kazansaydı, yürütecektik güzel güzel... Köyün geleceği üstündeki görüşümüzle Mihver’in dünyaya getireceği bin yıllık yeni düzen çatışmayacaktı hiç... O zaman köylü tutmasa da zorlayacaktık! İçini çekti: Çok da iyi olurdu. Köyün gelişmesini durduramasak da geciktirirdik epey... Modern teknikten mümkün merteye uzak tutarak kendine yeterliliğini sürdürürdük bir zaman... Köylünün nahiyeden bile, ayağını kesecekti bu enstitüler... Ayda yılda, hayvan nallatmaya gidenler de, bu işi öğretmene gördürecekti. Köyü değiştirmek gelmez bizim işimize... Düzenimiz bozulur.” (s.35-36)

Tek Parti Genel Sekreterinin ifadesinden anlaşılacağı üzere, Köy Enstitüleri, millet tarafından tutulmamıştır. Ancak enstitülerden vazgeçilmesinin nedeni, halkın ne düşündüğüyle değil savaşın sonucuyla ilgilidir. Savaşın başlarında Mihver Devletler güçlü konumdadır ve savaş Almanya’nın kazanacağı umulmaktadır. Yazara göre, İnönü, Almanya’dan etkilenmektedir. O, ülkedeki Tek Parti rejimi ile Nazi rejimi arasında benzerlikler olduğunu düşünür. İki rejimde de halkın tek bir ideolojiyi benimsemesi beklenir. CHP, Halkevleri vasıtasıyla şehirleri elinde tutmaktadır ancak köyler için aynı durum geçerli

değildir. Bu nedenle Köy Enstitüleri projesi uygulamaya geçirilir. Kemal Tahir, bu düşüncesini, sohbetlerinde de dile getirir;

“İsmet Paşa şehirleri, kasabaları Halk Partisi ile Halkevleri ile avucunun içine almış ama, köyler boş... Paşa, askerlikten bir türlü kurtulamadığı için askerde çavuş rütbesine kadar çıkabilen açık göz köy çocuklarını bir kurstan geçirip eğitmen yetiştirmeye durdu ve bunlardan her birini bir köye yerleştirdi mi, işte sana Almanların imrenecekleri bir SS ordusu!.. Bu eğitmenler, köyleri avuçları içine alacakları ve devletle bütünleşecekleri için, memlekette sinek uça, İsmet Paşa'nın haberi olacak; Hitler de bunu görünce; 'Aman bu ne yaman akıl, nasıl bir akıl!' deyip İsmet Paşa'yı alnundan öpecek!..” (Bozdağ, 2006: 129)

Savaş, Sovyetler Birliği'nin beklenmedik galibiyetiyle sonuçlanınca, dış politikada hüküm süren Almanya sempatanlığı da mecburen sona erer. Dünyaya verilecek yeni düzen, Almanya'nın düzeni olmadığına göre, köyün değişmeyen, kapalı bir toplum olarak kalmasına gerek kalmaz. *“Ama hesap yanlış çıktı. Almanlar, Sovyetlerin bozkırına yenildiler...”* (Bozdağ, 2006: 129) diyen Kemal Tahir, o zamana kadar sırtı sıvazlanan Turancıların soruşturma, kovuşturma geçirdiğini ve aynı yönetimin bu kez de solcuları el üstünde tuttuğunu belirtir.

Bozkırdaki Çekirdek'te, Köy Enstitüleri meselesi sadece dış politika açısından eleştirilmez. Kemal Tahir'in, enstitülerin eğitim-öğretim anlayışına karşı çıkma nedenlerinden biri de köy çocuklarına ayrımcılık yapıldığını düşünmesidir. Yazara göre ayrımcılık, binaların inşa edilmesinden, enstitülerde okutulan müfredata kadar uygulamanın her alanında görülebilir. Romanın en hacimli bölümleri, enstitülerin yapımı sırasında yaşanan zorlukları ifade etmeye ayrılır. Anlatıda, Köy Enstitüleri uygulamasına köy halkının bakış açısından da bakılır. Uzun yıllar devam eden savaşlar, Anadolu'da erkek işgücünü ortadan kaldırır. İkinci Dünya Savaşı sırasında uygulanan ihtiyati askerlik de arta kalan erkekleri köyünden koparır. Köylerde sadece kadın ve çocuklar kalır. Hal böyle olunca, enstitü binalarının yapımı çocuk işgücüne kalır. Ve köy kadınları, ellerinde kalan tek tutunacak dal olan çocuklarını enstitüye vermek istemez. (Aysal, 2005: 276) Bekir Ozan'ın annesinin ettiği feryat, bu isteksizliği yansıtır;

“Gel, Bekir oğlum, sen Ulakların Yıldız'la Yiğitlerin Ökkeş'e bakma! Onları esdüdüye çekip götür, kız tutkunluğu... (...) Fukara anan ağlamakta oh yavrum, 'Yiter gider benim akılsız oğlum, köyü bulup gelemez' diye saçlarını yolmakta top top... Osmanlı'nın rubalarını giydin de karavanasından bir lokma yedin mi, yakanı kurtaramazsın!” (s.191)

Bekir Ozan'ın annesinin yakınmaları, çocuklarını enstitüye vermek istemeyen annelerin sesini temsil eder. Maddi durumları daha iyi olan Ulakların Yıldız ile Yiğitlerin Ökkeş'in

ailesi de çocuklarının enstitüye gitmesini istemezler. Ancak, Yıldız ile Ökkeş sevdikleri kızların peşinden gitmek için enstitüye yazılırlar. Annelerin bu isteksizliğinin altında savaş şartları, işgücü eksikliği gibi nedenlerin olduğu muhakkaktır. Ancak, yazarın dikkat çektiği bir diğer husus da halkın devlete güvenini yitirmiş olmasıdır; “*Osmanlı’nın rubalarını giydin de karavanasından bir lokma yedin mi, yakarı kurtaramazsın!*” cümlesi bu güvensizliğin göstergesidir. Sohbetlerinde; “*Milletin kafasına, devletin kendisini aldatabileceği bir kez girerse, artık onu oradan çıkarmanın yolu kapanır.*” (Bozdağ, 2006: 131) diyen Kemal Tahir’e göre, Anadolu halkı her fırsatta devlet tarafından kullanılmıştır. Bu nedenle, halk devlete olan güvenini yitirmiştir.

Enstitülere kayıt olurken hangi şartlarla karşılaşacaklarından haberdar olmayan öğrenciler, binaların yapımı sırasında çok zorluk çekerler. Kız meselesi yüzünden enstitüye katılan Ulakların Yıldız ile Yiğitlerin Ökkeş’in, çalışma şartlarındaki zorluk nedeniyle yaşadıkları pişmanlık, bu denli yorulmayı kaldıramayan Molla Hıdır’ın her fırsatta işten kaytarmaya çalışması bu durumun örnekleridir. Yazar bu konudaki en ileri örneği ise Bekir Ozan üzerinden verir. Kalacakları bina olmadığından geçici olarak çadırlarda barınan öğrenciler, ansızın bastıran şiddetli yağmur nedeniyle mağdur olurlar. Maruz kalınan olumsuz sağlık koşulları, Bekir Ozan’ın zatürreeye yakalanmasına ve yaşam mücadelesini kaybetmesine neden olur. Yazar, bu durumun bir ayrımcılık olduğunu düşünür. Devlet, şehir merkezlerinde ikamet eden öğrencilerden böyle bir fedakârlık beklemezken, köy öğrencilerini ekonomik sıkıntılar içinde olumsuz doğa şartlarıyla baş başa bırakmıştır. Dönem şartlarını değerlendiren araştırmacıların tespitleri de Kemal Tahir’in bu savını destekler niteliktedir;

“Bu 14 Köy Enstitüsünün kurulması İkinci Dünya Savaşının en sıkışık devresine rastladığı için, bu gelişmeler, müthiş zorluklarla elde ediliyordu. Piyasada aradığınız hiçbir şeyi bulamıyordunuz. Devletin tahsis ettiği 300 gramlık ağır işçi karnesi ile sağlanan ekmek, bu köy çocuklarını doyurmuyordu. İlk zamanlarda çadırlarda barınırken, köylülerden karaborsa sağlayabildiğimiz unlarla bazlama yapan kızlarımız, sabahlara kadar çalışarak arkadaşlarına bazlama yetiştirirlerdi.” (Tamer, 1976: 147)

Yazarın Köy Enstitüleri üzerine geliştirdiği bir başka eleştiri konusu da müfredat farklılığıdır. Köy Enstitülerinde uygulanan müfredatın farklı olması, şehir ve köy insanın eşit şartlarda eğitim almasını engeller; “*Yok, yarım yırtık! Köy için yeterince...*” (s.177), “*Şehir çocuğuna gerekli öğretim başka, köy çocuğuna başka...*” (s.28) Yazara göre bu ayrım, köyün kalkınmasını değil, kendi içinde kendi kendine yeter hale gelmesi için gözetilir. O, Köy Enstitüleri uygulamasını, “*köyliüyü şehirliden ayrı tutma girişimi*” (Karakaş, 2003: 234) olarak değerlendirir. Kemal Tahir, dostalarıyla ettiği sohbetlerinde eğitim-öğretim hakkındaki fikirlerini şöyle ifade eder;

“Eğitim, bütünlük ister. Sen devlet olarak, okuttuklarının bir bölümüne başka şey, bir bölümüne başka şey söylemeye başladın mı namussuzluk edersin arkadaş! Devlet ile namussuzluk da bir arada barınmaz!” (Bozdağ, 2006: 128)

Buradan anlaşılacağı üzere yazar, şehir ve köy eğitiminde görülen ayrıkısı durumu, fırsat eşitliğinin ihlali olarak görür. Ayrıca Kemal Tahir, bir milletin kalkınma serüvenini, sadece okullara bağlayan zihniyete de karşı çıkar. Ona göre; *“hiçbir milleti, sadece ilkokullarla öğretmenler kurtaramamıştır, şehirde olsun, köyde olsun, ilkokullar, neyse odurlar.” (s.178)* Ona göre toplumsal kalkınmayı sadece eğitimde aramak, memleket gerçeklerinden uzağa düşmek, kolaya kaçmak, kaytarmaktır; *“Köyün bunlarla kalkınamayacağını sen de benim kadar bilirsin! Köyü ancak kendi kendine yeterliliğe zorlar bu... Sanki bin yıldır Anadolu köyü başka bir şey yapıyormuş gibi...” (s.181)* Köy, bir bina ve bir öğretmen ile yaşadığı zorluklardan kurtulamaz. Aksini ileri sürmek, Kemal Tahir için bir yanılgıdan ibarettir ve bu yanılgıya defalarca dikkat çekilmiştir; *“Köyün bu nitelikte öğretmenlerin öncülüğü ve çalışmaları ile kalkınabileceğini sanmak ve köyün kalkınmasıyla ülkenin kalkınma sorununun çözüleceğine inanmak, köy kalkınması ile bir bütün olarak toplumsal kalkınmayı adeta özdeştirmek yanlıştı.” (Boran, 1976: 104)* Kurulan Köy Enstitülerinin, belli başlı mesleklerin eğitimine ağırlık verdiği ve bu şekilde köyün üretim ilişkilerine destek olduğu bilinen bir gerçektir. Fakat son tahlilde, Köy Enstitüleri, Milli Eğitim Bakanlığının okullarıdır. Diğer bir deyişle üstyapı kurumlarıdır. Devrimlerin, okullardan değil, emekçi halkın örgütlü mücadelesinden doğacağına işaret eden Belli'nin aşağıdaki tespiti, köy kalkınması için gerekli şartları özetler niteliktedir;

“Feodal ilişkilerin geniş ölçüde hüküm sürdüğü tarımsal bölgelerde ağalığa, büyük toprak mülkiyetine, tefeci bezirgan sömürüsüne son vermeden, işbirlikçi kapitalistlerin bu taşra müttefiklerinin sömürü olanakları ortadan kaldırmadan, köylüyü baskılardan kurtulmuş özgür vatandaş durumuna ulaştırmadan Anadolu köyü değişmez.” (Belli, 1976: 103)

Yazara göre, eğitim öğretim girişimi, hükümetin değil köylünün talebiyle şekillendirilmeli, bu şekillendirmede köyün yaşam şartları hesaba katılmalıdır. Çünkü; *“köyü yaşatacak okul değildir, okulu yaşatacak köydür.” (s.177-178)* ve *“hükümet zoruyla kurulan okul da mekanik olarak dıştan kurulan her müessese gibi böyle dayanak noktası bulamaz, en geç batar” (s.178)* Köy Enstitülerinin kuruluş ve kapatılışında halk talebinin bir etkisi olmadığı bilinmektedir; *“Köy Enstitüleri, ülkenin kalkınmasını sağlamak gibi bir iyi niyetten hareket etse de sonuçta o günkü yönetimin bir toplum mühendisliği projesidir; CHP'nin tepeden bakarak tabanı şekillendirme çabasıdır.” (Uçan, 2012: 191)* Netice itibariyle,

tepeden bakarak tabanı şekillendirme çabası, dayanak noktasından yoksun olduğu için, kalıcı müesseseler kurma ihtimali yitirilir.

Kemal Tahir için, Köy Enstitülerinin açılması da kapatılması da bir millet kandırmacasıdır. Ancak yönetici kadroların başka türlü olan hesaplarına rağmen Köy Enstitülerinin milletin hayrına verdiği sonuçlara da değinir. Bunlardan en önemlisi, hiç kuşkusuz halkın sömürücü burjuva karşısında bilinçlenmesidir;

“Bu iş kötüye gitmekte arkadaş, köy yerlerinin bu öğretmen eğitmen işi kötüye gitmekte... Eskilerde ‘Bas şuraya parmağı’ dedin mi, bir parmak yerine, beş parmak basardı bizim avanak adamımız, birbirini çiğneyerekten... Üste para istesen verirdi. Bu kez, senin haberin yok, ‘Neyin nesi bilmeden parmak mı basılır’ diyerek direndi deyyuslar!” (s.56-57)

Köy Muhtarı Topal Osman’ı, kıyıcılığıyla ünlenmiş Korucu Hüseyin’i, halkın üzerinde büyük bir etkisi olan Kara Derviş’i kullanıp seferberlik yıllarının dumanlı havasından yararlanarak günden güne imkânlarını genişleten Zeynel Ağa, sömüren burjuva kesimin temsilcisidir. Halkın okuma yazma bilmemesinden yararlanmak işine geldiği için Köy Enstitülerinin açılmasını istemez. Enstitülerin bilinçlendirdiği aydın kitle burjuvayı tehdit eder; *“Sınıfsal çıkarlarının sarsılmasından korkan ve sömürü düzenini sürdürmek isteyen burjuvazi, doğal olarak böylesi bir gelişmeye müsaade etmeyecektir.” (Arayıcı, 2004: 97)*

Yazarın tezine göre, enstitüler köyün kapalı bir ünite haline kalmasını sağlamak amacı gütmüştür. Ancak, getirdiği müspet sonuçlar itibariyle, öğrencilerin ve halkın gerek civar köylerle gerekse başka kentlerle ilişkisini kuvvetlendirirler. Enstitülerle birlikte köylerde elektrik altyapısının düzenlenmesi, radyo sayesinde yurt ve dünya çapındaki gelişmelerden haberdar olunması, yolların yapılması gibi olumlu adımlar, köy halkına yeni ufuklar açar. Hâlbuki enstitü öğretmenine tanınan imkanlar, köy insanını köyüne bağlayıp şehre göçmesine engel olmak arzusu doğrultusunda şekillenir;

“Köylü çocuğunun, şimdilik, geçim anlayışı, ölçüsü: Bir ev, çalışacak tarla, çalışması için gerekli araçlar, öncelikle çift hayvanı... Bunları köy öğretmenine sağlayacağız. Vereceğimiz yirmi lira aylıkla köyde tutacağı geçim çizgisini kasabada, hele büyük şehirde kesinlikle bulamayacak. Bu yüzden köyü bırakıp gidemez. Kaldı ki, yirmi yıl mecburi hizmet var.” (s.29)

Bozkırdaki Çekirdek’te, Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsünün öğrencileri; Müdür Halim Akın ve öğretmenlerin katılımıyla gerçekleşen toplantılarda, fikirlerini açıkça söyleyerek istişare ederler. Görev bilinci ve işbirliği içinde çalışan öğrenciler, saygı çerçevesi içinde tartışmayı, fikirlerini savunmayı ve haklarını aramayı öğrenirler. Yükselen bu algı seviyesi, sömüren ile sömürüleni karşı karşıya getirir. Ağa-eşraf takımının rahatsızlığı ise parti

yönetimini memnuniyetsiz kılar; “‘Memleketin efendileri’ efendiliklerini gerçekte hiç görememişlerdi. Özellikle Tonguç’un sayesinde Enstitülerde köylülere daha fazla saygı ve özgüven veren bir ortam yaratılmıştı ve bu durum incelediğimiz dönem gibi itaat etmenin asli norm olduğu elitist bir dönemde potansiyel bir tehlike teşkil ediyordu.” (Karaömerlioğlu, 1998: 78)

Enstitülerde yetişen nesillerin farkındalık düzeyindeki artışın, Tek Parti yönetim anlayışındaki diktacılığa ve mütegalibe kesimin çıkarlarına ters düşmesi, 1946 sonrası dünya konjonktüründeki değişimin çok partili sistemleri gerektirmesi gibi nedenler dolayısıyla, Köy Enstitüleri, projeyi hayata geçiren Cumhuriyet Halk Partisi tarafından kapatılır. “Enstitüleri idareciler kurmuş, gene onlar kaldırmıştır.” (Tahir-d,1992: 148) Kemal Tahir, Demokrat Parti dönemi başlamadan çok önce enstitülerin anlamını yitirdiğini düşünür; “Böylece İnönü için, Köy Enstitüleri esprisi de ortadan kalktı. Nitekim Demokrat Parti muhalefeti ağzını açar açmaz, bu Köy Enstitüleri’ni ağızlarını kapatmak için taviz olarak veriverdi; çünkü onun gözünde verdiği şey, fonksiyonunu çoktan yitirmişti.” (Bozdağ, 2006: 129-130) Yazara göre, İsmet Paşa, savaştan galip çıkan Stalin’in üs istemesi sonucu enstitüleri muhalefete kurban etmiştir.

Yazarın en büyük eleştirisi; “Kırk yıl bir kazanda kaynasa yağı birbirine karışmaz adamı biz neden toplayıp biriktirmişiz partimize? (...) Bir dolaptır dönecek, suyun nerden gelip nereye gittiğini çekenler değil, onları dolaba koşanlar bilecek!” (s.38) şeklinde ifade ettiği, Tek Parti yönetim felsefesinedir. O, Köy Enstitülerinin kuruluş ve kaldırılışını, “bir dolaptır dönecek” söylemiyle, sistemin oyunu olarak görür. Konuyla ilgili en açık ifadesine de yine sohbetlerinde rastlanır; “Bir devlet aldatmacası olduğu için, Köy Enstitüleri’nin kuruluşunu eleştiriyorum. Bana, ‘Sen Köy Enstitüleri’ne neden düşmansın?’ diyorlar. Yahu ben Köy Enstitüleri’ne değil, bu enstitülerin kuruluş biçimine karşıyım. Devletin, milleti aldatmasından yana değilim. Devlete sorumsuzluğunun hesabını sormak istiyorum.” (Bozdağ, 2006: 131) Kemal Tahir; devletin, milleti kullanma gibi bir imtiyazı olmadığını düşünür ve Köy Enstitüleri serüvenini, devletin milleti kullanmasının en özgün örneklerinden biri olarak değerlendirir.

1.7.8. Sonuç

Bozkırdaki Çekirdek, yapısal olarak, yazarın diğer romanları gibi ana bölümler ve bu ana bölümleri oluşturan alt bölümler halinde kurgulanır. Zaman ve mekânın kullanımında da roman geleneğini devam ettiren yazar, bu romanda, şahıs kadrosunu oluştururken farklı bir

yol dener. Bozkırdaki Çekirdek, bir karakterin dramı üzerine kurulmayan, diğerk bir deyişle başkişisi olmayan, bir romandır. Anlatıya ismini veren Bozkırdaki Çekirdek sembolü, başkişisi olarak değerlendirilir ve tüm roman bu sembol üzerine kurgulanır. Bozkırdaki Çekirdek, imgesel düzeyde, Anadolu insanının sahip olduğu imkânları, göğüs gerdiği imkânsızlıkları, çile çekme gücünü, azla yetinme alışkanlıklarını ve her türlü olumsuz faktöre rağmen yeşerme, dal budak verme, tutunma, kök salma potansiyelini, kısaca içinde taşıdığı cevheri ifade eder.

Bozkırdaki Çekirdek'te temel izlek olarak işlenen bu cevher, Köy Enstitüleri çerçevesinde incelenir. Devletin, köy kaynağından alıp yetiştirdiği kadro ile kendi kendine yetebilen, kapalı bir toplum ünitesi oluşturma çabasının başarısızlığı anlatılır. Romanın ilk bölümünde, değişen şartlar ve bunun sonucunda yanlış çıkan hesaplar nedeniyle, altın çağını yaşayan Köy Enstitülerinin kapatılma kararı irdelenir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda kalma endişesi tarafından şekillendirilen bu süreç, bir demokrasi aldatmacası olarak görülür. Yazarın, Köy Enstitüleri üzerine ileri sürdüğü eleştirilerin temelinde, yönetimin bu yanlış tutumu bulunmaktadır. Bozkırdaki Çekirdek'te Köy Enstitüleri sadece yönetici-bürokrat çevrelerin açısından ele alınmaz. Enstitülerin, tabanı oluşturan kesim tarafından nasıl algılandığı üzerinde de durulur. Böylece bütünlüklü bir yoruma ulaşılmış olur. Enstitülerin kuruluş ve işleyiş aşamalarında, köy halkının maruz kaldığı sıkıntılar, toplum tabanı esas alınarak işlenir. Yazara göre, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği imkânsızlıklar içerisinde kendi okulunu kendi imkânlarıyla yapmak zorunda bırakılan Anadolu köylüsüne haksızlık yapılmıştır. Köylerde erkeksiz kalan kadınların elinden çocuk işgücü de alındığından, halk enstitülere olumlu bakmamıştır. Ayrıca Kemal Tahir, köy kalkınmasının sadece okullar yapıp yarım yırtık bir müfredatla yetiştirilen köy çocuklarıyla mümkün olmadığını ileri sürer. Ona göre, bu durum, sadece köyün kendi kendine yeterli hale gelmesine yarayacaktır ki, Anadolu köylüsü bunu bin yıldır zaten başarmaktadır. Köyü kalkındırmak, ancak klişeleşmiş ekonomik temellere dokunmakla, karşılıklı çıkarların bir araya getirdiği ağa-eşraf-bürokrat işbirliğini ortadan kaldırmakla kabildir.

Kemal Tahir, Bozkırdaki Çekirdek'te ileri sürdüğü görüşlerle Köy Enstitüleri düşmanı gibi algılanır. Ancak, Köy Enstitülerine değil onların kuruluş ve kaldırılış şekillerine karşı olduğunu söyleyen yazarın sohbetleri dikkate alındığında bu yanlış algı düzelecek, onun enstitüler hakkındaki görüşleri daha da netleşecektir.

1.8. DEVLET ANA

“Dünyada bir tek buğday vardır ama
her milletin kendi ekmek çeşnişi başkadır.”
Kemal Tahir

1.8.1. Romanın Kimliği

Devlet Ana, yayınlandığı 1967 yılından günümüze birçok tartışmaya neden olan; başta edebiyat olmak üzere, tarih, sosyoloji, iktisat, siyasal bilimler gibi alanlarda, farklı açılardan ele alınan, ruh ve düşünce iklimimiz üzerinde derin izler bırakan bir yazın örneğidir.

Kemal Tahir söyleminin hülasası olarak kabul edilen eserin, bu denli geniş yankı uyandırması; yazarın üretme gayesini, sanat icra etmekle sınırlamamasıyla açıklanabilir. Kemal Tahir’in nezdinde sanatçı, sanat insanı olmanın yanında, içinde yaşadığı topluma geniş bir yelpazeden bakabilen nitelikli bir toplumbilimci olmalıdır. Onun esere ve müessire yüklediği bu misyon, Devlet Ana’nın, sanat ve düşünce tarihimizde çoklu bir bakış açısıyla yapılan eleştirilerin merkezine yerleşmesine neden olur. Roman, genel kabullerin aksine Osmanlı’yı anlama çabasından yola çıktığından dolayı tepki aldığı gibi, Osmanlı’nın temel dinamiği olan Türk-İslam geleneğinin manevi boyutuna yeterince yer vermediği nedeniyle de tepkileri üzerine çeker. Eser, sadece siyasi platformda değil, edebiyat dünyasında da muhtelif eleştirilerin odağı olur. Onu, *Türk romanında kırılma noktası*, bir *bilgelik kitabı*, *Anadolu halklarının mayası*, bir *başyapıt* olarak kabul edenler kadar; *romans* özellikleri taşıdığını, *okunmaya değer* olmadığını, romandan bekleneni karşılamadığını kabul edenler, hatta hatalı bilgilerle örülmüş *öznel bir tarih kitabı*, bir siyaset eseri olduğunu iddia edenler de mevcuttur.

Tarihsel kaynağını Söğüt dolaylarında bir uç beyliğinden alıp, kısa sürede sistematığe kavuşmuş bir devlet haline gelen Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk senelerini konu alan eser, yazıldıktan bir sene sonra, 1968 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü’ne layık görülür. Kemal Tahir, Devlet Ana’daki gayesini; “*Kolayca dönmesi gereken devlet tekerleği, sakızlı çamurdan geçiyormuş gibi bir tutukluk içinde. İnsanlarda bir güvensizlik, bir tasa, bir umutsuzluk debelenmesi! (...) Yeni romanımla bu umutsuzluğu silmeye, topluma güven vermeye, ruhlara taze bir nefes üflemeye çalışacağım. Onun için konu olarak Osmanlı’nın ilk kuruluş yıllarını seçtim.*” (Bozdağ, 2006: 98) şeklinde açıklar. Böyle verili bir amaca yönelik yazılan Devlet Ana, Türk insanının kolektif bilinçaltına inerek, toplumsal varoluşun

kaynaklarına ulaşır ve zamanla ilmikleri gevşemiş, dokusu bozulmuş olan milli kimliği, içinde yaşanılan çağa yeniden eklemeye çalışır.

İster olabildiğince nesnel, isterse de siyasi, felsefi hatta tarihi bir öznellikle kurulmuş olsun, “*her roman yaşanan zamana bir kayıt düşmektedir*” (Şan, 2003: 175) ve sadece bu nedenden dolayı bile üzerinde dikkatle durmaya, incelemeye ve düşünmeye değerdir.

1.8.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatı türlerindeki en önemli sorunlardan birisi, anlatıcının olaylara nereden ve nasıl baktığı sorusu üzerine şekillenir. Anlatıcı, kendine seçtiği yer ve konumla birlikte olaylara bakış açısını ve anlatma perspektifini de belirlemiş olur. Devlet Ana romanı, anlatıcısına sonsuz görme, bilme ve anlatma imkânı tanıyan tanrısal bakış açısı ile kaleme alınır.

Reel dünyanın kişisi olan yazar ile kurmaca dünyanın bir parçası olan anlatıcı, zaman zaman birbirinden ayrılır, zaman zaman birbiriyle karışır ve zaman zaman da örtüşür. Tanrısal bakış açısında yazar ile anlatıcı örtüştüğünden, bu bakış açısının kullanıldığı anlatılarda daha çok yazar-anlatıcının sesi duyulur;

“Şövalye Notüs Gladyüs, bu Allah’ın belası bataкта, bu herifin, bata çıka ne aradığını ansızın merak etti. Para canlısı değildi. Şu kadar fersah yol gidip para sayarak aldığı afyonu, dervişlere, çoğu parasız verdiğini gülerek söylemişti. Tuttuğu yolun, durduğu yerin de, para toplamakla hiçbir ilintisi yoktu. Durumu, salt insanlardan kaçmakla da açıklanamazdı: ‘Mağara mı yok İtalya’da? Buna sadaka verecek, bunu besleyecek alık karılar mı yok? Niçin geldi buraya, nasıl yerleşebildi?’ Yan gözle baktı. Herif şaşılacak kadar rahattı. Rahatlığı hürlüğünden geliyordu. Bu hürlük, hiçbir bağ tanımadan, dilediği gibi kötülük edebilme hürlüğüydü. Sırrı çözer gibi oldu. Burada tadını çıkara çıkara kötülük edebilmesini önleyecek, duraklatacak hiçbir engel yoktu. (...) Burada suçüstü yakalanmak utancı olmadığından, bu kadar rahatlamıştı. Evet, Benito buraya bütün iyiliklerden arınıp ölümlü dünyada kötülüğün tadını çıkarmak için yerleşmişti. Şimdi bataklıkta besbedava debelenirken işte bunun için gerçekten mutlu, gerçekten korkunçtu.” (s.73-74)

Romanın ilk bölümünde tanıtılan Şövalye Notüs Gladyüs, Keşiş Benito’yu bulmak için Anadolu toprağına on beş gün önce adım atar ve Issızhan’da Keşiş Benito ve Uranha ile anlaşarak Bitinya bölgesinde karışıklık çıkarma planları yapar. Planları doğrultusunda, Benito’nun kılavuzluğunda bataklığı geçip, Moğol hırsız Çudaroğlu’nun da yardımıyla Ertuğrul Bey’in savaş atlarını çalacaklardır. Bataklığı aşmak, ölümle yaşam arasında ince bir çizgidir. Alıntı metin, romanda sembolik bir anlam da taşıyan bu bataklık yolculuğu sırasında Notüs Gladyüs’ün düşüncelerini içerir. Her şeyi bilme imtiyazına sahip yazar-anlatıcı, kahramanın düşünce dünyasının kapılarını okura açar. Kahramanın endişeleri, merak ettikleri, sezgileri ve hükümleri tüm açıklığı ile verilir. Tanrısal bakış açısının hâkim olduğu anlatılarda

yazar, kahramanı hakkında her hükmü verebildiği gibi, kahramanlarına da bu imtiyazı sağlayabilir. Nitekim Anadolu toprağına daha on beş gün önce adım atmış ve bulunduğu coğrafya ile ilgili merak ettiklerini hancı Mavro'dan öğrenmiş birinin, *'Burada tadını çıkara çıkara kötülük edebilmesini önleyecek, duraklatacak hiçbir engel yoktu.'* şeklinde yorum yapabilmesi, tanrısal bakış açısının sağladığı bir imkândır. Yine, İtalya'dan niçin geldiğini bile bilemediği Keşiş Benito hakkında, Gladyüs'ün vardığı *'dilediği gibi kötülük edebilme hürlüğü'* hükmü de yine bakış açısının bir neticesidir. Tanrısal bakış açısında, yazarın *"kendi sesini kullanma eğilimi"* (Stevick, 2010: 117), roman boyunca kendini hissettirir;

"Bir kötülüğü önlemek çabalamasıyla davranır gibi kavuğunu arkaya attı, birden kendini toplayıp düzeltilti. Yüreğinden geçenleri anladılar mı diye üçüne de ürkek ürkek bakıp gülümsemeye çalıştı." (s.304)

"Kerim, onuru kırılmanın ne çetin bir şey olduğunu birden anladı, 'Kız razı... Gidip alsak... Oldubittiye vursak' demeyi geçirdi aklından... Ürkerek itti bu düşünceyi... Osman Bey'e kafa tutmaktı bu... Dünyada basacak yeri kalmamak..." (s.537)

"Orhan dalgındı. Keşiş Benito'yla iki yabancının işe karıştığını duydu duyulu, yüreğini, hemen fark edemediği garip bir sıkıntı sarmıştı. Birbirini yiyen yaratıkların karşılaştıklarında duydukları korkunç tedirginlikte bu... Kurtulup aklını başına toplamak için kendini zorladı." (s.527)

Alıntı metinlerde geçen, *"oldubittiye vursak demeyi geçirdi aklından"*; *"yüreğinden geçenleri anladılar mı diye üçüne de ürkek ürkek bakıp gülümsemeye çalıştı"*; *"yüreğini, hemen fark edemediği garip bir sıkıntı sarmıştı"*; *"kurtulup aklını başına toplamak için kendini zorladı"* gibi ifadeler, anlatıcının, roman kişilerinin iç dünyalarına kadar nüfuz ettiğini hatta akıllarından geçeni bildiğini göstermektedir. Özellikle yoğun içsel çatışmalar yaşayan Kerimcan ve Notüs Gladyüs ile ilgili anlatı parçalarında, tanrısal bakış açısının sağladığı imkânlarla yazarın iç ve niyet okumaları yaptığı söylenebilir. Sözgelimi, Notüs Gladyüs'ün, bataklık yolculuğu esnasında, kemerindeki altınları göstermek zorunda kaldığı andan itibaren yaşadığı korku ve çatışmaları, yazarın bir kamera objektifliği ile yansıttığı görülür. Yazar-anlatıcı, kahramanların ruhsal değişimlerinin farkındadır ve kendini her an başka bir noktada konumlandığı kurmaca dünyanın içinde; *"bir sırrı sessizce ifşa eder gibi"* (Aktaş, 1998: 99) gezinir.

Kemal Tahir, Devlet Ana'da tanrısal bakış açısının tüm imkânlarını kullanır. Öyle ki, yazar-anlatıcı, kurmaca dünyanın içinde istediği olaya, istediği kişinin bakış açısından, zaman ve mekânın bağlayıcılığından sıyrılmış olarak bakabilmektedir;

"Sekiye baktım, onu gördüm ki, Akçakoca emmi, kartal kuşu kanatlarını ve de manda boynuzlu başlıkları ve de renk renk boya kaplarını sıram sıram dizmiş..."

'Müjdeler olsun Pir Elvan' dedi, 'Osman Beyimiz akıncı koluna seni delibaşı dikti, şanına yaraşır kanadı, boynuzu seç bakalım' dedi, '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 çırpırdıktan, moğlayıp böğürerekten iki dolandım ki, Koca emmi, 'Maşallah' dedi, ve de bu yüreksiz kel, aklını sıçratayazdı.' (s.503)

Yukarıda alıntılanan metin, Keşiş Benito'nun mağarasında ayağını kapana kaptırdığından Karacahisar fethine katılamayan Kerimcan'a, Pir Elvan tarafından birinci ağızdan nakledilir. İlerleyen sayfalarda Karacahisar'ın fethi, Ermeni Toros ve Kel Derviş anlatımıyla verilmeye devam eder. Romanın muhtelif bölümlerinde, kahraman-anlatıcı sıklıkla roman dünyasında görünür. Söz gelimi, Konya'nın ve yolların durumu, Konya'ya ulak olarak gönderilen Kaplan Çavuş'un ağzından öğrenilir. Böylece yazar-anlatıcının romandaki sesi kısıllı olarak anlatılan tecrübe ilk elden edinilir. *"Odak noktasının sık sık değişmesi veya olaya çeşitli bakış açılarından bakılması, modern romancının eserini en objektif bir yapıda sunmasını sağlayan en karakteristik özelliğidir."* (Stevick, 2010: 111) Kahraman-anlatıcı, aktardığı tecrübeyi bizzat yaşadığından, olaylar daha inandırıcı bir sunumla verilir. Böylece, anlatı dünyasının reel kişisi olan okur, kurmacanın akışına katılır.

Tanrısal bakış açısıyla kaleme alınan Devlet Ana'da Kemal Tahir, toplumsal gerçekçi ve ATÜT'e dair düşüncelerini tarihsel bir zeminde ifade etmek istediğinden dolayı, zaman zaman sözünü kahramanlara emanet eder. Beyliklerin durumu, toprak-insan ilişkisi ve mülkiyet sorunu gibi konulara kendi perspektifinden fakat devrin karakterlerini konuşarak bir yorum getirmek ister.

1.8.3. Olay Örgüsü

Devlet Ana romanı altı ana bölümden oluşur ve her bölüm kendi arasında üç alt bölüme ayrılır. Yazarın bölümlere verdiği başlıklar, metni isimden içeriğe doğru açan sembolik bir söyleme sahiptir.

İlk bölüm, *"Kancık Vuruş"* adını taşır. Kancık sözcüğünün çağrışım alanında olan güvenilmezlik, döneklık gibi kavramlar, bu bölümün içeriğine dair ipuçları verir. Notüs Gladyüs'ün, Demircan'ı sinsice sırtından vurması, bu bölüme başlık olur. İlk bölümün vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- Sean-Jean şövalyelerinden Notüs Glady'ün Issızhan'a gelmesi

- Bitinya ucundaki başıboşluktan yararlanıp kendi prensliğini kurmak isteyen Gladyüs'ün, Issızhan'da Uranha ve Keşiş Benito ile Ertuğrul Bey'in savaş atlarını çalma planları yapması
- Issızhan'da konakladığı gece, Liya'ya sahip olma amacıyla odasına girmesi ve hançer zoruyla odadan sürülmesi
- Gladyüs'ün; Ertuğrul Bey'in savaş atları bakıcısı Demircan'ı, sevgilisi Liya ile birlikte olduğu bir anda kancıkça sırtından oklaması
- Gladyüs'ün; Liya'ya tecavüz edip onu öldürdükten sonra, al kısırağına yükleyerek Karacahisar toprağına sürmesi

Anlatının ikinci bölümü “*Uyandırılan Işık*” başlığını taşır. Bu başlık, ilk bölümde geçen olayların oluşturduğu karanlık atmosferin, bu bölümde aydınlığa kavuşmaya başlayacağını işaretlerini verdiği gibi, uzun süredir bekleyişte olan yeni bir doğumun gerçekleşeceğini de işaretlerini verir. İkinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Çoban köpeği Alaş'ın kan içinde köye döndüğünü gören Orhan ve Kerim'in, avlanan hayvanı ararken Demircan'ın öldürüldüğünü öğrenmesi
- Orhan'ın baskın yedik davulu çalıp ahaliye haber vermesi üzerine gelen Dönmezköy Papazı Markos'un iz sürmesi ve cinayete dair izlerin Karacahisar toprağına dayandığını anlaması
- Kerim'in, Bacıbey tarafından savaşçılığa zorlanıp, ağabeyinin giysileri içinde Köslük Meydanı'na götürülmesi
- Bacıbey'in toplanma davulu yerine baskın davulu çalması üzerine, ağır hasta olan Ertuğrul Bey'in vefat etmesi ve yerine Osman'ın seçilmesi
- Liya ve Demircan cinayetlerinde gelişen olaylardan, birilerinin Söğüt ve Karacahisar'ı birbirine düşman etmeye çalıştığının anlaşılması
- Karacahisar'ın baskısı altında olan Mavro'nun Bacıbey'e sığınması

Üçüncü bölüm “*Dost Çelmesi*” başlığı altında verilir. Gerilim düzeyinin artmaya başladığı bu bölümde, vaktiyle Osman Bey'in, Edebalı'ye dünür olarak gönderdiği, inandığı ve güvendiği dostu Alişar'ın, bu güveni zedelemesini anlatır. Üçüncü bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Silah eğitmeni Kaplan Çavuş'un, bey konağında korumalık yapmaya başlayan Mavro ve Kerim'e kılıç/ok dersi vermesi

- Gördüğü rüyayı Kaplan Çavuş'a anlatan Yunus Emre'nin, Balkız'ı Osman Bey'e yeniden istemeleri gerektiğini müjdelemesi
- Dünür olarak Alişar Bey'in seçilmesi
- Balkız'a tutkun olan Alişar Bey'in, dünür olarak gittiği Balkız'ı kendine istemesi, alamayınca da kaçırtmaya karar verip kaçırma işi için, beş yüz altına Gladyüs ve Uranha ile anlaşması

Dördüncü bölüm “*Fal*” başlığını taşır. Kamagan Derviş'in baktığı fala istinaden bu başlığı alan bölümde, karşı gücü oluşturan kişiler arasındaki ilişki ağı ortaya çıkar. Ayrıca kuruluş döneminde imgesel bir anlam yüklenen evlilik gerçekleşir, Şeyh Edebalı'nın, kızını Osman Bey'e vermesiyle, düğümler çözülme sürecine girer. Dördüncü bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Bacibey, Aslıhan, Mavro ve Kerim'in; fal baktırmak için Kamagan Derviş'e gitmeleri
- Uranha ve Gladyüs'ün, Balkız'ı kaçırmayı başaramaması
- Osman Bey'in, Voyvoda Nurettin Bey'in evinde Alişar ile yüz yüze konuşmaya karar vermesi ve Nurettin Bey'in evine gitmesi
- Voyvodanın kâhyası Süleyman'ı döven Pervane Subaşı'nın dışarıdan Osman'a seslenip Filatyos'un Mavro'yu istediğini söylemesi
- Mavro'nun Müslüman olup karşılarna dikilmesi
- Alişar'ın, Osman Bey'i savaşa çağırması ve giriştiği mücadele sonucunda ölmesi
- Mavro'nun, Gladyüs'ün gözünü oklaması ve Alişar takımının kaçması
- Gündüz Bey'in, Edebalı'den kızını istemesi ve Osman Bey ile Balkız'ın evlenmesi

Beşinci bölüm “*Derin Geçit*” ismini taşır. Bölüme Derin Geçit isminin seçilmesi, özel anlamda, anlatıda öykülenen kişilerin; daha genel anlamda ise beyliğin bir geçiş sürecinde olduğunun haberini verir. Geçidin derinliği, bu sürecin meşakkatinden ileri gelir. Keza, Kerimcan'ın derin geçidi Benito'nun mağarası; Osman Bey'in ki ise Karacahisar'dır. Geçit meşakkatlidir çünkü karşı gücün değerleri, sahnede mertçe bir duruş sergilemez. Osman Bey sürekli pusuya düşürülmeye, hainlikle alt edilmeye çalışılır. Beşinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Domaniç yaylası yolculuğunun başlaması
- Karasu'nun içine yan yatmış olan Rum arabasından Lötüs ve cariyelerin kurtarılması

- Lötüs'ün, Balkız ve Edebalı ile tanıştırılması
- Esir Ali Bey'in; Filatyos, Çudaroğlu, Pervane ve adamlarının Boğaz'da pusu kurdukları haberini Mavro'ya bildirmesi
- Konya Sultanlığına ve Konya Ahi Şeyhine mektup yazılarak durumun anlatılması
- Orhan, Kerim ve Mavro'nun; arabasız kalan Lötüs ve Sütanaya, Benito'nun mağarasına kadar eşlik etmesi ve bu yolculukta Orhan'ın Lötüs'e evlenme teklif etmesi
- Keşiş'i mağarada bulunmadığını anlayan Kerim'in içeriyi kontrol etmek için mağaraya girmesi, Kara Kılavuz'un ve ispiyoncunun keşiş olduğunu anlaması, ayağını kapana kaptırması
- Kaplan Çavuş'un Konya'dan getirdiği haber üzerine, Osman Bey'in Karacahisar'ı fethetme kararı alması ve Karacahisar'ın alınması

Altıncı bölüm, “*Kerimcan'ın Yolu*” ismini taşır. Kerimcan'ın yolculuğu ile beyliğin yolculuğu eşzamanlı olarak anlatılır. Yazar, Osmanlı'nın beylikten “*Kerim Devlet*”e dönüşme sürecini, imgesel bir söylemle Kerim'in öyküsüne yükler. Kerimcan, Bacıbey'in kopardığı fırtınalara direnebilme yetisini edindiğinde; devlet ise dört bir taraftan kancıklıkla yok edilmeye çalışılmasına karşın, varolma mücadelesini kazanıp huzur ve adaleti sağlayabildiğinde Kerim hale gelir. Böylece, kaba gücün değil, ilim ve irfan sahibi olmanın önemi vurgulanarak devletin zihniyet ve algı değişikliği verilmiş olur.

- Lötüs'ün, Bilecik Tekfuru Rumanos'a verildiği haberinin Söğüt'e ulaşması ve Söğüt'ün düğüne davet edilmesi
- Karacahisar yenilgisini hazmedemeyen tekfurların birleşerek pusu kurmaları
- Pusuyu öğrenen Osman Bey'in aldığı karar üzerine, düğünde kalabalık olmak için göç varmış gibi yola çıkılması
- Daskalos'un takip edilmesiyle, Dünder Bey'in hainliğinin ortaya çıkması
- Gece yarısı toplanan ulular meclisine çağrılan Dünder'in hainliğini inkâr edip Osman Bey'e hançeriyle saldırması ve Pir Elvan tarafından öldürülmesi
- Bacıbey takımının göç öncesi emanetleri teslim etmeye geliyormuş gibi geldikleri Bilecik Hisarı'nı almaları
- Pusuyu bastıran Söğüt'ün, İnegöl ve Yarhisar'ı alarak sevinçle Bilecik'e gelmeleri
- Lötüs ile Orhan'ın evlendirilmesi
- Pervane ve Çudaroğlu'nun Karacahisar zindanına kapatılması; Gladyüs ve Uranha'nın öldürülmesi

- Edebali'nin dergâhında ilim insanı olma kararı olan Kerim'in, kılıcını duvara asması

Altı ana bölüme ayrılarak kurgulanan Devlet Ana'nın olay örgüsü iki ayrı mecrada ilerler. Bir koldan Kerim'in, diğer koldan Osman Bey'in yolculuğu anlatılır. Yazar, Kerim ile Söğüt'ün düşmanlarını ortak paydada birleştirip iki öykünün de eşzamanlı olarak ilerlemesini mümkün kılar. Osman'ın öyküsü üzerinden devletin savaş stratejisi; Kerim'in öyküsü üzerinden de ilme verilen önem yansıtılır. Ve anlatının sonuna gelindiğinde kişisel düzeyde benlik bilinci, toplumsal düzeyde de millet olma bilinci tamamlanmış olur.

Oldukça uzun soluklu bir eser olmasına rağmen “*ustaca kurgulanmış*” (Moran, 2011: 233) olan Devlet Ana'da olaylar ve kişiler dengeli şekilde düzenlenir. Üçüncü bölümden itibaren tırmanmaya başlayan dramatik aksiyondaki gerilim, zaman zaman diyalogların fazlaca uzaması ile sekteye uğrasa da anlatının son bölümüne kadar gittikçe artarak devam eder.

1.8.4. Zaman

Romanın yapı unsurlarından bir diğeri olan zaman, anlatının okur tarafından daha iyi anlaşılabilmesini sağlar ve eserin sosyal atmosferini netleştirir. Anlatma zamanı 1967 olan Devlet Ana, Osmanlı Devleti'nin kuruluş senelerini ele alır. Bu nedenle anlatma zamanı ile vak'a zamanı arasında bir hayli zaman farkı bulunur.

Kurmaca dünyanın yaratıcısı, anlatısında reel zamana bağlı olmak zorunda değildir. Metin içi zaman, sadece anlatıcıyı ilgilendiren “*itibari zaman*” (Aktaş, 1998: 137) olarak tezahür ettiğinden, metin dışı zamanla uyumlu olması beklenemez. Sözelimi, gerçekte bir yıllık bir zaman dilimi, itibari zaman içerisinde bir günde anlatılabilir. Kurmacanın yazara tanıdığı bu esnekliğin yanı sıra, metin içi zamanın tutarlı olması da gerekir.

Devlet Ana'da, Ertuğrul Gazi'nin ölüm yılı olan 1281 ile Bilecik, Karacahisar ve İnegöl'ün beylik topraklarına katıldığı 1299 senesi arasında geçen yaklaşık on sekiz senelik bir dönem; 1290 yılının birkaç ayına sığdırılır. Romanda zaman, açıkça ifade edildiği gibi çoğunlukla da sezdirilir. Metin içi zamanda bir tutarsızlığın mevcut olduğunu belirtmek gerekir. Öyle ki, 1290 senesinin baharında başlayan ve birkaç ay süren olaylara rağmen, Balabancık hakkında verilen ayrıntılar, metin içi zamanın üç seneye yayıldığını gösterir. Örneğin, romanın bir yerinde “*on yaşındaki Balabancık*” (s.207) kullanımıyla on yaşında olduğu belirtilen Balabancık, iki yüz sayfa sonra “*on üç yaşındaki köle Balaban*” (s.407) nitelemesiyle anlatılırken bir sayfa sonra da “*on dördünde olduğu halde, çelimsizliğinden*

onunda gösteriyor, bu yüzden, haremde, dahası Nazife'nin koynunda yatıyordu.” (s.408) cümlesiyle verilir. Bir roman kişinin, anlatı boyunca on yaşından on dört yaşına gelmesi, elbette doğaldır; ancak Devlet Ana'da çelişkiyi oluşturan unsur, metin içi zamanın birkaç ayı kapsıyor olmasıdır.

Şövalye Gladyüs ile Mavro arasında geçen bir konuşmada, tarihi bir hadise olan Cimri Olayı ile zaman net olarak bildirilir. Mavro, Gladyüs'e Cimri hadisesini anlattığında, Gladyüs olayın tarihini sorar;

- “Ne zaman oldu bu iş?
- On, on bir yıl önce ...
- On bir yıl... Şövalye içinden hesapladı: 1279'da...” (s.51)

Bu diyalogdan hareketle, on bir sene ileri gelindiğinde 1290 senesi elde edilir ki, “1290 yıllarının dünyasında, ölüm, yaşamaktan çok daha olağandı.” (s.202) cümlesi de, zamanı açıkça bildirir. Yine sayfalar sonra “1290 kışı uzun sürmüş, tepelere aralıksız kar yağmıştı.” (s.408) şeklindeki ifadeden de anlaşılacağı üzere, romanın itibari zamanı 1290 senesini verir. Bu nedenle Balabancık'ın romanda dört yaş alması, zamansal bir çelişkiye neden olmaktadır.

Yaratılışı itibariyle insan, sadece anın içinde yaşamaz; olmuş olan da olması muhtemel olan da içinde yaşanan zamana eşlik ederler. İnsan, zaman zaman geçmişi tekrar yakalama özleminde olabildiği gibi, bir vesile ile hatırladığı geçmişten kaçma eğiliminde de olabilir. Ya da içinde yaşanan zamanın bunaltıları, insanın geleceğe sığınmasına neden olabilir. Bu durum, insanı tüm yönleriyle ele alan bir sanat olan romana yansıdığına, anlatının zaman unsurunda çeşitli kırılmalar ortaya çıkar. Modern edebiyattaki en merkezi temanın, “insanın zaman tecrübesi” (Stevick, 2010: 252) olduğunun belirtilmesi, zamandaki kronolojik kırılmaların kaçınılmazlığını ifade eder.

Devlet Ana'da kırılmalar, anlatıcının mevcut hikâye zamanından daha geriye gitmesiyle oluşan “geri kırılma (flashback)” (Sağlık, 2010: 131) şeklinde görülür;

“Günlerden bir gün oturmaktayım, bir atlı dayandı kaptıya... Hopladı yere... Selam verip girdi. Baktım bir Moğol binbaşısı... Pekin'den gelip Altun Ordu'ya gidermiş...”
(s.234)

İktibas metin, altı aydır görüşemeyen gezgin ozan Yunus Emre ve Kaplan Çavuş arasında geçer. Kaplan Çavuş, bir gün hediyelik kılıç almak için dükkânına gelen bir Moğol binbaşısından, Çin'deki ustaların ateş tozundan donanma maytabı yaptığını öğrenir. Binbaşidan ateş tozu satın alan Kaplan Çavuş, o günden sonra “delikli demiri” yapmak için

uğraşır durur. Öksüz küçük kızını bırakacağı bir yer olsa, Çin'e kadar gitmeyi göze alır. Günlerce gecelerce mahzende çalışır, bir gece ateş tozu alev alır ve yanağının yarısını yakıp köse bırakan yangından onu, mahalleli kurtarır. Elinde hiç ateş tozu kalmayınca, Kamgan Derviş'ten yalvar yakar biraz ateş tozu alır ve halen delikli demiri icat etmek için uğraşmaktadır. Kaplan Çavuş'un Yunus'a anlattığı hikâyesi; zamanla bir ülküye dönüşen ateş tozu merakının nasıl başladığını ve bu merak için nasıl uğraştığını, zamanda geri kırılma ile okura verir.

Ayağını kapana kısırdığı için Karacahisar fethine gidemeyen Kerimcan'a, olaylar yine zamanda geri kırılma ile Pir Elvan, Ermeni Toros ve Kel Derviş tarafından anlatılır. Ayrıca, tekfurların bir araya gelerek Osman Bey'e kurdukları düğün pususu da, “önsüremsel öyküleme” (Eziler-Kıran, 2011: 224) ile Sarı Aratos'un anlatımıyla verilir.

Roman kişilerinin yaşadıkları zaman dilimini alımlama şekilleri de zaman kavramına boyut kazandırır. Zamanın idrak edilişi, objektif olabileceği gibi sübjektif de olabilir. Diğer bir deyişle, bireyin içinde bulunduğu ruh hali, zamanın algılanmasında farklı sonuçlar doğurabilir;

“Orhan, sayvanda dönelemeye başlamıştı. Farkına varmadan gittikçe hızlanıyor, değirmen taşı gibi fır dönüyordu. (...) Akçakoca gideli sanki saatler geçmişti. Babası, olmaz demiş gibi, yüreğini korku sardı. Gidip gözetlemeyi geçirdi aklundan, göze alamadı. İçi içine sığmıyordu.” (s.532)

Lötüs, uşağı Yanaki'den Orhan'a haber gönderir. Yanaki, yaşananları anlatıp Lötüs'ün Orhan'a kaçmayı istediğini söyleyince Orhan Bey, Lötüs'ü kaçırmaya karar verir ve babasından onay almak için Akçakoca'yı gönderir. Akçakoca'yı beklediği dakikalarda zamanın bir türlü geçmek bilmemesi, “psikolojik zaman” (Narlı, 2002: 93) kavramıyla izah edilebilir. Yine Uranha ve Gladyüs'ün peşine düşüp onları Issızhan'a kadar süren Mavro ve Kerim'in, Issızhan'da bu iki usta savaşçı ile kılıç şakırdatması, zamanın psikolojik boyutuyla ele alındığı bir diğer sahnedir;

“Körpe savaşçılar saatlerden beri dövüşüyorlarmış duygusuna kapıldıkları halde, vuruşalı iki dakikayı doldurmamıştı.” (s.638)

Uranha ve Gladyüs'e kıyasla fazlasıyla tecrübesiz olan Mavro ve Kerim, talihin ve Kel Derviş'in yardımıyla vuruşmadan çıkarlar. Gladyüs'ün, merdiven boşluğuna basıp derin karanlıklara doğru yuvarlanırken çıkardığı ses, Uranha'nın dikkatini dağıtır ve bu dağınıklığı başarıya çeviren Mavro, Kel Derviş yardımıyla Uranha'yı etkisiz hale getirir.

Bir yapı unsuru olan zaman, Devlet Ana'da sembolik bir değer de taşır. Anlatı zamanın nisan ayında başlaması, zamansal bir sembolizmle yeni bir devletin oluşum sürecinin başlangıcına gönderme yapar. Devlet Ana'da zaman, bir yandan kırılmalarla ve derinleşmelerle modern roman zamanının niteliklerini gösterirken; diğer taraftan Kamagan Derviş'in baktığı fal ve gördüğü düş aracılığı ile “epik zaman”a (Köksal, 1999: 52) bağlanarak milli kimliğin devamlılığına vurgu yapar. Diğer bir deyişle, Devlet Ana'da zaman, tarihsel zaman ile mitolojik kalıplarla verilen epik zaman arasındaki geçişlerle örülür.

1.8.5. Mekân

Anlatı metinlerinde mekân, karakterlerin alımlama açıklığına göre çizilir. Yazar, mekânı olay birimlerinin içinde geçtiği fiziksel çevreyi sınırlandırmaktan öte, ortamın sosyo-kültürel portresini ve karakterlerin “moral portre”sini çizmek amacıyla işlevsel bir boyutta şekillendirir.

1.8.5.1.Çevresel Mekân

Devlet Ana'da mekân daha çok algısal düzeyde ön plana çıkar. Çevresel mekân olarak belirlenebilecek mekânlar, anlatı boyunca vakaya ev sahipliği yapan Söğüt, Domaniç, İnegöl, Karacahisar, İtburnu, Yarhisar, Konya, Harmankaya, Bilecik gibi beyliğin ilk yıllarını geçirdiği toprak parçalarıdır. Anlatıda “*Bitinya ucu*” olarak da anılan çevresel mekânlar, mekân-insan ilişkisi gözetilmeden, derinlikten yoksun, yüzeysel olarak ele alınır.

1.8.5.2. Algısal Mekân

Devlet Ana'da uzam, daha çok olgusal mekân olarak belirir. Bu mekânlar, coğrafi bir çerçeve olmaktan öte, bireyin mekânla ilişkisini yansıtan ve ilişkide olduğu karakterin ruh dünyasını açığıklayan bir niteliğe sahiptir. Devlet Ana'da mekân, imgesel bir söylemle verilmeye başlar ve roman boyunca da aynı imgesel söylem eşliğinde varlığını sürdürür.

1.8.5.2.1. Açık Mekân

Sadece Bacıbey'in değil, Söğüt'ün geleceğini yansıtan Bacıbey'in bahçesi, açık mekân olarak algılanabilir;

“Bacıbey'in Söğüt'e ün salmış, bol gölgeli serin avlusunda, kuş civıltılarından başka ses duyulmuyor, ince nisan meltemi havuzu gölgeleyen salkım söğütlerin taze yeşille donanmış dallarını salıyordu.” (s.92)

Romanda Devlet Hatun, Osmanlı devlet anlayışının bir sembolü olarak çizilir. Bu yorumdan hareketle Bacıbey'in avlusu, erken bir anlatımla yeni kurulacak olan devletin haberini vermektedir. Bu bahçenin, anlatının muhtelif yerlerinde tekrar tekrar vurgulanmasının başkaca bir anlamı olmasa gerektir. *“Taze yeşille donanmış”* salkım söğütler, bahar yeşilliğinden ziyade yeni kurulacak olan devletin dinçliğini anlatır. *“Bol gölgeli serin avlu”* nitelemesi ise Osmanlı Devleti'nin buyruğu altındaki tüm reayayı hoşgörü ile kucakladığının imgesel düzlemdeki ifadesidir.

Bacıbey'in bahçesi, iktibas betimlemenin de sessizce fısıldadığı gibi, huzurun tecessüm ettiği bir mekân olarak görülür. Karacahisar fethinden dönen halk, Bacıbey'in avlusuna gelir. Bacıbey, varını yoğunu dökerek, sevinç dirisi olarak avlusuna koşanlara sofralar kurar. Bu durum, yine imgesel bir çağrışımla, fethedilen toprakları, fethedenlerle paylaşan Osmanlı'nın fetih politikasına bağlanır.

Bacıbey'in bahçesi gibi, Söğütülülerin her yıl yaylaya giderken duraklayıp yediden yetmişe ilk yayla yemeğini yedikleri yer olan Kozpınar da ulu ceviz ağaçları ve Ayazma suyunun gürlüğü ile bataktan kurtulma sevincinin yaşandığı bir geniş mekân olarak tanımlanır.

Romanda geçen *“Köslük Meydanı”* ise Türklerdeki demokrasi anlayışının tezahürü olarak yine anlam yüklü kurgulanır. Halkı ilgilendiren her olay, her nasihat, her paylaşım bu meydandan duyurulur. Olanlar, bu meydanda mülhaza edilir. Sadece darda kalınan anlarda değil, sevincin, kutlamanın yaşandığı anlarda da Köslük Meydanı görevini ifa eder. Karacahisar'ın fethinden başarıyla dönen Bitinya ucunun silahlı köylüleri, Köslük Meydanı'nın davul zurna sesleri eşliğinde coşkuyla karşılanır. Görüldüğü üzere Köslük Meydanı, Türklerdeki iletişim, istişare, dayanışma ve paylaşım yeteneğinin bir sembolü olarak sosyo-kültürel işleviyle romandaki yerini alır. İnsanların dayanışma ve beraberlik içinde buldukları Köslük Meydanı, kamu alanı olarak hayati önem taşır. Herkesin bir tarafıyla bağlı olduğu bu meydan, açık mekân olarak belirir.

1.8.5.2.2.Kapalı Mekân

Devlet Ana'da kuruluş döneminin sancılı atmosferi işlendiğinden, anlatıda kapalı mekânlara daha çok rastlanır;

“Ova, göz alabildiğine sazlıktı. Nisan yeliyle sanki, sazlar değil, varoluşun bir döneminde, henüz katılaşmamış toprak dalgalanıyordu. Dünyanın bu parçasında,

canlıların yaşamaya başlamasından önceki boşluk, anlamsızlık, kesin umutsuzluk vardı.”
(s.10)

“*Alıklar ülkesi*” olarak tanımladıkları Anadolu’ya ayak basalı on beş gün geçen Şövalye Gladyüs’ün baktığı ovada görülenler, zamansal ve mekânsal bağlamda, bir oluşumun başlangıcını işaret eder. Nisan yeliyle esip gelen ilkbahar çağrışımı, kökensele bir yeniden doğuşun müjdesini getirir. “*Boşluk*” ve “*anlamsızlık*”, fırtına öncesi sessizliğin görüntüleridir. Yine “*katılaşmamış*” toprağın dalgalanması, henüz tam anlamıyla teşekkül etmemiş bir coğrafya parçasının ifadesinden başka bir şey değildir. Hülâsa, mekânın bu işlevsel tasviri, romanın ilerleyen safhalarını aksettirir niteliktedir.

Kaplan Çavuş’un tutkusuyla baş başa kaldığı mahzeni de, üzerinde durulması gereken dar mekânlardan biridir;

“Delikli Demir dediği baş belasıyla boğuştuğu taş odaya sekiz basamakla iniliyordu. Meşe kalaslarından yapılmış alçak kapısı demir çubuklar, yuvarlak başlı çivilerle güçlendirilmişti. Avluya bakan tek pencere tavana yakındı. Kedi geçemeyecek kadar küçük olduğu halde kalın demir parmaklıklar çekilmişti. Köşede bir demirci ocağı, küçük bir örs, tezgâhta mengene, birkaç sırlı toprak pota, kısıkaçlar, döküm kalıpları, demirci, tesviyeci takımları vardı.” (s.241)

Ontolojik anlamda mekân, “*insan varlığının evrendeki tutunma yeri*” dir. (Korkmaz, 2007: 400) Kaplan Çavuş’un, samimi arkadaşı Yunus Emre’den başka kimseyi içeri sokmadığı taş odası, onun varlık nedenini izah eder nitelikte çizilir. Ateş tozundan silah icat etme tutkusu, toplumsal bir ideale dönüşen Kaplan Çavuş, Yunus’a ateş tozunu göstermeyi amaçlar. “*Demir çekmeceyi ortaya çekti. (...) Çekmecenin işlemeli Arap kilidini, epeyce uğraşarak açtı. Küçük meşin torbayı çıkardı.*” (s.241) Kaplan Çavuş’un, Arap kilidiyle kilitlenmiş demir çekmecenin içinde meşin torbada sakladığı şey, ateş tozudur. Sekiz basamakla aşağı inilen taş oda, dayanıklılığı ve sağlamlığı ile bilinen meşe kalasından yapılmış alçak kapı, tavana yakın küçücük pencere, demir çubuklar ve kalın demir parmaklıklar, yuvarlak başlı çiviler, demir çekmece, Arap kilidi ve meşin torba... Tüm korunaklılığı ile çizilen bu mekân, Kaplan Çavuş’un ateş tozuna atadığı anlamı, tek başına ifade etmeye muktedirdir. Diğer bir deyişle, taş odanın fiziki tasviri, karakterin ruh dünyasını aydınlatacak nitelikte kurgulanır. Keza, mengene, kıskaç, döküm kalıbı, sırlı toprak pota birer demirci objesi olmalarının yanında, Kaplan Çavuş’un, delikli demiri bulma arzusu tarafından nasıl kuşatıldığını ifade eder gibidir.

Betimlenen taş oda, yerin sekiz basamak altında ve mahfazalı olduğundan, Kaplan Çavuş’un bilinçaltı dehlizlerini de çağrıştırır. Bachelard, açılan nesnelere “*keşfin ilk*

diferansiyeli” olduğunu, mahfaza açıldığında dışarının üstüne bir çizgi çekildiğini ve yeni bir boyut açıldığından artık oylumun boyutlarının bir anlam taşımadığını bildirir. (Bachelard, 2008: 139) Tutkulu kişi için düşlerin sınırı yoktur ve Kaplan Çavuş, taş odasında düşlemlerin peşine düştüğünde onun için başka her şey anlamını yitirir. Kaplan Çavuş’un bu odada yaşadıkları, derviş çilehanesindeki ruh terbiyesine dönüşür. Dar bir mekân olarak beliren bu oda, yeni bir dünya kurma cehdinin yaşandığı mekândır.

Devlet Ana’da, karakterin bunalmış ve kuşatılmış hissettiği dar mekânlar da mevcuttur. Bunlardan biri Keşiş Benito’nun “dünya nimetleriyle değiştim” (s.68) dediği mağarasıdır;

“Mağara, çorak bir tepenin tam ortasındaydı. Geniş ağzı, uzaktan bakılınca, bu tepeyi, çenelerini çatırdatarak esneyen dişsiz bir devin dazlak kafasına benzetiyordu. Arkasını batağa vermişti. Yüzü batıya, Ertuğrul Bey’in uç toraklarına dönüktü. Önünden geçen yol, gökle yerin kavuştuğu çizgiye kadar, bükülmeden uzanıyordu. Ne ev vardı, ne ağaç, ne de ekili bir karış yer...” (s.68)

Keşiş Benito’nun mağarası, kimsenin içeri girmeye cesaret edemediği, tekin olmayan, yalıtık bir mekândır. Objektif yaklaşımdan uzak olan bu mağara betimlemesi, tarafgir bir tasvirle verilir ve bu mağaranın melanet yuvası, kötülük membaı bir mekân olacağı daha anlatının başında sezdirilir. Çorak bir tepenin ortasında, etrafında hiçbir canlılık belirtisi barındırmayan ve panoramik bir bakış açısından çenelerini çatırdatan bir deve benzetilen mekân, coğrafi konum itibarıyla de misyonuna uygun şekilde konumlanır. Nitekim yazarın mağarayı konumlandırırken kullandığı “arkasını batağa vermişti” cümlesindeki sözcük seçimi, mağaranın, anlatıda kötülüğün beşiği olarak tanımlanabilen bir başka mekân olan bataklıktan beslendiğini vurgular. Arkasını batağa veren mağaranın yüzü de Ertuğrul’un uç topraklarına dönüktür. Mağaranın bu konumlandırılışı, sırtını kötülüğe yaslamış kara bir gücün, gözünü Ertuğrul Bey’in topraklarına dikeceğinin imgesel bir ifadesidir.

Keşiş Benito’nun mağarası, yaşama dair tüm iyimser değerlerin tüketildiği, tüm renklerin siyaha boyandığı bir kasvet mekânıdır. Anlatı boyunca bu mağaradan söz edilirken sık sık “mağaranın kara ağzı” (s.563) nitelemesi kullanılır. Tepeden tırnağa siyah giyimli olan ve “Kara Kılavuz” (s.57) olarak tanınan, gecenin karanlığı içinde kara elbiseleriyle kaybolup gittiği için, kimliği hakkında kimsenin bir şey bilmediği bu kişinin, Keşiş Benito olduğu sonradan anlaşılır. Söz konusu bu karalık da meçhul olana ve kötü olana gönderme yapar. Karanlık, hiçbir aydınlık imgeyi barındıramayacağından, ruhunun dipsiz karanlıkları, yaşadığı mekânla özdeşleştirilen Keşiş Benito, karanlık güçlerin temsilcisi olarak anlatıdaki yerini alır.

Gladyüs ve Uranha'nın karanlık emellerini planladıkları bu mağara, Kerimcan'ın yaşadığı tecrübeye ev sahipliği ederken, labirentleşen mekân olarak karşımıza çıkar. Keşiş Benito'dan şüphelenen Kerimcan, Mavro'nun itirazına rağmen ipucu bulmak amacıyla tek başına mağaraya girer;

“Yarığı kapatan otları eski haline getirmezse Kara Keşiş'in buraya birinin girdiğini bileceği aklına geldi. Otları kucakladı, kümeleyerek deliği kapatmaya çalışırken... Aynı zamanda hem sol ayağının altından kaya delinmiş, hem de tepesine mağara yıkılmış gibi yan üstü çöktü. Korkunç bir acı yüreğini kavramış, bütün gövdesini ateşe düşmüş gibi sarmıştı. Doğrulamak için zorlatıp gücünün yetmeyeceğini anlayınca, mağaraya girdi gireli ilk defa gerçekten dehşete kapıldı. (...) Bir an, var gücüyle bağırıp dışarıdakilerden imdat istemeyi düşündü. Sonra, kendi gücünü bir kez denemeden bunu uygun bulmadı. Önce elleriyle uğraştı. Kapan gerçekten imansızdı. Dişleri sivri keskin, sustası iki parmak kalınlığında has çelikti. Zorlayıp kalktı. Sağ ayağını basarak yayı indirmeye çalıştı. Biraz indirince ellerinin acı gücünü de katıp bacağını kurtardı. (...) Kurtulduğuna seviniyor, ‘Gerisi Kolay... Gerisi kolay’ diye inliyordu. (...) Kurtulma sevinciyle güç yetiririm sanıp kalkmaya davrandı, sol ayağına basamadığını anlayınca n’apacağını şaşırı. Rüzgar, odanın kaya yarıklarında ışıklanıyor, her geçen saniye Kerim’e yıl kadar uzun geliyordu.

Birden ölüm korkusunu açık seçik duydu. Dev gibi Kara Keşiş birini burada tutarsa, hiç duraklamaz öldürürdü. (...) Hırıl hırıl soluyor, bir faydası olabilirmiş gibi dua etmek istediği halde aklına ‘Eşhedü’den sonrası gelmiyordu.” (s.475-476)

Benito'nun mağarasına giren Kerimcan, otların arkasına gizlenmiş bir sandıkta kervanlardan soyulduğunu düşündüğü değerli eşyalara ve çok değerli kitaplara rastlar. Duvardaki çamuru kurumamış Kara Kılavuz kıyafetini görünce, Kara Kılavuz'un Keşiş Benito'dan başkası olmadığını ve düşmana haber uçuran kişinin de Keşiş Benito olduğunu anlar. Bu keşif ona pahalıya patlar, bacağını kurt kapanına kaptırır. Alıntı metin, Keşiş Benito dönmeden mağaradan çıkmak istediği halde, imkânsızlıklarını duyumsayan Kerimcan için mekânın nasıl labirentleştiğini gösterir. Anlatının “yalıtık ve tek boyutlu” olan labirent mekanları, “insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesi” (Korkmaz, 2007: 403) olarak çizilir. Kerim için darlaşan mekâna dönüşen mağara, karşı gücü besleyen karanlık güçlerin sembolüdür.

Başka bir açıdan bakıldığında, mağara, Kerim'in tahrip edilen kendilik değerlerinin yeniden inşa edilme sürecinde dönüm noktası olur. Ağabeyi Demircan'ın öldürülmesinden sonra Bacıbey'in geriye kalan tek oğlu olan Kerim, molla olmak ve Edebalı'den ders almak konusunda çok istekliken, annesi tarafından kırbaçlanarak şiddet altında Demircan'ın savaşçı kıyafetlerini giyer;

“Kerim yanağının kanamasına aldırmadan Demircan'ın eski savaşçı urbalarını giydi, silahları kuşandı. (...) Ölse de bir başkası olarak yaşamaya başlasa, bundan daha çok değişmezdi. İçinde doğup büyüdüğü bu aşevini, kapı dibinde silahlarını kuşanan bu

kadını, ömründe ilk görüyormuş gibi yadırgadı. Üstüne biraz bol gelen savaştı giyimleri, sanki camdandı, çıplaklığını örtmüyordu. İnsanların önüne cüppesiz nasıl çıkılacağını kıvrınarak düşündü. Sarığını çözüp savaştı sarığı gibi bağlarken artık kendisini tutamadı, sessiz sedasız ağlamaya başladı.” (s.138)

Sosyal normların, ağabeyinin öcünü almaya zorladığı Kerim Çelebi, baskı altında Kerimcan haline gelir. Kişiliğinin yeniden şekillenmesinde, annesi Bacıbey’in otoritesi kadar, sevdiği kız Aslıhan’ın “*savaştı olmayana varmam*” (s.122) diye diretmesi de etkili olur. Ancak savaştı elbisesi Kerim’e birkaç beden büyük gelir, içinde hep ilim insanı olma isteği gizlice beklemeye devam eder.

Keşiş Benito’nun mağarasında başına gelenler, ilk etapta bacağındaki ağır yaradan dolayı Kerim’in seferlere katılmasını engelleyen neden olarak görülse de mağarada keşfettiği kitaplar, belki de kendisinin bile farkına varamadığı şekilde bilinçaltıyla yüzleşmesine vesile olur. Keza, “*her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur.*” (Jung, 2009: 67) Bu nedenle bilinçaltıyla bilinci arasında bağ kuran bireyin kişiliğinde olumlu ya da olumsuz kökensel değişimler meydana gelir.

Berna Moran, romandan ziyade “*romans*” olarak değerlendirdiği Devlet Ana’nın Kerim karakteri için, bakış açısına uygun bir yorum getirir. Moran’a göre, romans kalıplarıyla oluşturulmuş bu eserde, Kerim’in sınavdan geçmesi gerekmektedir. Bunun için de yeraltına inmesi, oradaki canavarla mücadele edip canavarın beklediği hazineyi yeryüzüne çıkarması gerekmektedir. Bu, kahramanın simgesel anlamda ölmesi ve yeniden dirilmesi için başarması gereken bir sınavdır. (Moran, 2011: 219) Kerim’in öyküsü, ister roman ister romans olarak okunsun, Kerim’in mağarada bir sınavdan geçtiği gerçeği değişmeyecektir. “*Labirentleşen mekânlarda, karakter sınanmaktadır. Karakterin içsel gelişme ve olgunlaşması, kişilik bütünlüğü, dünya kazanımları hep bu sınava bağlıdır.*” (Korkmaz, 2007: 403-404) Kerim’in karakterin denendiği bir labirent mekan olan mağaradaki deneyimleri, sadece kendi yazgısını değil, beyliğin yazgısını da değiştirir. Öyle ki mağarada bulunan maddi değerler, daha sonraki fetihlere kaynaklık eder; kitaplar ise Kerim’in yeniden ilme yönelmesini sağlar. Anlatı, annesinin baskısına bu kez boyun eğmeyen Kerim’in, kılıcını duvara asıp Siyasetname’yi okuduğu sahne ile son bulur.

Anlatının bir diğer labirent mekanı ise bataklıktır. Roman boyunca her tür karanlık emelin yolu bu bataklıktan geçer. Kara Kılavuz gibi karanlık bir kimliğin, bu bataklıkla özdeşleşmiş olması bile, bataklığın karşı gücün sembolü olarak tasnif edilmesi için yeterli

nedendir. Babasının nasihatlerini asla unutmayan ve onları hayatına yön çizmede rehber olarak kullanan Mavro, Şövalye Gladyüs'e bataklığı anlatırken şöyle der;

“Eskilerde batac matak yokmuş, imparatorumuz güçlüyken... Konya Sulatani'nin gücü yettiğinde de, Porsuk, Sakarya böyle akamazmış başıboş... Bakımsızlıktan kudurmuş sular... Tarlaları, otlakları basmış...” (s.24)

Mavro'nun bu söylemi, romanda bataklığın da imgesel anlamda kullanıldığını gösterir. Bataklığı oluşturan başıboş akan kudurgan suların eskilerde olmayışı, Selçuklu'nun son zamanlardaki durumuna gönderme yapar. Bir süredir saltanat sevdası yüzünden birbirini tartaklamaktan geri durmayan hanedan mensupları, Moğol faktörünün de etkisiyle ülkeyi içinden çıkılmaz duruma düşürürler. Devlet otoritesi güçten düşünce, ülkede Moğol çapulcuları, Batılı tarikat şövalyeleri, cavlak takımı, jurnalciler kol gezer ve uçlar kendi başının çaresine bakmak zorunda kalır. Romanda, bataklık, tüm bu kötülük unsurlarını içinde barındıran tüketici, yok edici bir mekân olarak anlam kazanır.

Mavro'nun, Şövalye Gladyüs'e: *“Koca kervanları önce güçten düşürür, sonra çökertip yutar” (s.56)* dediği bataklığa, *“Herkes hayırlı iş için dalmaz. Çoğu kötülüğe gider.” (s.56)* Bu nedenle *“kancıktır batac gayet, (...) korkuludur.” (s.57)* Ancak Gladyüs, bu cümleleri dikkate almaz. Ve Uranha ile birlikte kirli amaçlarına giden yolda, Keşiş Benito'nun kılavuzluğunda tereddütsüz batağa dalar;

“Batağa girip biraz gidince, gökyüzünden başka hiçbir şey görünmediğinden yön kaybolmuştu. Bir saz denizinde, daha doğrusu, sazlarla kaplı bir denizin dibinde yürümeye çalışıyor gibydiler. Bata çıka gidildiğinden, yedekteki hayvanlar da huysuzlanıp zorluk çıkarmaya başladıklarından yürüyüş çok yorucuydu. Bu da, aşılmaz bir genişliğin ortasında, dönelemek duygusu veriyor, genişlikle darlığı iç içe getirerek bunaltının şaşkınlığını artırıyordu. Hepsinden korkuncu, bastıkları yerin hafiften esnemesiydi. Akıl almaz bir gariplikle doğadı, katı bir suyun üstünde gibydiler. Bu yumuşak kabuğun kendilerini nasıl çektiğine her adımda şaşıyorlardı. Sağlam topraktan uzaklaştıkça şaşkınlıkları, ürküntüye, sonra korkuya dönmüştü.” (s.72-73)

Gladyüs, Uranha ve Keşiş Benito üçlüsü, kötü emellerinin yönetimi altında, yaşadıkları coğrafyada kaos yaratmaya çalışan karşı güç kişileridir. Romanda anlatılan bu batac, çamurla aynileşmiş olan Keşiş Benito için bir tehlike arz etmediği halde, Gladyüs ve Uranha için darlaşan mekân niteliğiyle ortaya çıkar. Diğer roman kişilerinin, darlaşan boyutuyla ortaya çıkan batacda geçen bir deneyimi yoktur. Kötülüğün sembolü olan batac, kötülüğün eyleyenleri olan Gladyüs ve Uranha'nın ruhunda *“dönelemek duygusu”* ndan mütevellit bunaltı ve korku oluşturduğundan, bir çıkmaza dönüşür. Kötü olanın ayağının altındaki toprak her an kaymaya meyyaldir. Nitekim bu batac, içine art niyetle giren herkes için bir çıkmaza dönüşerek Benito'nun, Gladyüs'ün ve Uranha'nın sonunu hazırlar;

“Ay ışığı bütün kestirim alışkanlıklarını alt üst ettiğinden Ermeni Derbendi'nin çıplak tepeleri sanki uzaklaşıp yer değiştirerek kendisine sığınmak isteyenlere düşmanlık ediyor, bineklerini kıyasıya mahmuzlayan Şövalye Notüs Gladyüs'le Türköpol Yüzbaşısı Uranha'ya haftalarca durmadan dörtlül gitseler boğazı tutamayacaklarmış gibi, umutsuzluk veriyordu.” (s.608)

Oynaşhisar'da Söğütlülerin çemberinden kaçan Pervane, Gladyüs ve Uranha, Germiyan toprağına canlarını atmak için yıldırım gibi at sürerler. Ermeni Boğazı tutulur, Mavro'nun attığı ok Gladyüs'ün omzunu deler. Batağa girmekten başka çarelerinin kalmadığını anlayınca, çaresizlikten batağa girerler. Uranha ve Gladyüs'ün bu kez kılavuzsuz olarak düştükleri bataklık, ilkinden çok daha fazla labirentleşir: *“Şövalye Notüs Gladyüs, batağın ağdalı çamuruna ayağı ilk batışta, tepeden tırnağa titredi. Benito Keşiş'le at çalmaya giderlerken tanıdığı bu civıklık, gecelerce kâbus olup rüyalarına girmişti. O gün bugündür bastığı yerin kancık gevşekliğini düşünmeye bile katlanamıyordu.” (s.616)* Kapalı mekânlar, anlatı kişinin tüm evrenle çatışma içinde olduğu mekânlardır. Notüs Gladyüs, kâbuslarına konu olan bu batağa, belinde sıra sıra altın döşeli olan kemeri, omzunda derin bir yara açmış olan Mavro'nun oku ile birlikte girmek zorunda kalır. Gladyüs, hem batağın çıkışındaki Karacahisar toprağının Osman Bey'in denetiminde olmasından ve çıkışın tutulmuş olma ihtimalinden dolayı hem de batağa arkalarından dalan Söğütlülerden dolayı sığınacak bir mekân arar. Ancak nihayetinde batağın karanlık kucağındadır. Üstelik yaralıdır. Uranha ve Pervane'den yarasını saklamak için göstermek zorunda olduğu gayret de bataklık kadar yorucudur. Çünkü yaralı olduğu anlaşılırsa, onu ölüme terk edebilirler veya can simidi gibi taşıdığı altınlara sahip olma amacıyla canına kastedebilirler. Gladyüs bu bataklıkta, yabancı topraklarda güvenecek kimsesi olmamanın yırtıcı yalnızlığını duyumsar ve *“ilk defa ölüm korkusunun, daha doğrusu gerçek umutsuzluğun ne demek olduğunu” (s.616)* anlar. Tüm bu imkânsızlıklarla anlatı kişinin etrafında kalın duvarlar ören bataklık, sembolik anlamlar yüklü bir kapalı mekân niteliği taşır.

Devlet Ana'da mekân, çevresel olmaktan ziyade algısal nitelikleriyle işlenir. Ve eserdeki birçok yapı unsuru gibi imgesel bir anlamın taşıyıcısıdır. Kerim Çelebi ve Şövalye Gladyüs dışındaki karakterlerin psikolojik derinliklerine pek de değinmemiş olan eserin bu eksikliği, zaman ve mekân unsuruna yüklenen bu derinlikli bakış açısı ile giderilir. Mekân, *“insan yazgısının yansıdığı yer” (Korkmaz, 2007: 409)* dir ve Bacıbey'in Söğüt'te nam salan bahçesi, Kaplan Çavuş'un sır gibi sakladığı taş odası, Benito Keşiş'in karanlık yuvası olan mağarası ve yutan, yok eden bataklık; vurgulanan tüm nitelikleriyle bireysel anlamda anlatı kişilerinin, evrensel anlamda da Osmanlı İmparatorluğu'nun ve dolayısıyla Batı dünyasının yazgısını yansıtır.

1.8.6. Kişiler Dünyası

Bir oluş sürecini anlatan roman, vakayı gerçekleştirecek olan faillere ihtiyaç duyar. Şahıs kadrosu, “*İtibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramlar*” (Aktaş, 1998: 148) yekûnudur. Okur muhayyilesi, önem derecelerine nispetle “*ilgi odağı*” haline getirdiği karakterler üzerinden çalışır.

1.8.6.1. Başkişi

Kurmaca evreninin en önemli unsuru olan başkişi, anlatı sisteminin üzerine kurulduğu şahıstır; anlatının cazibe merkezidir ve okur onun kaderiyle daima ilgilenir. Başkişi (*protagonist*), çoğu zaman romanda en renkli, en açık ve en canlı şekilde verilen karakter olarak göze çarpar. Ancak bazen, görünürde sahnenin gerisinde bırakılabilir. Bu durumda da, romanın akışı içinde tematik değerleri arka plandan yönetmeye devam eden kişi odur. Başkişi, Harvey’in söylemiyle, “*romanın varoluş sebebi*” olarak, hem anlatının amacıdır, hem de “*bütünü romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına*” (Stevick, 2010: 180) hizmet eden, vakaların nedensellik bağı içinde birbirine bağlanmasını sağlayan bir aracıdır.

Devlet Ana romanının başkişisi Osman Bey, Ertuğrul Bey’in topraklarında psiko-sosyal ve sosyo-ekonomik yapının merkezi durumundadır. Eserin tematik değerlerini kişisel düzlemde temsil etmesine karşın, romanda yer yer ön plana çıkarılan Kerimcan’ın gölgesinde kalır. Ancak siyasi birliğin, yönetme erkinin, otoritenin sembolü olarak eserde daima varlığını hissettirir. Anlatı yapısında çok belirgin olmamasına rağmen, romandaki entrik kurgunun şekillenmesinde, ana çatışmaların yönünün belirlenmesinde ve romandaki mitopoetik yapının oluşmasında en etkili kişi Osman Bey’dir. Anlatı bünyesinde kişi olarak görülmediği zamanlarda da Osman Bey’in varlığı bir dip akıntı gibidir. Osman Bey, töre/beylik, adalet/devlet gibi kavramlarla ve kılıç, sancak gibi simge değerlerle entrik kurguyu yönlendirmeye, biçimlendirmeye devam eder.

Romanın başlangıç bölümü Osman Bey’den pek söz etmez. Bu bölüm, daha ziyade Doğu ve Batı dünyası arasındaki farkları vurgular. Osman Bey’in romandaki ağırlığı, Demircan katillerinin arandığı süreçte ve Ertuğrul Bey’in vefatından sonra gerçekleştirilen bey seçimi sürecinde ortaya çıkar, romanın sonuna kadar da devam eder;

“Osman Bey, orta boyluydu ama, geniş omuzlu, kalın pazılydı. Kollarının bacaklarının, gövdesine göre uzunluğu, doğuştan iyi savaşçı, iyi binici olduğunu gösteriyor; çatık kaşları, kemerli burnu, köşeli çenesi, tuttuğunu koparma gücünü, biçimli

ağzının ucundaki yumuşak gülümseme, gerektiği zaman insanların suçlarını bağışlama yeteneğini meydana koyuyordu. Kırmızı börtünü biraz sağa yıkmış, ak çalma bezden burma sarığını, her zamanki gibi hiç özenmeden dolamıştı. Yakışıklı olduğu kadar da utangaçtı. Karşısındakilere hiç zorlamadan güven vermesi, çok az çok da öz konuşmasındandı.” (s.126)

Anlatıyı yürütecek olan kişinin, anlatının niteliğine uygun olarak çizilmesi ve canlandırılması işlemi olan “*karakterizasyon*” (Tekin, 2002: 78), kurmaca evreninde farklı şekillerde uygulanabilir. Kemal Tahir, Devlet Ana’da başkışiyi, yazar-anlatıcı tarafından “*açıklama yöntemi*” ile çizerek Osman Bey’i önce fiziksel özellikleriyle betimler. Yazarın yaptığı fiziksel betimleme, okura Osman Bey’in kişiliği hakkında tatmin edici bilgi verdiğinden, romanda işlevsel bir rol oynar. Öyle ki, Osman Bey’in fiziksel görünümü, onun gerektiğinde sert, gerektiğinde ise yumuşak bir mizaca sahip olduğunu anlatmakla birlikte, insanlar üzerinde etkin bir lider olacağını da işaretlerini vermektedir. Osman Bey’in fiziksel özellikleri; onun karizmatik kişiliğini, sağlıklı karar verme yeteneğini, vizyoner kimliğini ve kararlı tutumunu da gösterir. Osman Bey’in fiziksel hatlarındaki keskin ve net çizgiler, onun kararlı, inançlı ve saygılı kişiliğini de yansıtır. Osman Bey, bu özellikleri ile geri döndürülemez bir ok gibidir. Hedef ise bellidir; Moğol İstilasası ile tehlikeye giren devlet varlığını yeniden inşa etmek;

“Osman Bey bizi nasıl gezdirdi, o zaman bu zamandır? Bastırdı mı, ezdirdi mi? Utandırıp yere baktırdı mı, yok yoksul bıraktı mı? (...) Yoksulluk geldi çattı, kimileri gibi cimriliğe vurmadı. Çıplağımız giydirmeye, açımızı doyurmaya çalıştı gücü yetse de yetmese de...” (s.157)

Babasının hastalığıyla boyun sorumluluklarını devralan Osman Bey, verilen görevi liyakatle yerine getirmeye çalışır. Demircan’ın öldürüldüğü gün, baskın davulunu duyup ağırlaşan Ertuğrul Gazi vefat edince, boy beysiz kalır. Ahiler de dâhil olmak üzere boy uluları, beylik makamına Osman’ı seçmek niyetindedirler; ancak amca Dünder’in beylikte gözü vardır. Demircan’ın öldürülmesi sebebiyle, boyun içinde bulunduğu kaos ortamından da yararlanarak söz alır ve beyliğin kendine münasip düştüğünü ileri sürer. Gürültü patırtıyı büyük bir ustalıkla bertaraf eden Akçakoca’nın sözü alması üzerine Osman, bey seçilir. Kemal Tahir, Roman Notları’nda “*Devlet, göstereceği kabiliyet ve yapacağı işlerle onu hak edenidir.*” (Tahir-j, 1990: 142) diyerek, bir bakıma Osman’ın beyliğini kaçınılmaz kılar.

Osman Bey, siyasi erki elinde tutan bir devlet adamında aranan özelliklerle donatılmış bir karakter olarak okurun karşısına çıkar. Sözgelimi, “*açık saçık sözlerden, hele şakalardan toyluğunda bile hiç hoşlanmadığı*” (s.172) bildirilen Osman Bey, devlet adamına yaraşır bir ciddiyet içinde sunulur.

Bacıbey'in oğlu Demircan'ın öldürülmesini üzerine, öç alma bahanesiyle akın isteyen Dünder ve takımı, Bacıbey üzerinden Osman'a baskı yapar, asıl amaçları çapuldu. Oysa Ertuğrul Gazi'nin vasiyeti vardır, uzun süredir süren barış korunmalıdır. Ayrıca, düşmanın kim olduğu bilinmeden harekete geçmek, boy üzerinden kumar oynamaktır;

“Canımızı alıp atlarımızı sürenin kimliği bilinmeden, ne istediği kesinlikle anlaşılmeden akın yok bende! (...) Zorlarsanız, ayrılığa varır bu işin sonu! Bu kez giden giderse, bir daha dönmemesine gider. Kendine dilediği yerde yurt bulur. Beni, bey tanırırsanız budur bu... Gidecekler göçlerini sarıp gitsin, bir daha da artlarına hiç bakmasın!” (s.195)

Köslük Meydanı'nda toplanan ahaliye, yukarıdaki cümlelerle seslenen Osman Bey'in netliği, Dünder ve takımının çıkardığı çatlak sesleri susturur. Yine burada, nitelikli bir devlet adamında olması gereken karallık ve öngörü ön plana çıkar. Bu kez *“dramatik yöntem”* ile kendi kendini tanıtan karakterin, *“çatık kaşları, kemerli burnu, köşeli çenesi”* okurun muhayyilesinde yeniden canlanır. Osman Bey mizacının sert tarafı, hırsız Çudaroğlu tarafından: *“Kara Osman Bey, hırslanıp kılıcı kuşanıp atladı mı, öfkesini basamayan arslana, gölgesine saldıran şahana, fırtınada sokulan aç kurda, vururken yanılmayan parsa benzer!”* (s.261)cümleleriyle Pervane Subaşı'ya aktarılır. Yazar, bu kez de başkişiyi, kahramanlarından birinin nazarından tanıtmayı seçer.

Osman Bey'in bu keskin öfkesinin yanı sıra, gerektiğinde sabredebilen, müşkülleri çözebilen ılımlı kişiliği de yazar tarafından ihmal edilmez. Demircan ve Liya cinayetinde, Şövalye Gladyüs; Demircan'ı, Karacahisar okuyla oklayıp başındaki Türkmen sarığını da Liya'nın kollarına bağlayarak cesedi Karacahisar sınırına bırakır. Amacı Karacahisar ile Kayı Boyu'nu birbirine düşürmektir. Bu oyuna gelen Karacahisar tekfuru, kardeşi Filatyos'u sarıkla beraber Kayı'ya gönderir. Osman Bey, büyük bir önseziyle bir pusunun içinde olduklarını anlar ve ziyadesiyle gergin gelen Filatyos'a: *“Anlaşıyor dostum Filatyos, bizi, birbirimize düşürmek isteyen var! Gelmeyelim düşman oyununa! Ağabeyin soylu Aksantos'a selam ederim”* (s.200) diyerek, olayı iki taraf arasında savaşa dönüşmeden çözer.

Nitelikli bir yöneticide bulunması gereken bir diğer özellik de kuşkusuz cesarettir ve gerektiğinde yoldaşlarını yüreklendirme, yönlendirme yeteneğidir. Düşmanlarının Boğaz'da pusu kurduğunu öğrenen Osman Bey, pusuyu bozmak için hazırlıklara başlar. Bu hazırlık sürecinde Osman Bey'in portresini bu kez Edebalı'nın bakışından yazar-anlatıcı çizer; *“Edebalı, damadını, savaşa hazırlarken ilk defa görüyor, sezdirmeden ölçüp biçiyordu. Kara Osman Bey, birden, insanı gerçekten şaşırtacak kadar rahmetli babası Ertuğrul Gazi'ye benzemişti. Ertuğrul Bey de vuruşma önceleri böyle heybetlenir, görünüşü, en yüreksiz*

savaşçılara bile güven, cesaret, vuruşma isteği verirdi.” (s.453) Böyle bir ciddiyet ve heybetle savaşa hazırlanan Osman Bey, savaşı kazandığında, “çoğu yoksul takımından yaralıları esir götürmek istemedi. Üstündekileri savaşçıların bölüşmesine izin verip bu cezayı yeter saydı. Mal, para alanlar, bütün silahları toplayacaklar, yaraları tumar edip, sarıp bırakacaklardı.” (s.461) Kendisine kurulan pusuyu, önceden haber aldığı için bertaraf edebilen, istemeden girdiği bu mücadelenin içinde yaraladıklarını esir almayıp tumar eden Osman Bey’in, “biçimli ağzının ucundaki yumuşak gülümseme” si burada bir kez daha ortaya çıkar ve böylelikle gerektiğinde affedebilen merhametli yönü de vurgulanmış olur.

Osman Bey, romanda nasihate önem veren, öğüt dinleyen, istişareden çekinmeyen bir lider olarak çizilir. Osman Bey’in kişiliğini tamamlayan en önemli unsurlardan birisi de ulu kişilerin nasihatlerine itibar etmesidir. Bu durum, yalın kılıç gücünün bilgelikle birleşmesini, karakterin tinsel açıdan gelişmesini ve tamamlanmasını sağlar. Böylelikle başkişi, erginlenme ve olgunlaşma dönemlerini, bilge kişilerin nezaretinde tamamlayarak hedefe yöneltmiş bir güce dönüşür. O artık iyiyi ve kötüyü bilmekte, stratejik analizler yapabilmektedir;

“Çoktandır şeyhim, şunları hiç aklımdan çıkaramamaktayım: Batıya yöneleceğiz! Talan etmeyeceğiz! Din yaymaya çabalamayacağız! Tersine herkesin inancına saygı göstereceğiz! İnsanlar arasında din, soy, varlık bakımından hiçbir üstünlük tanımayacağız. (...) Gireceğimiz geçit derindir. Bu kancık karanlığa karşı diri durmak gerekir. (...) Doğruda bizi arkala! Yanılırsak yakamıza yapış!” (s.191-192)

Kemal Tahir, Türk’ün devlet kurma ve yönetme gücünün sembolü olarak çizdiği Osman Bey üzerinden, Osmanlı’nın genel siyasetini, dünya görüşünü verir. Kurmaca evrenin gerçeği, tarihin gerçeklerine sıkı sıkıya bağlı olmak zorunda olmasa da tarihi bir karakter olarak çizilen başkişi Osman Bey, tarihe sadakat ilkesi gözetilerek çizilir. Ertuğrul’un vefatından sonra, Söğüt ulularının bey olarak Osman Bey’i uygun görmelerine rağmen, amca Dünder Bey’in bu duruma direndiği, hatta düşman tekfurlarla birlik olup Osman’ı öldürme planına iştirak ettiği ve bunun sonucunda öldürüldüğü, Osman Bey’in, İtburnu mevkiinde tekkesi bulunan Şeyh Edebalı’nın kızı Mahhun Hatun’u (çeşitli kaynaklarda Bala Hatun ya da Rabia Hatun olarak da geçer) ikinci zevcesi olarak aldığı gibi çoğaltılması mümkün kesitler, Osman Bey’in gerçek hayatıyla örtüşmektedir.

Osman’ın, Şeyh Edebalı’ye anlattığı çoktandır aklımdan çıkarmadığı fikirlerinde, Osmanlı’nın cevheri gizlidir. Aklımdan çıkarmaz çünkü “Doğu toplumlarında devletin kutsallığı, dinden bile önce gelir.” (Tahir-d, 1992: 317) ve Osman’ın bu kutsal ülküsü doğrultusunda, Batı’nın karanlık dünyasına aşına olmayan, yüzyıllara kök salacak olan çınar filizlenmeye başlar.

Yazar, Osmanlı'nın genişleme politikasında, talana kaçmayan bir ekonomi modelini baz alır. Osman Bey, Konya'ya değil, daha verimli ve ticari cazibe merkezleri olan Bursa, Bilecik, İzmit tarafına doğru yönelmiştir. Beyliğin yayılma politikası, elbette, sadece gaza ve cihat anlayışıyla açıklanamaz. Kuruluş dönemi fetihlerinin sonucunda Osmanlı egemenlik alanı, *“bir yandan Hıristiyan Balkanlar'a doğru yayılırken, diğer taraftan da Müslüman Anadolu toprakları üzerine yayılmıştır.”* (Kurtaran, 2012: 257) Beyliğin başarısını, sadece gaza ideolojisi ile açıklamaya kalkmak, Osmanlı'yı oluşturan temel dinamikleri görememektен ve o dönem Anadolu coğrafyasının sosyal ve siyasi şartlarını göz ardı etmekten başka bir anlam taşımaz. Ayrıca Osmanlı harcının ana maddesi olan hoşgörü, yine Osman Bey'in fikirleri aracılığıyla romanda işlenir. *“Farklı dini inanç ve uygulamalar arasında uzlaşma ve bir arada yaşama, Osmanlı tarihinin kalıcı temalarından biridir.”* (Finkel, 2012: 8) Kökenleri farklı birçok insanın bir arada yaşadığı bir coğrafyada, aranan, özlenen bir yönetim olabilmek, elbette saygı ve hoşgörü kavramlarına verilen değerle mümkün olabilir.

Devlet Ana'da, Osmanlı'nın değer dünyasını yüklenip sahneye yerleştirilen başkışisi Osman Bey, roman boyunca çok da gelişim göstermeyen, tanımlanmış bir karakter olarak belirir. O, alp-gazi tipinin roman dünyasına yansıması olarak nitelendirilebilir. Daha, fiziksel betimlemesinden kişilik özellikleri vurgulanan başkışı, roman boyunca aynı vurguyla yoluna devam eder. Bu durum, Kemal Tahir'in *“Başarılı tarih romanının kahramanı, hiçbir zaman kişiliğinin gelişimi içinde gösterilmez. Her zaman tamamlanmış bir kişidir.”* (Tahir-g, 1989: 186) şeklindeki sanat anlayışının bir tezahürü olarak yorumlanabilir.

Osman Bey'in karakter yapısı ve ruh dünyası bir bakıma Osmanlı Devleti'nin gelecekteki varlığını belirleyen temel dinamikleri oluşturur. Adalet anlayışı, dostlarına karşı davranışı, hayata olan inancı, hedefe yönelmişliği ile Osman Bey, geçmiş ile şimdinin birleşerek gelecek projeksiyonuna dönüştüğü bir arketip değeridir. Kuruluş ülküsü, dönemin kaotik yapısından bu arketip aracılığıyla kurtulur ve gerçekliğe kavuşur.

1.8.6.2. Norm Karakterler

Devlet Ana'da norm karakterler, yolunun tıkanma noktalarında başkışıye ışık tutabilen ve roman başkışisi ile başkışıye şekillendiren toplum arasında iletişimi sağlayabilen bir köprü görevi görürler. Romanın en merkezi norm karakteri; iki kuşak sonradan gelen Orhan'ın nezdinde bile, Ertuğrul Gazi'ye benzerliğinden dolayı, *“sanki ölmemiş gibi”* (s.532) onun yerini dolduran Akçakoca'dır;

“ Ertuğrul Bey’in çocukluk arkadaşı, Ahi yoldaşı, savaşlarda eşi, kardeşten ileri kan kardeşi Akçakoca, ağır gelmiş, orta yerde durmuştu. Yaşı sekseni aşkın olduğu halde koca çınar gövdesi gibi dik, aksakalı göbeğe indiği halde ölümsüz Hızır peygamber gibi çevikti.” (s.154)

Fiziksel nitelikleri göz önüne alındığında, sekseni geçkin yaşıyla ve göbeğine inen sakalıyla gördüğümüz Akçakoca, tecrübenin timsali olarak okura sunulur. Ahiliği ile erdem ve ahlakı; savaşçılığı ile hareketli mizacı vurgulanan Akçakoca, alp-gazi tipinin özelliklerine de sahip bir yüce birey olarak çizilir. Demircan öldürüldüğü zaman, galeyana gelen halkın yatıştırılması gerektiğini hasta yatağında düşünen Ertuğrul Bey, hemen Akçakoca’yı çağırır; onu son yolculuğuna can yoldaşı Akçakoca’nın uğurlamasını ister. Ertuğrul Bey’in vefatından sonra Osman’ı bir kenara çekip babasının nasihatlerini ona iletmek de yine Akçakoca’ya düşer. Akçakoca’nın, sadece Osman üzerinde değil, boyun diğer fertleri üzerinde de tartışma götürmez bir tesiri vardır;

“Akçakoca sözü alalı beri Dünder Alp kendi ayağıyla gelip çözülmez tuzağa tutulduğunu anlamış, kıvranmaya başlamıştı. Şimdi yapılacak seçimde yüzde yüz Osman kazanacaktı. Akçakoca’ya karşı, Daskalos rezilinden de umut yoktu. Şeytani işlemeyen herif, her nedense, başından beri bu Akçakoca’dan yılıyordu.” (s.155)

Ertuğrul Gazi’nin vefat ettiği gece, boyun beysiz kalmaması için yeni bey seçilir. Çoğunluk Osman’ı istemesine rağmen, Dünder Alp sorun çıkarınca, Akçakoca duruma müdahil olur ve konuşmasının sonunda Osman’ın beyliği onanır. Böylece Akçakoca, bir kez daha bilgeliği temsil eden ulu kişi olarak sahnede görünür. Jung’un deyişiyle, yaşlı bilge arketipi, “yazgıya yön verecek güçtedir” (Jung, 2009: 93) ve bu durum, tüm Kayı’nın ve o dönem Anadolu coğrafyasında yaşayan, etnik kökeni farklı sayısız insanın kaderini tayin eder.

Akçakoca, sadece Söğüt’te yaşayanlar için değil, çevre yerleşim birimlerinde yaşayan tekfurlar için de saygıdeğer bir kişilik olarak tanımlanır. Demircan ve Liya’nın öldürülmesi Karacahisar ile Söğüt’ü karşı karşıya getirdiğinde, Karacahisar tekfuru Aksantos’un kardeşi Filatyos, durumun gerginliği içinde Mavro’yu götürmek istediğinde, durum netleşmeden olası bir karışıklığın çıkmasını engellemek için yine Akçakoca araya girer ve Filatyos’u yatıştırır. Bir yanlış anlaşılardan dolayı Söğüt’e kızgın giren Filatyos; “Soylu Akçakoca! Bu topraklarda güvenilir adamsın! Sözüün bizim için senettir!” (s.201) diyerek geri döner.

Ayrıca Akçakoca, kuşaklar arasında aktarılan topluma ait değerlerin kaynak noktası olarak, kolektif hafızaya hizmet eder. Osman Bey, babasından habersiz Şeyh Edebalı’nın kızını istediğinde, Edebalı bu izdivacı uygun görmez. Savaş atları çalınıp Demircan öldürülünce, bu durum hakkında Edebalı ile istişare etmesi gerekir fakat Osman Bey,

görülmeye başkasının gitmesini ister. Bunun üzerine Akçakoca; “*Dün geceden beri boyun beyisin! Bey kısmının onuru kendi malı değil!*” (s.170) diyerek Osman Bey’i aydınlatır, ona misyonunu hatırlatır ve hedefe yürümesini sağlar. Bir süre sonra yine bir sevda meselesinde nedeniyle benzeri bir durum yaşanır. Ve bu kez Osman Bey, Orhan’a: “*Bey kısmı, yeri gelir her dilediğini yapar, yeri gelir yapamaz. Çünkü yaptıkları iş, salt kendilerini ilgilendirmes. Bütün halkı ilgilendirir.*” (s.535) der. Akçakoca’nın kendisine verdiği öğüdü, bir zaman sonra Orhan’a aktarır. Böylece hafıza, geçmişten gelen bir anı yığını olmaktan çok, şimdiki ve geleceği kuran toplumsal bir inşa sürecine dönüşerek anlam kazanır. Kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı yakın geçmişe dair anılarından oluşan iletişimsel hafıza, kültürel gelenekteki ortak referansların katkısıyla, “*somut kimlik*” (Sancar, 2010: 43) olarak da tanımlanabilen kültürel hafızayı beslemesi bakımından önem arz eder. Anlam aktarıcı öge olarak öne çıkan Akçakoca, akliselim ve sağduyulu kişiliği ile aklın ve tecrübenin romandaki temsilcisidir.

Devlet Ana romanında beliren bir diğer norm karakter de Şeyh Edebalı’dır. Edebalı anlatıya ilk kez, Mavro’nun Şövalye Gladyüs’e söylediği “*İtburnu’nda bir şeyh oturur, Edebalı derler. Bura Ahilerinin babasıdır.*” (s.49) cümlesiyle girer. Edebalı’nın vurgulanan ilk niteliği, Ahi teşkilatının başı olmasıdır. Nüfuzlu bir tarihi şahsiyet olan Edebalı, Ahi Evran zamanında Kırşehir’de yaşar ve Ertuğrul Gazi ile birlikte Söğüt’e gönderilir. İtburnu mevkiinde kurduğu zaviyeyi, Ertuğrul Gazi’nin sık sık ziyarete geldiği tarihi kayıtlara da geçer. Kayı Boyu’nun “*ulu kişi*”si olan Edebalı, ötekine duyulan hoşgörüyü ve gönül dünyasının değerlerini temsil eder.

Romanda, Edebalı’nın özelliklerinden sınırlı olarak birkaç yerde söz edilir. “*Şeyh Edebalı başkadır. Tuttuğu uzar tutamak olur, bastığı düzelir basamak olur.*” (s.53) diyen gezgin ozan Yunus Emre’nin nezdinden verilir ilkin. Ayrıca, Moğol hırsız Çudaroğlu ile Pervane Subaşı’nın arasında geçen konuşmada, “*Ne demektir Şeyh Edebalı’ye değmek, hem de kızını sürmek! N’olur bakalım? Neler gelir adamın başına!.. Önden gök yıkılır tepene... Soluklandığın hava, yudumladığın su kesilir bu dünyada... Bilmem artık öte dünyadaki rezillik nasıldır!*” (s.260) diyen Çudaroğlu’nun bakışından verilir. Osmanlı’nın kuruluşunda göz ardı edilemeyecek bir rol oynayan Ahi teşkilatının, romanda hassasiyetle işlenmesine rağmen, Ahi lideri Şeyh Edebalı’nın romandaki çekinik varlığı, Kemal Tahir’in dini müesseselere bakış açısı ile açıklanabilir.

“*Büyük manevi tesir güçleriyle tarihi şahsiyetler ve hadiseler üzerinde önemli roller oynamış*” (Kaplan, 2011: 113) olan velilerin, Türk-İslam kültürünün şekillenme sürecindeki

etkisi elbette büyüktür. Devlet Ana'da “*veli tipi*” olarak çizilen Şeyh Edebali, tüm sınırlandırılmışlığına rağmen, başkışının; “*Doğruda bizi arkala! Yanılırsak yakamıza yapış!*”(s.192) dediği, kimlik bütünleyici ahlaki ve siyasi değerler ölçütü bir norm karakter olarak yerini alır. O, uzak ufuklara yönelmeyi ve kutsal ile olan ilişkiyi idare eder. Osman Bey'in benlik eşiğini aşmasına ve daha büyük bir misyona yönelmesine refakat eder. Güce kimlik kazandıran merhamet nosyonunu simgeler.

Halkın vicdan ve sağduyusunu temsil eden Bacıbey de önemli bir norm karakter olarak anlatıda yerini alır. O, uzun boyu ve geniş gövdesiyle bir çınarı çağrıştırırken, aslında Anadolu insanının yaşama dönük yüzünü, gözünü budaktan sakınmayan cesaretini ve gelecekte var olma azmini simgeler. Toplumsal hafızanın ve beklentinin sözcüsü olan Bacıbey, bu nitelikleriyle “*Devlet Ana*” olarak da nitelendirilir.

Devlete ait kökensel değerlerin savunucu olan Devlet Hatun, kocası Rüstem Pelvan'ı İnegöl'e yapılan bir akın sırasında toprağa verir ve zaten sert olan mizacı o günden sonra daha da sivrilir. “*Ertuğrul Bey'den başkasını dinlemez*” (s.120) ve “*sulusepken sırnaşıklığı*” (s.134) hiç sevmez hale gelir; “*Söğüt bacılarının beyi Devlet Hatun, oğullarına hem bilek, hem de yürek gücüyle babasızlığın boyun büküklüğünü hiç duyurmamıştı.*” (s.134)

Devlet Hatun, yalnız kaldığı ve iki çocuğuyla her türlü müşkülle mücadele etmek zorunda olduğu için, roman boyunca sıklıkla tekrarlanan sert mizacı ile ön plandadır. Devlet Hatun'un bir başınalığı, keskin köşelerle donattığı kişiliği ve mücadele azmi; kuruluş yıllarında Anadolu'nun sosyal, siyasi ve iktisadi şartları düşünüldüğünde, yazarın tarihi altyapıya yaptığı gönderme ile daha da anlam kazanır. Selçuklu'nun, Anadolu'da bir Türk bütünlüğü oluşturmayı başarmış hükümdarı Alâüddin Keykubad dönemindeki parlak günleri geride kalır; Keykubad'ın vefatından sonra yerine geçen İkinci Gıyasüddin Keyhusrev'in devlet yönetimindeki istidatsızlığı nedeniyle Selçuklu Devleti, tanzimi imkânsız bir sürece girer. On üçüncü yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, Anadolu, bir İlhani vilayeti haline gelir. Köseadağ bozgunu sonrası yapılan anlaşma gereğince, Moğollara senelik vergi vermek zorunda kalan Selçuk Devleti halkı, vergiyi veremedikleri gerekçesiyle sık sık Moğol tarafından çapula uğrar. “*Selçuk hükümdarı İkinci Mesud'un bir Moğol valisi kadar bile ehemmiyeti yoktu.*” (Uzunçarşılı, 2011: 19) diyen Uzunçarşılı'ya göre, Anadolu'da işler yürümez hale gelir ve uç beyleri Selçuk hükümdarını tanımayarak kendi başının çaresine bakmak zorunda kalır.

Doğuda Moğol'un, batıda Frenk'in olumsuz yüzüyle her an yüzleşmek zorunda kalan Bitinya ucu, nasıl kendi başının çaresine bakmak zorunda ise, Osmanlı Devlet anlayışının romandaki ifadesi olan Devlet Hatun da kendi kendine yetmeyi bilmek zorunda olmalıdır. Bu nedenle Bacıbey, eril özellikleri ile ön plandadır.

Devlet Hatun'un romanda temsil ettiği bir diğer unsur, Ahi teşkilatının bir kolu olan Bacıyan-ı Rum'dur. Kazım Yetiş, kuruluş dönemini ele alan romanlar içinde, Bacıyan-ı Rum'a en fazla yer ve değer veren romanın Devlet Ana olduğunu söyler. (Yetiş, 2010: 366) Anadolu kadınlar birliği olan Bacıyan-ı Rum, eğitimden himayeye, ekonomiye katkıdan savaşçılığa kadar pek çok sosyal faaliyetin içinde bulunmaktadır. (Demir, 2000: 359) Bu durum, kuruluş dönemi Anadolu coğrafyasında hüküm süren sosyal hayatın ipuçlarını vermesi açısından kayda değerdir.

Romanda, "Anadolu kadınının arketipi" (Deveci, 2004: 785) olarak okunabilecek bir karakter olan Devlet Hatun, sertliği ve töreye bağlılığı ile ataerkil düzen bilincini yansıtırken; anaya ait nitelikleri ile de Osmanlı'nın "kerim devlet" anlayışını yansıtır. Oğlu Demircan'ın çıplakken vurulduğunu gördüğünde, ağıt yakmakta olan kadınları susturur;

"Kesin! Kes dedim, kees! Çıplak vurulmuşa ağıt yoktur bizde... Sırtından vurulana ağıt yoktur. Ağıtsız gidecek bu... Salt kanı aranacak bunun... Kendi kanı değil! Babasının kanı... -Boyunduruğa dayanmış duran Rum köylüsüne hışımla elini salladı- Çek camiye! Çek hadi!" (s.128)

Yine, kanlılarının kimliği ortaya çıktığı zaman, kimse onu, suçluları şeriat yasalarına göre sancakbeyinin cezalandırması gerektiğine ikna edemez;

"Devlet Ana kükremişti Allah beterinden saklasın, yere göğe sığacağı kalmamıştı. 'Kör Frenkle uzun Turkopol kanımızdır ve de oklanmış avımızdır. Kerim oğlumla Mavro oğlum gitmemiş olur mu, imansız Kaplan, olmaz ve de öcümüzü elimizle almamız hiç olmaz!' diyerek kapıyı kesti ve de yemini bastı:

- Yemindir, töre bilmez Kaplan! Devlet Ana ve de Bacıbey yemindir. Bunları alıp gitmedin mi, bindim bil ve de Bacı takımını ardıma alıp sürdüm bil!" (s.608)

Türk kültüründe törenin yeri ve önemi, Orhun Kitabeleri'nden bu yana işlenmektedir. Sözlü gelenekte süren ve toplumsal yaşamın düzenlenmesini sağlayan sosyal normlar bütünü olan töre, romanda Bacıbey tarafından temsil edilir. Bacıbey'in, şeriat kurallarını kabul etmeyip törede diretmesi; törenin, İslamiyet sonrası dönemde de etkinliğini sürdürdüğünün bir işaretidir. Devlet adaletle olur, adaleti ise töre sağlar. Son tahlilde töre, devletin düzen ve devamlılığı için gerekli yapıtaşlarından biridir ve devleti temsil eden tüm değerler gibi o da Devlet Hatun'un kişiliğinde belirir.

Romanda, Osmanlı'nın "*kerim devlet*" niteliği de yine Devlet Ana tarafından temsil edilir. Demircan ve Liya cinayetinden sonra karşı karşıya gelen Karacahisar ve Söğüt arasında, ihtilaf konusu olan Mavro'nun durumu, Osmanlı ile Batı'nın insani erdemler açısından mukayese edilmesini, yine sembolik bir söylemle verir. Karacahisar yönetimi, cinayet konusunda kendi reayası olan Mavro'dan şüphelenir ve ona işkence eder. Mavro, Filatyos'un kırbacı altında ifade vermeye zorlanınca, Bacıbey "*şimşek gibi çektiği eğri kılıcıyla şimşek gibi atılıp Filatyos'un kırbacını tutamak yerinden budayıver(ir)*" (s.198) Kendisine hararetle sahip çıkıldığını anlayan Mavro, Devlet Hatun'a sığınır;

"Gitmem, hayır! Öldürürler bunlar beni... Kırbaçladılar sabaha kadar. Verme beni Devlet Ana!.."(s.201)

Ve "*Oğlumun yerine oğul buldum!*" (s.201) diyen Bacıbey, Mavro'ya sahip çıkar. Mavro, yazarın Batı dünyasına bakışının bir yansıması olarak anlatıda yer alır. Devlet Ana'ya sığınan Mavro ile Batı'yı temsil eden esaret kavramı vurgulanır. Valerie Gay; Kemal Tahir'in, Mavro karakteriyle tarihin akışı içinde Türk'e ve Doğu'ya yöneltilen "*barbarlık suçlamalarını*" (Gay, 2004: 159) tersine çevirdiğini bildirir. Konuya tarihsel gerçeklik açısından bakıldığında, İlber Ortaylı, Bizans'ın ve Batı'nın senyör zulmünden bunalan toplumlarının, sığınacak güçlü bir iktidar aradıklarını söyler ve Bosna Kralı'nın, fetihten önce Papa'ya yazdığı bir mektupta; "*Köylülerimin yarısından çoğu Türklerle birleşmeye ve ihanete hazır*" (Ortaylı, 2010: 132) diye yakındığını kaydeder. Devlet Ana, ezilen/hakir görülen toplumları göğsüne basan, "*kurtarıcı*", "*düzenleyici*" ve "*reformcu*" Osmanlı düzeninden başkası değildir.

Ayrıca, vaka zamanında henüz on üç yaşında olmasına rağmen, pratik zekâsı ile dikkat çeken Orhan Bey de, norm karakter olarak belirir. Demircan ve Liya öldürüldüğünde, suçluların izinin sürülmesi gerektiğini o hatırlatır ve Pop Markos ile sürdükleri izi Karacahisar toprağına kadar götürür. Olan biteni, babasına "*on üç yaşının çok üstünde bir ağırbaşlılıkla*" (s.126) anlatır. Yine Filatyos hesap sormak için Söğüt topraklarına girdiğinde, ne olur ne olmaz diye Demircan'ın sırtından çıkartılan Karacahisar okunu getirip babasının önüne koyacak kadar öngörülüdür. Osman Bey, "*on üç yaşındaki oğluna, değme pişkin savaşçılardan, bölükbaşılardan daha çok güvenmekte*" (s.253) Orhan Bey de bu güveni sonuna kadar hak etmektedir. Fütürist anlamda bir norm karakter olan Orhan, Osman Bey'in gelecekte yapmak istediklerini gerçekleştiren bir ülkü değeridir ve Osman'ın geleceğe bakan yüzüdür.

Devlet Ana romanındaki norm karakterler simgeledikleri değerlerle, sahip olduğu siyasi feraset ve öngörü ile ön plana çıkan başkişi Osman Bey'in devlet kurma idealini desteklerler. Akçakoca bilge kişiliği, Edebalı birleştirici gücü, Orhan Bey pratik zekâsı, Devlet Hatun ise mizacının tüm gaffar ve kahhar yönleriyle, ideal devlet anlayışını temsil eden değerler olarak Osman Bey'in başucunda dururlar.

1.8.6.3. Kart Karakterler

Daha çok, içinde bulunulan dönemin sosyal atmosferi tarafından belirlenen kart karakter, derinlikten yoksun, yüzeysel bir nazarla çizilir. Kart karakterin en belirgin özelliği, tanımlanmış olmasıdır. Bir kez tanımlanır ve anlatı boyunca o tanımlamaya uygun şekilde davranır. Anlatı dünyasında, “statik” olma niteliği ile ön plana çıkan kart karakter, her durumda kendisidir ve; “*dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi, nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer.*” (Stevick, 2010: 184)

Devlet Ana'da kişiler dünyasını kategorize edildiğinde, en hacimli bölümün kart karakterlerden oluştuğu görülür. Romanda çizilen birçok karakter, tek bir fikrin sözcülüğünü yapan kişilerdir. Anlatıda beliren ilk kart karakter, Şövalye Notüs Gladyüs'tür;

“Şövalye kısa boylu, şişmandı ama tıkdı. Bir eliyle kılıcını, öteki eliyle hançerini tutuyordu. Davranışlarında ölümle içli dışlı yaşayanların kuşkulu tetikliği vardı. Omuzlarına kadar inen gür saçları, yırtıcı hayvanların kabarmış yelesine benziyordu.”
(s.8)

Şövalye Notüs Gladyüs, romandaki diğer karakterler gibi, kişiliğini hakkında ipuçları içeren bir tasvir paragrafıyla tanıtılır. Bir eliyle kılıcını, diğer eliyle hançerini tutan ve saçları yırtıcı hayvanların yelesine benzetilen Gladyüs, roman boyunca, ruhunda taşıdığı yırtıcı hayvan vahşetiyle çizilir. Kıbrıs Manastırında Sen-Jean papazı olmaktan vazgeçip şövalye adayları arasına katılan, arkasından vurulmaktan ve yükseklikten korkan Şövalye, Anadolu'daki siyasi başboşluktan ve karışıklıktan yararlanıp Bitinya prensi sonra da Bizans imparatoru olma amacındadır. Anlatıda sembolik bir söylemle köksüzlüğü ifade eden Gladyüs, kendini Mavro'ya tanıtırken, “*Napoli kralı olan teresin piçiyim ben..*” (s.23) cümlesini kullanır. Yine Issızhan'a gelen gezgin ozan Yunus Emre ile konuştukları sırada kendisine dair yaptığı şu tanımlama, durumu daha da netleştirir;

“Bilirim sizde soyadı olmaz! Bizde vardır ama, benim yok... Babam ünlü bir prenstir. Hadi sizden saklamayayım: Napoli krallarından... Notüs Gladyüs dedim kendime... Nötüs babasız demektir... Piç, yani... Onurlu ad, kendi kazandığımız addır!”
(s.54)

Anlatıda psişik açmazların merkezi olarak çizilen bir karakter olan Notüs Gladyüs'ün nevrotik durumu, çocukluğundan getirdiği yaşantılar tarafından sürekli beslenir. Karakter oluşumu, bireyin ilk yıllarında edindiği deneyimler, toplumsal altyapı ve kalıtım unsurlarının etkili olduğu bir yapılanma sürecidir. Anne rahminin güvenli ortamından dünyaya atılan birey, göbek bağı kesildikten sonra mutlak korunma ve güven sağlayabilecek ortamların arayışına girer. Dölyatağına geri dönmek mümkün olmadığına göre, olumlu insani duygular geliştirerek yeni kökler bulma ve dünyaya kök salma temayülü gösterir. “*Ayrılmışlığının ayırında olan insan*”, söz konusu yeni duygusal bağları kuramadığında, “*mutlak yalıtılmışlığın ve yitikliğin acısını*” çekmeye başlar. Sevgi-saygı bağları içinde ortak yaşam alanları oluşturamayan birey, içinde bulunduğu durumu, sadece kendisiyle ilişki kurarak (özseverlik) çözmeye çalışır. Kısıtıcı bir sona götüren bu durum nihayetinde birey, karşı konulması zor bir mahvetme arzusu içine girer ve dünyayı mahvederek dünya tarafından ezilmekten kurtulmuş olur. (Fromm, 2011: 292-293) Gladyüs'ün dramı da burada başlar;

“Sırası mı şimdi namussuz, sırası mı şimdi piç kurusu! (...) Şeytan çarpsın, pis pezevenk! Bu kadar mı çektin anan olacak küçük orospuya?” (s.13)

İssızhan'da konakladığı zamanlar, Mavro'yu öldürme isteği duyan Gladyüs, Liya ile yalnız kalabilmek için bu isteğe kapıldığını fark edince, soyaçekim realitesine isyan eder. Gladyüs, annesinin Napoli Kralı ile birlikte olması üzerine gayrimeşru olarak dünyaya gelir. Onun çocukluk yılları hakkında başkaca hiçbir bilgi verilmez. Gerek monologlarında gerekse diyaloglarında her fırsatta “*piç*” olduğunu söylemekten çekinmez. Dahası, “*bu damarlarda kral kanı var*” (s.23) diyerek vurguladığı soyluluğu ile onur duyar görünür. Gladyüs'ün, annesi ile bir türlü kuramadığı duygusal bağı, böyle bir tiksintiye dayanır. Doyumsuzluk yaşanan birtakım duygularla onlara uygun düşen boşalmaların birleşimi olan nevrozların altında yatan neden, bastırma sürecidir. (Freud, 2011: 99) Küçüklüğünde sürekli kendisine “*piç*” olduğu hatırlatılmış olmalı ki, Gladyüs bu sıfatı sıklıkla tekrarlayarak, bastırılmışlığın benliğinde oluşturduğu tahribata karşı bir savunma mekanizması oluşturur. Gladyüs bu köksüzlüğü, en ileri düzeyde sadist eğilimler göstermesine neden olabilecek boyutta yaşar;

“Hem ölmüş, hem ölmemiş olmasını istiyordu. (...) Ölmediğini anlayınca, erkeklik gücü hiçe sayılmış, bu yoldan onuru yaralanmış gibi köpürdü. Boynun direnen tıknızlığında küt parmaklarıyla atardamarı arayıp buldu. (...) Şövalye, dizlerinin neden titrediğini, boynunun, belinin, parmaklarının niçin ağrıdığını anlamak için, şaşkın şaşkın kendisini dinledi. Eline bakar bakmaz, boğazını var gücüyle sıkarak karyı öldürdüğüne kesinlikle inandı, ciğerini ezen ağır bir yük göğsünden kalkmış gibi, ferahladı.” (s.81-82)

İssızhan'da konakladığı zaman, sahip olma arzusu ile Liya'nın odasına gizlice giren Gladyüs, zehirli hançerle odadan sürülür. Liya tarafından istenmemek, “*Paraysa para...*

Erkeklikse erkeklik... Fazladan, soyluluksa soyluluk...” (s.65) diye düşünen Gladyüs’e, onuru kırılmış hissettirir. Ertuğrul Bey’in savaş atlarını çalmak için gittiklerinde, atlardan sorumlu olan Demircan’ı, Liya ile birlikte sırtından vurur. Kadına tecavüz eder ve “*pis bir suçu bölüşerek karşısındakini de kirletme ihtiyacından*” (s.81) doğan bir kızgınlıkla Uranhayı’da tecavüze zorlar. Şimdiye kadar korktuğunu gören hiç kimseyi sağ bırakmamış olan Gladyüs, kadını boğarak öldürür. Liya bu talihsiz ölümü, sadece Gladyüs’ü hançerle korkuttuğu için yaşamaz. Gladyüs, birlikte olduğu kadınları, orgazm esnasında boğarak öldürür ve bu eylemden bir nevi cinsi tatmin duyar. Böylece onu yok sayan hayattan intikam olarak köksüzlüğünü, yersizliğini unutmak ister.

Gladyüs’ün karakter sendromu, cinsel doyum sağlamaya yönelik olarak, cinsel nesneye acı çektirme, kötülük yapma veya onu aşağılama olarak tanımlanan “*sadizm*” (Freud, 2011: 124) ile açıklanabilir. Gladyüs’ün, cinsel tatmin nesnesi olarak algıladığı kadınlarla kurduğu ilişkinin altında, “*sahip olmak*” (Fromm, 2003: 111) güdüsü yatar. Sahip olma güdüsü, insanlar arasındaki canlı ilişkiyi öldürerek, öznelere “*şey*”leştirir. Sahip olma eğilimindeki insan, ilişkilerini üstün olma ve tahakküm etme üzerine temellendirir.

Normal düzeyin üzerine çıkan cinsel arzu niteliğindeki uyarılma, sinirsel aygıtın işleyişini yönetir. Ortaya çıkan gerilimin, normal düzeye indirilmesi gerekir. “*Gerilim indirimi ilkesi, cinsel içgüdüyü yönetir ve aynı zamanda da ölüm içgüdüünün özüdür.*” (Fromm-a, 1995: 263) Kıyıcılığının boyutları ölümün eşiğini aşan Gladyüs’ün sadist eğilimli ruh yapısı, onun köksüzlüğünden beslenir. İlişkiye girdiği kadınları öldürmesinin altında yatan nedenlerden biri belki de kendi gibi köksüz bireylerin dünyaya gelmesini istememesidir. Yaşamın hizmetindeki bir duyguyu, yaşamı tüketen bir “*sapkınlık*” haline getiren birey, elbette yalnız ve acınasıdır. Roman boyunca psişik açmazları ile ön planda olan Gladyüs, diğer kart karakterlere nispetle daha boyutlu çizilir. Anlatı dünyası içinde daima karşı gücü temsil etmesine, sadist kişiliği ile bir kıyıcı olarak tanımlanmasına, belirlenmiş davranışlarıyla olumsuz duygular oluşturmamasına, okuru şaşırtmamasına rağmen, ruhsal bunalımları ve bu bunalımların hazırladığı dramatik sonu ile okurda merhamet duyguları da uyandırır.

Anlatıdaki bir diğer kart karakter Türköpol Uranha’dır. Yozlaşan kimliğiyle sürekli kötülüğün ardında koşan Uranha’yı, kötü olana mahkûm eden, para hırsıdır. Çocukluğundan beri yürümeyi sevmeyen Uranha, daha on yaşındayken soygunculuğa at çalmakla başlar. Keşiş Benito, Gladyüs ve Çudaroğlu ile birlikte giriştikleri at çalma projesinin planlandığı aşamada Issızhan bölgesini çok beğenir. İşleri tökezlemeden giderse Kanlı Boğaz Baronu

olarak Issızhan'a yerleşip, Bitinya Prenslığı'nin kapılarından birini tutarak geçişin başını toplamayı planlar. Şövalye Gladys ile yakınlığı da yine bu para hırsı nedeniyledir;

“Bir genelevde, ağır sarhoşken tanıdığı kuşkulu şövalyenin n’apıp edip güvenini kazanması bu altın dolu kemer yüzündendi. (...) Neyin nesiydi altınları böyle kemere dizip, kıyamet kopsa çıkarmamak?.. Bir zaman tedirgin tedirgin araştırmış, sonunda kendisi -yani Uranha- için toplayıp taşımakta olduğu inancına varmıştı. O gün bugündür, er geç soyacağı bir zenginliği yanı sıra gezdirmekten, garip bir heyecan duyuyor, her an dünyadaki biricik dostunu vurulup düşmesini, sabırsızlıkla bekliyordu.” (s.69-70)

Romanın karşı gücünü oluşturan kişilerini ortak paydada buluşturan para hırsı, Moğol hırsız Çudaroğlu, Dünder Bey, Pervane Subaşı gibi karakterler tarafından da temsil edilen bir karşı değerdir. *“Epeyce Moğol soyguncusu gördüm ama, Çudaroğlu denilen bu rezil gibisine hiç rastlamadım.” (s.62)* cümlesiyle soygunculuğu vurgulanan Çudaroğlu, Moğolların Anadolu'daki soygunlarının bir sembolü olarak çizilir ve anlatı boyunca para karşılığı yaptığı karanlık işlerle ön planda kalır.

Ertuğrul Gazi'nin kardeşi olan Dünder Alp, *“kapıyı ele geçirme”* sevdasının sembolü olarak romanda yerini alır. Ertuğrul Gazi'den sonra beyliğin başına bey olarak geçme hakkının kendinde olduğuna dair inancı ve mal biriktirme zafiyeti Dünder Alp kişiliğinin temel taşlarıdır;

“Belinde değerinin beş yüz flori olduğu söylenen altın kakmalı eğri Dağıstan kılıcı, kabzası zümrüt taşlarıyla dolanmış kıvrık Yemen cenbiyesi vardı. (...) Bıyığının sakalının aklı, yüzünün kirliliğini şuncacık ağartmıyor, gaga burnuyla yandan görünüştü yırtıcı kuşlara benziyordu. (...) Salt söğüt'ün değil, Ankara'dan İznik'e, Kütahya'dan Bolu'ya kadar, çevrenin en varlıklı biliniyordu. (...) Her zaman çapul, baskın, savaş istiyor, ağabeyi Ertuğrul Bey'le yeğeni Osman'ın beş-altı yıldır korudukları barışı, her fırsatta kötülüyordu.” (s.144-145)

Yıllardır barışı koruma gayretinde olan Ertuğrul Bey'in ve Osman'ın çabalarına rağmen, Dünder Alp; İstanbul'un Cenevizli bezirganlarında işlettiği binlerce altını olduğu halde, sırf maddi çıkarları için savaş ister ve *“Ben bey olsam, Bitinya ucu savaşçıları, çapul malını koyacak yer bulamaz.” (s.145)* şeklindeki fikrini aralıksız yaymaya çalışır. Amacı, Ertuğrul'dan sonra beyliğin başına geçme hayalinin, kendiyile ortak yaratılışa sahip olanlar tarafından desteklenmesidir. Tarihi kaynaklarda, hakkında *“Osman Bey'in reisliğini bir türlü hazmedemeyerek münasip bir fırsat bekliyordu.” (Uzunçarşılı, 2011: 104)* denilen Dünder Alp, romanda da mal ve iktidar hırsı yüzünden, kötülük kokan dervişlerle, karanlık keşişlerle ve tekfurlarla Osman Bey'e karşı işbirliği yapan, paylaşımdan uzak ve gösteriş meraklısı bir karakter olarak yerini alır.

Romanda yer alan bir diğerkart karakter grubu, yönetim aksaklıklarını anlatmak için yaratılmış olan Alişar Bey, Hophop Kadı ve Pervane Subaşı üçlüsüdür. Eskişehir Sancakbeyi olan Alişar, kadın tutkusu nedeniyle Pervane Subaşı ve Hophop Kadı'nın kuklası haline gelir;

“İki ay öncesine kadar aklında böyle bir iş yoktu Alişar Beyimizin, Çudar kardaş... İlk düniürlüğünde ‘Kara Osman Bey kardeşimi yakan kız nasıl bir güzel olmalı’ dediyse de, üstünde durmadıydı. İki ay önce düğün hamamı dönüşü görmesiyle akli çemberinden çıktı. O gün bugündür! ‘Balkız bal! Oh daha tatlısın ya!’ diyerekten dolaşır oldu. Dur durak uyku muyku arama...” (s.263)

Vaktiyle Osman Bey ile arası çok iyi olan Alişar, Edebalı'nın kızı Balkız'a vurulur ve Hophop Kadı'nın aklıyla, Osman Bey için dünür gittiği Edebalı'nın kızını kaçtırtmaya kalkacak kadar tutkularının esiri olur. Bu nedenle güvenilmezliğin sembolü olarak işlenir. Anlatının, “Dost Çelmesi” olarak isimlendirilen üçüncü bölümü, Alişar Bey'in ihanetine gönderme yapar. Alişar Bey'in kâhyası olan Pervane Subaşı ise, para tutkusuyla ön plandadır. “Pervane Subaşı için dünyada iki önemli şey vardı: Para, bir de gördüğü rüyalar...” (s.289) cümlesinden de anlaşılacağı üzere, roman boyunca paraya açılan tüm kapıların eşliğinde görülen Pervane, bu yönüyle Çudaröğlü ve Uranha'yı da andırır.

Hophop kadı olarak bilinen Darendeli Hüsamettin Efendi ise, yazarın kadılık kurumu hakkındaki eleştirilerini, romanda tek başına yüklenir;

“Darendeli Hüsamettin Efendi de, zamane kadılarının çoğunluğu gibi gizli içmek şartıyla şarapçı, dile düşmemek şartıyla biraz karıcı, biraz oğlancı, yerine göre doymaz rüşvetçi, parayı çok vereni haklı çıkararak Selçuk kadılarındandı. (...) Devlet vergisi olarak toplanan aşar ekinleri, üç yıl devlet ambarında bekletmek kanundu, Hophop bu ambarı kullanmayı çoktan beri gözüne kestirmişti. Bir Ermeni tüccar aracılığıyla, bekletilmesi gerek ekinler gizlice limanlara indirilip Frenk gemilerine satılacak, kervanları da belli bir ücretle Çudaröğlü çetesi koruyacaktı. İkinci yıl, devlet vergisi olarak toplanan deriler, urganlar, dokumalar, hammaddeler, madenler de buna katıldı. Bunların hemen hepsi dış memleketlere satılması yasak mallardı. Bir kadıyla bir subaşının ortaklığı olmadan böyle bir iş katiyen yürütülemezdi.” (s.282-287)

Hophop Kadı'nın kişiliğinde, bozulan adalet sistemi eleştirilir. Hophop Kadı, adaleti temsil etmesi gerekirken; bozulan düzeni ve adaletsizliği, etik değerleri yozlaşmış memurun, elindeki devlet erkini kötüye kullanmasını temsil eden bir kart karakterdir. Amaçlarındaki farklılığa rağmen, Pervane Subaşı, Alişar ve Hophop Kadı'yı ortak paydada buluşturan şey, aralarındaki çıkara dayalı mecburi ilişkilerdir. Ayrıca, Alişar Bey'e akıl hocalığı yaparak ipleri elinde tutan Hophop Kadı ile Dünder Alp'in “akıldanesi” (s.144) Daskalos Derviş arasındaki benzerlik de gözden kaçmamaktadır. Alişar Bey nasıl Hophop Kadı olmadan yapamıyorsa, Dünder Alp de her fırsatta sözünü emanet ettiği Daskalos Derviş'i yanından ayırmaz.

Romanın bir diğerkart karakteri Pir Elvan'dır;

“Dümbeleşğisol kolunun altına kıstırıp güm güm döven gerçekten adam azmanıydı. İki metreden artık boyu, geniş omuzları, kalın bacaklarıyla dev gibi geliyor, arkasında, ikişerli kol yürüyen takımının söylediğı nefesin durak yerlerinde parmaklarının ucuna basıp yükselerek ‘Ohah!’ diye naralanması gerçekten yüreklere ürperti veriyordu.” (s.38)

Pir Elvan, betimlemesinden de anlaşılacağı üzere, romanda kaba gücün sembolü olarak yer alır. Öyle ki, anlatı boyunca birçok karşı karakterin ölümü, Pir Elvan'ın elinden olur. Tekfur Filatyos, Keşiş Benito, Daskalos Derviş ve Dünder Alp'i öldüren Pir Elvan'dır. Yine Kel Derviş, kas gücü ile ön plandadır ve Uranha'yı öldürmek de ona düşer. Yazar, karşı gücün ölüme mahkûm tüm karakterlerine, bu iki savaşçı dervişi ölüm meleğisi seçer. Uzunçarşılı'nın bildirdiğine göre, tarihi kaynaklar, Dünder Alp'in bizzat Osman Bey tarafından öldürüldüğünde birleşir. (*Uzunçarşılı, 2011: 104*) Romanın genel atmosferinin, tarihi gerçekliğe büyük ölçüde sadık kaldığını düşünürsek, yazarın yaptığı bu değişiklik, Berna Moran'ın tespit ettiği “*idealleştirme kaygısı*” (*Moran, 2011: 212*) ile açıklanabilir. Keza, Osman Bey de, Devlet Hatun'un zoruyla mollalıktan soyunup kılıç kuşanan Kerimcan da kılıcını kana bulamaz. Ayrıca belirtmek gerekir ki, savaş sahnelerinde Pir Elvan ve Kel Derviş'in daima ön saflarda yer alması, Anadolu'daki Abdâlân-ı Rum adı verilen dervişlerin, Osmanlı Beyliğinin teşekkül sürecinde oynadığı rolün öneminden kaynaklanır. Bu dervişlerin, kuruluş döneminde beylerin maiyetinde fetih hareketlerine katıldıkları, hizmetlerine karşılık da fethedilen yeni topraklarda zaviye açmalarına müsaade edildiğı bilinmektedir. (*Ocak, 1999: 118*)

Romanın en “*kara*” karakteri olan Keşiş Benito, bir diğerkart karakterdir. “*Giydikleri tepeden tırnağakara kumaştan*” (s.71) olan Benito, korkulu “*bataklığın bir parçası*” (s.73) haline gelir. “*İnsan bir anlamda bütün insanlığa, yani kendi kendine gerçekten düşman olmadıkça, doğanın, anlamını büsbütün yitirmiş bir parçasıyla bu kadar kaynaşamazdı.*” (s.73) cümlesinden de anlaşılacağı üzere, karşı değerlerin semboller düzleminde tüm karanlığı ile duran bataklık ile Keşiş Benito arasında imgesel bir bağ kurulur;

“Durgunluktan usandım... Ortalı karışmalı!.. Karışmalı gümbür gümbür... -Keşiş Benito derin bir keyifle damağınışaklattı- Kim kime olmalı, gücü yeten yetene... Köylü denilen rezilleri katmalı çoluğuyula çocuğuyula hayvan sürülerine... Çalakılıç! Ağlamalılar, yalvarmalılar! Düşeni ezmeli, çiğnetmeli atlara... Kariyi kocasından, çocuğuanasından ayırıp satmalı ucuz pahalı... Dündüz olmalı dünya! Halkasına yapışıp çekip yakıştırmalı, kıyamet gününü...” (s.76)

Keşiş Benito'nun tüm amacı, sadece kötülük yapmaktır. Mağarasından çıkan çamura batmış kıyafetleri, meşhur kervan soygunlarında çalınan değerli kitap ve eşyalar, onun

“eşkıya yatağı ya da ortağı” (s.474) olduğunu ortaya çıkardığı gibi, onca zaman yöre halkı tarafından Kara Kılavuz olarak bilinen kişi olduğunu da ortaya çıkarır. “Her şey, kötülüğün, yani onun bildik simgesinin, karanlığı, geceyi, aşağıyı, yeraltına özgü olanı anlatan simgeler ailesinden olduğunu işaret eder.” (Jung, 2009: 102-103) Yaşadığı karanlık mağara, giydiği tepeden tırnağa kara olan kıyafetler, içinde keyifle debelendiği kara bataklık, kötülüğe dair tüm imgelemi Benito’da birleştirir. Keşiş, romanda kıyıcı, yıkıcı ve zalim bir tip olarak tasavvur edilir. Fromm, öldürme veya işkence etme tepkileriyle yönlendirilen insanın, fizyolojik ya da ekonomik makul hiçbir sebebi olmadan, kendi türünü yıkabildiğini ve yalnızca insana özgü olan bu kıyıcı saldırganlığın, çeşitli toplumsal koşullar ile insanın varoluşsal gereksinimleri arasındaki etkileşimden ortaya çıktığını bildirir. (Fromm, 2011: 275)

Kaosa neden olan her tür jurnalın, hırsızlığın, cinsel istismarın altından çıkan Benito’nun kıyıcı mizacı, varoluşsal gereksinimler dışında, toplumsal koşullarla da açıklanabilir. Vaka zamanının işaret ettiği dönemde Anadolu, Moğol’un kopardığı fırtına nedeniyle düzen ve güvenlikten mahrum kalır. Düzenin bozulması, anarşiyi beraberinde getirir. Batı Roma kalıntısı Feodal Avrupa toplumu, Haçlı Savaşları’ndan bu yana düzeni yıkma temayülünde olduğundan, bölgede Batılı tarikat şövalyeleri ve keşişler “beşinci kol görevi” görmeye başlar. Selçuklu’nun bozulan düzeninin, bu duruma karşı koyacak güçte olmadığını belirten Ortaylı, “Alişar Bey, Hophop Kadı ve Pervane Subaşı üçlüsüyle Notüs Gladyüs’ün işbirliği bu savın gerçekliğini ispatlamıyor mu?” (Ortaylı, 2010: 131) sorusuyla, Benito ve Gladyüs gibi tiplerin Osmanlı Beyliği karşısına çıkarılmasının tarihsel zeminini anlattığı gibi, bu karakterleri oluşturan toplumsal koşulları da açıklamış olur.

Romanın bir başka kart karakteri, Mavro ile Kerim’e ders veren kılıç ustası Kaplan Çavuş’tur. Gezgin ozan Yunus Emre’ye, delikli demir sevdasını anlatırken: “Biz dünyadan el etek çekip yumulduk delikli demir işine...” (s.237) diyen Kaplan Çavuş için yaşamının yegâne gayesi, ateşli bir silah icat etmektir;

“Karanlık Dünya’nın adam eti yiyici ve de adam kanı içici Frenk gâvuru eline delikli demir geçince Müslümanın hali nic’olur? Bizi uzaklardan kuş gibi avlamaya başlayınca?.. Kavuşup kılıç kılıca gelemesen, n’olur haaa?” (s.243)

Silah yapımı üzerine bir ömür harcayan Kaplan Çavuş, yazarın Batı’ya karşı olan bakış açısını yansıtan bir karakterdir. Roman boyunca “Karanlık Dünya” nitelemesiyle telaffuz edilen Batı ve Batı insanı, Kemal Tahir nezdinde, özgürlüğüne kavuşabilmek için “insanlığından vazgeçmek zorunda kalmıştır.” (Bozdağ, 2006: 141) Kendi çıkarı için değil,

ümmetin yarınlarına dair duyduğu endişe için, ateşli silahı icat etmeye kendini adayan Kaplan Çavuş; öngörüyü ve ideali temsil eder. Bununla birlikte, Türk-İslam coğrafyasının kolektif hafızasını, unutulduğu tozlu raflardan indirme gayretinde olan yazarın, milli mefkûreyi omzuna yüklediği karakterlerden biri olarak anlatıdaki yerini alır.

Devlet Ana'nın kart karakterleri, yüklendikleri misyon itibarıyla, genellikle karşı gücün olumsuzlanan değerlerini temsil eden kişilerdir. Batı'nın anlam yitimine uğramış kişileri, Şövalye Gladyüs, Keşiş Benito karanlık mizaçları ve cinsel sapkınlıklarıyla; Çudaroglu ve Uranha paraya tapmalarıyla; Alişar Bey kadın, Kaplan Çavuş silah tutkusuyla; Pir Elvan ve Kel Derviş kaba kuvvetleriyle; Dünder Bey para ve iktidar hırsıyla; Daskalos Derviş dalkavukluğuyla; Pervane Subaşı ve Hophop Kadı da bozuk düzenin bozuk adamları oluşlarıyla ön plandadır.

1.8.6.4. Fon Karakterler

Fon karakterler (background characters), bireysel bir boyut kazanmadan varlığını sürdüren ve derinleşmeyen karakterlerden oluşan gruptur. Roman başkişisinin içinde yaşadığı sosyal ortamın gerçekliğini vurgulamak üzere görev alırlar. Romanın sosyal ortamı ise, *“sosyal eğilim ve baskıları tipik bir şekilde temsil eden fon karakterlerin birey olarak roman dünyasında varlığı ile yaratılabilir.”* (Stevick, 2010: 180) Bu nedenle, fon karakterin olmadığı romanda, sosyal ortamdan söz edilemez.

Devlet Ana'nın fon karakter kadrosu oldukça geniştir. Ertuğrul Bey'in hanımı Hayma Hatun, Ertuğrul Bey'in at bakıcısı Demircan, Demircan'ın yardımcısı Ermeni Toros, Savcı Bey'in oğlu Bayhoca, Osman Bey'in küçük kızı Fatma, Osman Bey'in seyisi Deli Balta, törel baskı ile mollalıktan vazgeçirilip savaşçılığa soyunan fakat yolculuğunun sonunda yeniden mollalığa dönen Kerim Çelebi ve onun merhum babası Rüstem Pelvan, Kerim'in hocası Yahşi İmam, Türklerin İslamiyet öncesi inancı olan Şamanizm'in izlerini taşıyan Kamagan Derviş, Ahi Nakibi Hasan Efendi, Ahilerin ulağı Kedigöz, gezgin ozan Yunus Emre, Issızhan'ı işleten Mavro ve Liya ile babaları merhum Kara Vasil, Dönmezköy Papazı Pop Markos, silah eğitmeni Kaplan Çavuş'un kızı, Kerim'in beşik kertesini Aslıhan, Edebalı'nın kızı Balkız, Edebalı dergâhının huzurlu simaları Dursun Fakı ve Aşçıana, Orhan'ın annesi Malhatun ve Malhatun'un babası Ömer Bey, İnönü voyvodası Nurettin Bey, Bizans İmparatoru Andronikos, Harmankaya Tekfuru Kosifos Mihaelis (Köse Mihal), Yarhisar Tekfuru Senyör Hrisantos ve kızı Lötüs, Lötüs'ün sütanesi Artemis Ana, Lötüs'ün uşağı Yanaki, Söğüt'ün çobanbaşı Dumrul Reis, Bilecik hisarının kapı çavuşu Kosti Çavuş, Kosti Çavuş'un hizmetlisi

Popolina, Kosti Çavuş'un evlatlığı Panayot, Bilecik Tekfuru Senyör Rumanos, Dünder Alp'in büyük hanımı Gurgan Hatun ve kızı Cinli Nefise, Karacahisar Tekfuru Aksantos, Aksantos'un kardeşi Filatyos, Karabet Usta, Sarı Aratos, Esir Yüzbaşı Kurt Ali Bey, Samsa Çavuş, Aykut Alp ve oğlu Kara Ali, Turgut Alp, Saltuk Alp, Karamürsel, Ak Timur, Kara Tekin, Akbaş Mahmut, Yiğit Paşa, Emir Sultan, Mevlana Hızır, Çoban Mirza, Yorgun Ata, Seyit Ahmet, Kara Tay, Ak Bıyık, Kangal Mihman ve Çandarlı Halil fon karakterler kategorisine dâhil olan karakterlerdir.

Devlet Ana'nın şahıs kadrosu genel anlamda irdelenildiği zaman, çok geniş bir kadro oluşturan şahısların, karakterden ziyade "tip" özelliği gösterdiği görülür. Toplumsal kimliğiyle temsili bir nitelik taşıyan tip, "kendinin dışında kalan değerlerin temsilci" (Tekin, 2002: 99) olarak yaratılır. Romanın başkişisi Osman Bey bile, başkişi olarak sahnenin çok gerisinde durur ve olayları oradan kontrol eder. Öyle ki, yazarın bu yaklaşımı, eserinin, "kişisel dramsız toplum dramı" (Moran, 2011: 181) şeklinde formülize edilmesine neden olur. Anlatının tip olmaktan sıyrılıp, karakter olma yönünde ilerleyen iki kişisi Kerim Çelebi ve Şövalye Gladyüs'tür. Devlet Ana'da, şahıs kadrosunu oluşturan her roman kişisi, tek taraflı olarak çizilip salt iyi ya da salt kötü olarak boy gösterir. Ancak Gladyüs ve Kerim Çelebi, diğerlerine kıyasla daha boyutlu karakterlerdir. Kerim Çelebi'nin anne baskısıyla mollalıktan vazgeçip savaşçı kıyafetleriyle meydana çıktığı ilk an hissettikleri ve Gladyüs'ün bataklıkta ölümün nefesini ensesinde hissettiği anlar düşündükleri, bu iki karakterin, insani vasıflarla teçhiz edilmiş olduğunu gösterir.

Delet Ana'nın kişileri, yazarın savunduğu tezi ortaya koymak amacıyla sahnede belirir ve görevlerini ifa ettikten sonra kurmaca dünyanın içinde pek de iz bırakmadan sahneden çekilirler. Bu nedenle karakterler, romandaki düşünsel özü açıklayıp yorumlayan "sözcü kişiler" (Gülendam, 2001: 37) düzeyinde kalırlar. Oysa Mehmet Tekin'in aktardığı gibi, "Geçek roman kahramanları vak'anın çok üstüne çıkarlar, hadiseler onlara erişemez, üzerlerinde zamanın hükmü yoktur." (Tekin, 2002: 74) Devlet Ana'da ise, kişilerden çok olaylar ön planda tutulur.

1.8.7. İzleksel Kurgu

Devlet Ana romanında entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması'nda şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Ertuğrul Gazi Osman Bey Orhan Bey Şeyh Edebalı Akçakoca Bacıbey Kaplan Çavuş Yunus Emre Balkız /Lötüs/ Aslıhan Mavro/Kerim//Demircan	Notüs Gladyüs Uranha Keşiş Benito Pervane Subaşı Çudaroğlu Alişar Hophop Kadı Daskalos Derviş Dündar Bey Tekfurlar
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Adalet/Töre/Düzen Sadakat Yetinme/Paylaşım Barış/Koruma Bağışlama Cesaret/Mertlik Hoşgörü	İstismar/Talan/Soygun İhanet Maddi hırs/Bencilik Savaş/Kıyımcılık Kin/İntikam Korku/Pusu Zulüm
<i>Semboller Düzlemi</i>	Bacıbey'in Bahçesi Çınar At Kılıç/Kırbaç Ahi Kemerı Köslük Meydanı Davul Düş Leylek Hüma Kuşu	Mağara Batakılık Kara Katır Demir Boyunluk Karanlık Dünya

1.8.7.1.Yurt Edinme / Devlet Kurma İdeali

Devlet Ana romanı, bir uç beyliğinin devlete evrilme sürecini işler. Bundan dolayı toprak ve yurt edinme çabası, romandaki ana izleklerden biri olarak belirir. Sögüt ve Domaniç dolaylarına yerleşmiş olan Kayı Boyu, sahip olduğu toprakları sürekli genişletme yolunda

ilerler. Kuruluş döneminde edinilen toprakları yurtlaştırma çabası, beyliğin tarihe kök salmasına ve zamana karşı varolmasına vesile olur. Bizans sınırında bir uç beyliği olarak bulunan Kayı Boyu toprakları, coğrafi konumu itibariyle de genişlemeye müsaittir. Ancak konumlandığı noktada beyliğin tarihe tutunma ve varolma çabası zorlu bir süreçten geçer.

Uç beyliği olmanın zorluğu Devlet Ana'da sıklıkla vurgulanır;

“Uçtur buraları... Uçlarda düzen bozmak hiç olmaz!” (s.27)

“Buralarda düzen apansız bozulur Şövalyem! Diyelim bozuldu, sen sezmedin öncesinden, yandın! Bunun için tek gözüyle uyuyor uçların adamı... Sopyayı, pala bıçağını, oku-yayı başucundan eksik edebilemez! Barışa aldanıp tetikliği gevşettin mi, bittiğin gündür. Burada, adam gibi yatıp esir uyanmak var.” (s.28)

“Uçlarda postu kurtarayım dersen, önce oku atacaksın, sonra kimi vurduğuna bakacaksın.” (s.28-29)

Devletin bir tarafında Germiyan bir tarafında ise Karacahisar toprağı vardır ve ikisi de düşmandır. Bir tarafı can çekişmekte olan Selçuklu toprağı, diğer tarafı Bizans sınırındadır. Farklı köken ve kültürlerden insanların birbirlerine teğet yaşadıkları uç topraklarında barışı korumak zordur. Bu nedenle, düzen bu coğrafyada her şeydir. Zira düzen bozulursa bir arada yaşamının gerektirdiği hassas denge, dolayısıyla da barış atmosferi bozulur. Ertuğrul Gazi'nin uç toprağında yıllardır sürdürmeye gayret ettiği barış, Osman Bey ve Orhan Bey tarafından da gözetilir. Ayrıca *“Suç kimde olursa olsun, hüner, barışı korumaktı”* (s.400) diyen Edebali de barış zincirinin önemli bir halkası olarak anlatıda yer alır. Uç topraklarında barışı koruyarak devletleşme gayesi; adalet, hoşgörü, öngörü, dürüstlük, fedakârlık, cesaret, sadakat, umut ve paylaşım gibi Osmanlı mozaiğini oluşturan temel renklerin belirginleşmesine neden olur.

Devlet Ana'da, kurulmaya çalışılan devletin maddi unsuru olan toprak, milli ve manevi değerlerle işlendikçe vatanlaşır. Bireylerin, verili olarak buldukları çevreye katkıda bulunmaları sonucu oluşan kültürel değerler, toprağı vatan yapar. Kültürel kimliğin aktarımı ve devamlılığı için barış ve huzur ortamı gereklidir. İnsan, tarihsel ve kültürel bir bağlam içinde varolabilir. Kierkegaard; *“her birey tarihsel bir bağ içinde başlar”* (Taşdelen, 2004: 126) derken, varoluşun tarihselliğini dile getirir. Diğer bir deyişle, bireyin kendi olma yolculuğu, soy'un tarihsel serüveni içinde gerçekleşir. Bu yolculuk sürecinde birey, hem soyun tarihine katkı sağlar hem de soy tarihi tarafından şekillendirilir.

Tarih boyunca Türkler, devlet kurma idealini yaşatmışlardır. Hun Devleti ile başlayıp Osmanlı Devleti'ne kadar gelen süreçte kurulan birçok Türk devleti, Türklerin devlet kurma

idealine sahip olduğunun temel göstergesidir. Her şeyin hakikati kökünde gizlidir ve ancak kökene inildiğinde kendini ele verir. Devlet Ana'da, Osmanlı'nın kökenine diğer bir deyişle kuruluş dönemine inildiğinde, kurucu kimlik olarak beliren Ertuğrul Gazi, “*Kayı'nın ulusu*” (s.153) ve “*ulusun umudu*” (s.153) olarak görülür. Doksanını aşmış olan Ertuğrul, cömertliği, bilgeliği ve adaletli tutumu ile boyun umut ışığıdır. “*Benzeri bulunmaz adam güdücülerden*” (s.183) olan Ertuğrul Bey'den tevarüs eden özellikleri, öngörü ve kararlılıkla birlikte kişiliğinde birleştiren Osman Bey, ideal yönetici olarak belirir ve umut ışığının taşıyıcısı olur.

Romanda yer yer devletin kurulacak olduğunun işaretleri verilir. “*Hanlık Kayı evladına düşse gerek ve de kıyamete kadar başkası almasa gerek*” (s.187) cümlesinin de belirttiği gibi Kayı, beylikten hanlığa, hanlıktan imparatorluğa evrilecektir. İzleksel kurgunun tematik düzlemdeki temel değeri, devlet kurma idealidir. Diğer tüm tematik değerler, bu ideale hizmet etmek için gereklidir. “*Konya olmayınca devlet nerede kurulacak?*” (s.189) diyen Edebalı'nın bu sorusu, asıl gayenin devlet kurmak olduğunun bir göstergesidir. Yine Konya'ya değil günbatımına doğru yönelme planında olan Osman Bey'in; “*Verimli topraklara sahip olana yarar Anadolu... Tükenmez insan kaynağıdır, insanın zanaatı da görüldüğü gibi, köylülük değildir, devlet kuruculuğudur.*” (s.189) cümlesi, Türk insanın ana görevinin devlet kuruculuk olduğunu açıkça beyan eder.

Doğu toplumları devletsiz düşünülemez. “*Doğu toplumlarında devletin kutsallığı, dinden bile önce gelir*” (Tahir-d, 1992: 317) düşüncesinde olan Kemal Tahir için devlet, halkın refah ve mutluluğu için elzem olan kutsal bir teşkilatlanmadır. Toplumun siyasi teşkilatlanmasının en üst kademesinde bulunan devlet, bünyesinde barındırdığı diğer değerleri muhafaza eden bir “*çatı-değer*” (Alver, 2012: 289) dir.

Güçlü bir devlet, halkın refah ve mutluluğu için gereklidir. “*Güçlü devleti olmayanın toprağı olmaz*” (s.432) cümlesi, devletsiz yurt olamayacağının göstergesidir. Belli bir coğrafyada köklenip budaklanmak, geçmiş ve geleceği anda birleştirip zamana tutunmak ve toplumsal vicdanda yer edinebilmek için devlet gereklidir. Devlet Ana'da işlenen devlet anlayışı, hoşgörü, adalet ve paylaşım eşliğinde toplumsal dengeyi sağlayarak halkın maddi ve manevi varlığının gelişmesine katkıda bulunan bir devlet anlayışıdır.

1.8.7.2.Töre/Adalet

Devlet Ana romanında beyliği ve devleti ayakta tutan temel değer, adalet anlayışı olarak verilir. Bir arada yaşamının sınırlarını çizen yerleşmiş kurallar bütünü olan töre, Türk tarihi

boyunca toplumsal düzenin sağlanmasında belirleyici unsur olarak yerini alır. Romanda uçlarda düzenin bozulmaması gerektiği sıklıkla vurgulanır. Düzeni ise töre sağlar; “*Uç dediğin, her bir şeyle olur, töresiz olmaz.*” (s.150)

Törenin öngördüğü davranış kalıplarına uygun olmayan hareketler ve bu hareketlerin failleri, toplum tarafından dışlanır. Böylece süregiden toplum düzeninde sorun oluşturabilecek her pürüz engellenmiş olur. Halkın töreye uygun davranması beklenen ve taviz verilmeyen bir durumdur. Yöneticilerin adaletli olması gerektiği üzerinde ise daha ağırlıklı olarak durulur; “*Rum milleti Ertuğrul Beyimiz Hazreti Ömer Adaletine sığınmakta... Papazları, poplarıyla...*” (s.150)

Ertuğrul Bey, Bitinya ucunda adaleti ve hoşgörüsü ile tanınır. İnegöl’den kaçıp Ertuğrul Bey’in topraklarına sığınan Dönmez köy sakinlerinin anlatıdaki varlığı, Kayı’nın yönetme ve adalet anlayışını somutlaştırır. Dönmez köyün öyküsü, Ertuğrul’un topraklarında büyük bir imparatorluk çekirdeğinin filizlenmeye başladığını sembolik bir söylemle anlatır.

Devlet Ana’da işlenen toplumsal adalet ve toplumsal düzenin temeli Ahilik kültürüne dayanır. Anlatının ikinci bölümünde Bacıbey’in bahçesinde gençlerin oynadığı Ahi oyunu, işlevsel bir şekilde, toplum düzenini sağlayan kuralları izah eder. Ahi olmak isteyen kişinin geçeceği sınava başlanmadan önce, ona: “*Yolumuz anlamaklık yoludur ve de inanmaklık yoludur ve de tutmaklık yoludur. Töreleri tutmaya gücün yeter mi?*” (s.93) diye sorulur. Bu soru Ahi olmanın gerektirdiği istikrarı ve Ahi anlayışının ciddiyetini belirtir niteliktedir. Ahi töresince söz söylemenin, yemek yemenin, bey evine gitmenin, yolda yürümenin, herhangi bir nesne satın almanın ve bireyin sosyal yaşama uyum sağlaması için ihtiyaç duyduğu her davranış şeklinin bağlayıcı bir kuralı vardır. Keza sınavı geçip Ahi olmaya hak kazanan bireye, kendinden beklenen davranışları her zaman göstermesi için öğüt verilir;

“Ey oğul! Saygılı ol ki saygı göresin!.. Sözüün dolusunu söyle ki dinletebilesin! Bundan böyle sana şarap içmek, kemik ataraktan kumar oynamak yoktur. Gammazlık, kasıntı, karalamak yoktur. Kıskanmayacaksın, kin tutmayacaksın, zulmetmeyeceksin!.. Yalan söylemek, sözden dönmek, namusa kötü bakmak gayet ayıptır ve de yoktur. Ellerin günahını görmezden geleceksin! Pintilik yoktur, hele hırsızlığı akla getirmek bile yoktur. Kuşanacağın kuşağın onurunu bil! Kılıç erliğine soyunmaktasın. ‘Ali’den üstün yiğit ve de Zülfikar’dan üstün kılıç olmaz’ denilmiştir. Çabala ki bu basamaklara yanaşabilesin.” (s.95)

Anlatının vaka zamanı olan 1290’lı yıllarda, “*Bir toprağa Moğol atı bastı mı, gökten say ki, belâ indi*” (s.51) şeklinde algılanan Moğol’un yıkıcı etkisi, bir süredir Selçuklu idaresinde görülen zafiyet ve dönemin istikrarsızlığı Anadolu’da kaotik bir atmosfer yaratır.

Böyle bir atmosferin içinde daha çok uç bölgelere yerleşen Ahilik, gazalara katılacak kılıcı kuvvetli savaşçı yetiştirdiği gibi, esnafılıkta dürüst ve adaletli bir tutumun oluşmasını ve sosyal hayat için elzem olan etik değerlerin yerleşmesini sağlar; *“Bu dünyada, her bir nesneye bozuntu elverir, Ahiliğe erişebilemez.”* (s.89) Zira Ahilik müessesinde bir sorun oluşursa, sosyal yaşamın dengesi bozulur. Ahiliğe giren bireye verilen öğütten de anlaşılacağı üzere Ahilik, kuruluş döneminde, toplumun sosyal, siyasal, iktisadi ve kültürel hayatı üzerinde etkili olan bir müessese haline gelir. Böylece, toplumu oluşturan her bir birey, kendi kendini kontrol ederek sosyal düzen ve adaletin bir parçası haline gelir.

Kemal Tahir, Devlet Ana’da işlediği adalet izleği ile kuruluş dönemi Anadolu’sunun bazı kurumlarına eleştirel bir nazarla yaklaşır. Adaletten sorumlu olduğu için adil olması gereken kadılık kurumu, kişilerin üzerinden eleştirilir. Hophop Kadı, görevini suiistimal eder; hazineye ait olan ürünleri bir Ermeni tüccar aracılığı ile Frenk gemilerine satarak gelirini kesesine akıtır ve *“parayı çok vereni haklı çıkararan Selçuk kadılarındandı”* (s.283) şeklinde tanıtılır. Selçuklu Devleti’nin son demlerinde rüşvetin alıp yürümesi, maddi çıkarların etik değerlerin önüne geçmesi ve Osman Bey’in kurmaya çalıştığı ideal devlet anlayışında böyle gayriahlâkî durumlara müsamaha gösterilemeyeceği, Hophop Kadı tipi üzerinden anlatılır;

“Malını mühürleyip Hophop Kadı’yı tıkmışsınız zindana... (...) Timar sahiplerinin işe yararlarına, timarlarını geri vermişsiniz, reyanın faizli borç senetlerini yırtmışsınız. Yasaklamışsınız adalara kaçak mal çıkarmayı... ‘Yörükler, eğer Karacahisar eğer Eskişehir topraklarında köyleri çiğnemeyeler, eski yürüdükleri yerden yürüyeler’ demişsiniz.” (s.544)

Osman Bey ve boyun önde gelen uluları için; *“Adalet namazdan ileridir.”* (s.545) Liyakatle karar vermek yerine adalet kavramını metalaştıran kan emici asalakların karar verme yetkisi gibi, taptıkları metalar ve bu metalar uğruna harcadıkları özgürlükleri de ellerinden alınır. Osman Bey’in babadan kalma martalosı Sarı Aratos’un getirdiği habere göre çevre tekfurlar toplanıp Osman Bey’e pusu kurarlar. Bunun nedeni, Osman Bey’in siyasi başarıları olduğu kadar, fethedilen yer halklarına gösterdiği adilane ve hoşgörülü tutumdur; *“Meydan kantarı ister ki, el vurmadan kendi başına doğru tartсын! Ölçekler, kileler, halkalar örften küçük olmasın! Pekmezine su katan, yağsız yağı diye satmaya kalkan değnek ister. (...) Pazara kılıç gölgesi gerek... Doğruları güldürücü, eğrileri yıldırıcı sıkı düzen gerek.”* (s.546) Osman Bey’in arzuladığı bu düzen etnik kökeni ne olursa olsun tüm insanlar arasında memnuniyetle kabul görür. Osman Bey, farklı kültürleri müşterek erdemler etrafında bağlamayı başarır.

İdeal yönetici, sadece sahip olduğu askeri güç ile siyasi başarılar kazanan kişi değil, idare ettiği toplumun sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dokusunu da sağlamlaştıran kişidir. Bu da tecrübe ve bilgelik gerektirir. “İktidar, davranışları ve davranışların mümkün sonuçlarını yönlendirmektir.” (Foucault, 2011: 21) Osman Bey de ideal yönetici olarak geçmiş ve geleceği, adalet kavramının potasında eriterek halde birleştirir. “Kanundur, beylik kul ile olur, kul hazîne ile olur, hazîne reâyâ ile olur, reâyâ adalet ile olur.” (s.546) diyen Devlet Ana’da, devlet için halk, halk için de adalet gerektiği görüşü ana izlek olarak işlenir.

1.8.7.3. Biz ve Öteki

Devlet Ana’da sevgi ve hoşgörü, başkişinin dönüşüm sürecindeki temel etkenlerden biri olarak işlenir. Zira öteki’ne giden kapılar ancak sevgi ve hoşgörü yardımıyla açılabilir. Sonluluğunun farkında olma durumu, bireyi varoluş kaygısı yaşamaya götürür. Varoluş kaygısı ile baş edebilmenin yolu, ötekini sevebilmekten geçer. Bu da; “Öteki’ni kendi gerçekliği ve anlam dünyası içinde ele alıp anlamaya çalışırken, onu bireysel seçimleri ve kişisel özellikleri çerçevesinde yargulamama ve kendi kişisel değer ve anlam dünyamızı işin içine katmamaya azami özen gösterme” (Güleç, 2006: 24) çabasıyla mümkün olur. Osmanlı yönetim anlayışının sağlam temellerinden biri olan hoşgörü kavramı, millet sisteminin oluşmasını sağlayarak tebaayı oluşturan unsurları ötekileştirmeden kabul eder.

Devlet Ana’da işlenen hoşgörü izleği, temel insani değerlere duyulan saygı olarak belirir. Bu saygı öncelikle din ve vicdan hürriyeti olarak somutlaşır; “Karışmaz Ertuğrul Bey kimsenin dinine imanına...” (s.20)

İnsan; nesnelere ve olgulara mana yükleyen, değer duygusu gelişmiş ve amaç yönelimli yaşayan varlıktır. İnanç da yaşama yüklenen başat manalardandır. İnançın akılla, mantıkla, zorlamayla bir ilgisi olmadığından, inanç hiçbir akli süreç tarafından açıklanamaz. Bireyin inanma gerekçeleri öznedir ve kendisinden başka hiç kimse için bağlayıcı değildir. Devlet Ana’da, Ertuğrul Bey gibi Osman Bey ve onun ardından gelenler de bu başat öğeye dokunmaz; “Köylüyü okşar Kara Osman! Haklıyı arkalamakta Gâvur Müslüman ayırmaz! Vergiyle bunaltmaz adamu...” (s.613-614) Osmanlı yönetim anlayışı, İslam hukukuna göre şekillenir. İslam hukuku uyarınca, halkı gayrimüslim olan bir şehir fethedildiğinde orada yaşayan halk ile “zimmî akdi” (Karataş, 2006: 268) yapılır. Ve zimmî akdini kabul eden zimmîler, birçok konuda Müslümanlarla eşit hale gelirler. Verdikleri oranı belli vergi karşılığında can ve mal güvenlikleri temin edilir;

“Bu yöneliş çok adam istemez! Kalabalıkları biriktirip köylünün başına musallat etmek zorunda değilsin. Bu zamana kadar hiç görmediği, bilmediği götürüp Bizans köylüsünü şaşırtıp ürkütmek de yok! Köleliğe karşı, Frenk soygununa, zulmüne, ırk düşmanlığına karşı biz hoşgörü, dayanışma, can, ırz, mal güvenliği sağlayacağız. Alın teriyle çalışanlar bizden yana olacak ister istemez...” (s.191)

Osman Bey, Şeyh Edebalı'ya günbatısına yöneleceğini ve oradaki gayrimüslim halka nasıl davranacağını bu cümlelerle anlatır. Onun yönetim anlayışında, bireyleri etnik kökenlerine ve inançlarına göre kategorize edip onlara düşmanca bir tavır takınmak yoktur. Kendinden olmayanı yadsımayan bu algı biçimi, ideal iktidar-halk ilişkisi için gereklidir. İktidar, başkalarının eylemleri üzerinde etkili olan bir eylem biçimidir. Yöneten-yönetilen ilişkisinin söz konusu olabilmesi, yönetilen için farklı davranış şekillerin ve tepkilerin gerçekleşebileceği imkânlar alanının mevcut olmasına bağlıdır. Bu ilişki ise yalnızca özgür özneler üzerinde işlerlik kazanır. İmkânlar alanı tıkandığında artık bir iktidar ilişkisinden söz edilemez. Ortada olan tahakkümden başkası değildir. *“Özgürlük, iktidarın işlemesinin koşulu, hatta önkoşuludur.” (Foucault, 2011: 21)* Başkaları üzerinde tahakkümü esas alarak tiranca kurulan iktidar, yöneticinin kendilik kaygısı taşımamasından ve kendiyle ontolojik bir ilişki kuramamasından kaynaklanır. Osman Bey, yönetilenlerin varoluş alanlarına müdahale etmeyecek kadar benlik değerleri gelişmiş, eylemleri amaca yönelik olan bir yöneticidir.

Devlet Ana'da ötekinin varoluşuna saygı olarak sunulan hoşgörü algısı, sadece din ve vicdan hürriyetini kapsamaz, aynı zamanda etnik kimliklere karşı da saygılı ve korumacı davranılır. Demircan ve Liya'nın ölümü üzerine yapılan konuşmada Mavro'ya kendi istediğini söyletemeyen Filatyos, onu kırbaçlamaya kalkınca, Bacıbey, şimşek gibi çektiği kılıcıyla Filatyos'un kırbacını *“tutamak yerinden” (s.198)* budayıverir. Kayı Boyu içinde otorite sahibi olan ve sözü ezilip geçilemeyen Bacıbey'in, kendi tebaasından olmayan Mavro'ya karşı gösterdiği bu korumacı tutum; Osmanlı'nın hiçbir etnik fark gözetmeden, insani değerleri koruma altına aldığı ve bu değerlere zarar vermek isteyenlerin güç unsurlarını *“tutamak yerinden”* yok ederek etkisiz hale getirdiğinin sembolik bir anlatımıdır.

Yine Filatyos'un, Mavro'yu savunmaya çalışan Ermeni Toros'a; *“Sen ne karışsın, başından büyük işlere kötü Ermeni! Pis uşak!” (s.200)* diyerek, ırkçılık yapmasına karşın Osman Bey duruma; *“Uşak değildir, yiğit yoldaşlarımızdandır.” (s.200)* şeklinde yaklaşır. Hoşgörü, ahlaki bir kavram olduğu kadar, siyasi alanda aranan bir gerekliliktir. Ötekini anlayabilme yeteneği olarak da tanımlanabilecek hoşgörünün en temel göstergesi diyalogdur. Öne sürdüğü iddialara güvenilebilen insan diyaloga açıktır. Oysa Filatyos, Toros'un fikir beyan etmesine bile tahammül edemez ve onu tahkir eder. Böylece negatif hoşgörüyü bile sahip

olmadığını ortaya koyar. Osman Bey'in verdiği tepkinin de gösterdiği gibi Osmanlı'da etnik kökeni ne olursa olsun her birey, sadece insan olmasından dolayı hoşgörünün sınırları çizen bir değerdir.

Ortak hedeflere sahip olan farklı kültürlerin bir arada barınabilmesi çok fazla sorun doğurabilecek bir durum değildir. Ancak soy ve ülkü birliği olmayan insanların aynı coğrafyada ve aynı yönetim altında yaşabilmeleri her anlamda özveri ister. Birbirinden farklı etnik kökenlere ev sahipliği yapan Osmanlı idaresi, bu zorluğu ırkçılıktan uzak durarak aşar. Zira; *“ırkçılık hastalığı tarihte bulanabilecek en kaba ötekilik türlerinden biridir.”* (Kovel, 2000: 89) Osman Bey'in uygulamaya çalıştığı yönetim anlayışı, kendinden olmayanı ötekileştirmeyen, alternatif yaşam biçimlerine karşı insani ve adilane duruştan ödün vermeyen bir nitelik taşır.

1.8.7.4. Paylaşım ve Fedakârlık

Devlet Ana romanında üzerinde durulan temalardan biri de sosyal yardımlaşma, paylaşım izleğidir. Türk kültüründe maddi ve manevi değerlerin paylaşılması esastır. Keder de sevinç de paylaşılır. Bu paylaşım sayesinde insanlar arasındaki yaşam standardı farkı da nispeten kapanır. Devlet Ana'da bencillik ve mal biriktirme anlatı boyunca olumsuzlanır. Özellikle romanda bir hayli ayrıntılı işlenen Ahi kültürünce paylaşım verilen önem, sıklıkla hatırlatılır. Ahilik anlayışına göre, Ahiliğe giren kişinin *“eli, yüzü, gönlü, sofrası...”* (s.93) açık olmak zorundadır; *“Akıl ermez bu Türkmen'in işine, hiç ermez Şövalyem... Yiyecek ekmeği yoktur, kapısına varsan yol sormaya, çabalar ki sofraya kursun!”* (s.35)

Devlet Ana'da Doğu-Batı algısı arasındaki fark, çok boyutlu olarak ele alınır. Bu farklılardan biri de Osmanlı'daki paylaşım ruhudur. Doğu insanının imkânları elverdiğince her şeyini paylaşır olması, Batı'ya *“akıl ermez”* görünür. Yine boyu yöneten beylerin cömertliği de bir yönetim kaidesi olarak işlenir;

“Türkmen kitabının kavlince, varlıklılar, mallarının onda birini yoksullara verecek... Hıristiyan reâyâdan haraç alır. “Alır” dedimse, varsa alır. Ertuğrul Bey'in gücü yeterse yoksula, üste verdiği olur. Bu sebeple beylik sürüleri azalmıştır iyicene! Beyin uç sürüsü olmak kanundur Türkmen'de... (s.34)

Devlet Ana'da işlenen yönetim anlayışı, *“Doğu despotizmi”* algısını çürütür niteliktedir. Teokratik bir devlet olan Osmanlı'da, yönetime yön veren kaidelerin kaynağı töre ve İslamiyet'tir. Ancak Osmanlı tebaası içinde ehl-i kitap olan tüm dinler saygı görür ve bu dinlere inananlar adilane bir anlayışla yönetilir. Ertuğrul Bey sadece Müslüman tebaayı değil

gayrimüslim olanları da korur gözetir. Beyliğe ait olan sürüler yoksulu koruyup kollamak için kullanılır. “*Vermek, güçle dolu olmanın en iyi anlatımıdır.*” (Fromm-b, 1995: 29) Devlet Ana, Osmanlı’nın “*ceberut devlet*” değil “*kerim devlet*” olduğu fikri üzerine kuruludur. Özellikle kuruluş dönemi, kerim devlet özelliklerinin ağır bastığı bir süreç olarak bilinir. Kerim devletin en bariz özelliği, karşılık gözetmeden verebilmesi, gerektiğinde bir ana kadar şefkatli ve bütünleyici, gerektiğinde ise baba kadar koruyucu, kollayıcı ve otoriter olabilmesidir. Bu nedenle beyliğin sahip olduğu ne varsa hepsi halk içindir; “*Beyliği mal biriktirmek, hazine peydahlamak yıkar. Çünkü beyi kasıntıya sürer, pintiliğe alıştıırır, doğruluktan ayırır.*” (s.545)

Paylaşımdan yoksun bir anlayış, birçok olumsuz duruma dahası beyliğin yıkımına bile neden olur. Veremeyen kişilik, bir süre sonra istifçi, yoksul bir kişilik haline gelir. Bu istifçilik durumu, bireyi ruhtan uzaklaştırarak egoya yaklaştırır. Kovel, ruha doğru açılan bir praksi betimlerken; “*Kişinin egosal benlikten ruha doğru olan hareketi basit ve temel bir tavır alıştır, yani verme eyleminde içerilidir*” (Kovel, 2000: 315) diyerek, verme’nin bireyi egosal benlikten uzaklaştırdığının altını çizer. Devlet Ana’da bu ruhsal yoksulluk, daima karşı gücü temsil eden kişilerin en belirgin özelliği olarak işlenir. Pervane Subaşı ve Hophop Kadı istismarcı kişilikleri ile Çudaroğlu soygunculuğu ile Gladyüs ve Dünder Alp istifçiliği ile hep olumsuzlanan değerlerin temsilcileri olarak romandaki yerlerini alırlar. Öyle ki, boyun başına bey seçilmek niyetinde olan Dünder Alp’e, Ahi Nakibi Hasan Efendi; “*sen altınlarını bir de körpe Rum cariyelerini ardında koyup atlanıp akına, savaşa yumulamazsın!*” (s.156) diyerek, mal biriktirmenin beyliğe uygun bir davranış olmadığını gösterir.

Millet, devletin asli unsurlarından biridir ve milletin olmadığı bir devlet düşünülemez. Tarih ve ülkü bağı ile birbirine bağlanan sosyal ve siyasi bir topluluk olan millet, bir nevi, devletin varlık nedenidir. Ve milletin mutluluğu, devletin ayakta kalması için bir gerekliliktir. “*İnsanların mutluluğu devlet gücünün bir unsuru haline gelir.*” (Foucault, 2011: 118) Bu nedenle, devlet gücünün devamlılığı için bireyin refah ve huzuru bir önkoşuldur. Söz konusu refah ve huzuru sağlamak da kerim devletin temel amaçlarından biridir. Devlet Ana’da işlenen kerim devletin en bariz niteliklerinden olan paylaşım ve fedakârlık, benliğin istifçiliğini dizginleyen Osmanlı’nın kuruluş değerlerinden biridir. Bu değerler, kılıçla açılmayan kapıların açılmasına vesile olur.

1.8.7.5. Sözün Gücü

Devlet Ana'da söz, mutlak bir değer olarak yer alır. Özellikle Kerim ve Yunus Emre üzerinden işlenen sözün gücü, değiştiren ve dönüştüren bir nitelik taşır. Alplik, silah kullanma yeteneği, cesaret gibi kavramlar romanda sıklıkla ön plana çıkarılsa da söz, her şeyi yöneten güç olarak görülür. Anlatı boyunca kalem-kılıç karşılaştırılması yapılır ve bu mukayese sözün üstünlüğü ile son bulur;

“Dünya kurulu beri, kılıç mı daha kanlı, kalem mi, ayırt edilebilmiş değildir. Bence kılıcın yarası bir, kalemin yarası bin... Kılıç eri dilerse sahip olur kılıcına... Sen dünyanın yüzüne salmaktasın yazdıklarını... Kopar gider, nerde, n’işler bilir misin? Gerisin geri “Toplayım” desen yeter mi gücün? Dediğini dememiş olmak elinde mi?” (s.219)

Kaplan Çavuş’un Yunus Emre’ye söylediği bu cümleler dikkat çekicidir. Zira Kaplan Çavuş, tek tutkusu ateşli silahı icat etmek olan, bunun için senelerdir uğraşan bir silah ustasıdır. En nitelikli kılıçları yaparak en iyi kılıç tutan, ok atan öğrenciler yetiştiren Kaplan Çavuş’un, sözü silahtan daha etkili bulması ve bunu söz ustası ozan Yunus’a anlatması manidardır. Onun vurgulamaya çalıştığı, sözün geri döndürülemez etkisidir. Söz, konuşulduğu andan itibaren tüm zamanlar üzerinde etkili olan boyuta geçer. Zaman, mekân, ırk, renk tanımaz; çoğalır... Ellul; *“Söz, zamanın durduğundan daha fazla durmaz.” (Ellul, 2012: 341)* derken, sözün bu engellenemez akışından bahseder.

Devlet Ana'da, kalemin kılıca üstünlüğü, Şeyh Edebâli - Dündar Alp karşılaştırması ile de verilir. Kerim Çelebi iken Kerimcan'a dönüştürülen Kerim, savaşçı olan ağabeyini kaybedince, törel normlar tarafından savaşçılığa zorlanır. Annesi Bacıbey'in şiddete dönüşen baskısı ve toplumun beklentileri, onu benliğinden hayli uzak bir noktada yeniden şekillendirir. Öyle ki, sevdiği kıza kavuşması bile bu tercihe göre sonuçlanacaktır. Toplumun öç duygusu tarafından şekillendirilen Kerim, kendi olma tercihlerini bir yana bırakarak beklentilere cevap vermeye çabalar. Ancak bir süre mücadele ettikten sonra mollalıkta karar kılar. Kendisine yeniden baskı uygulamaya kalkan Bacıbey'e; *“Edebâli Şeyhimiz mi yiğit, Dündar Alp mi? Elini kılıca hiç sürmemiştir biri... Öteki doğdu doğal kılıç sürükledi yanı sıra...” (s.649)* diyerek, ilim sahibi olmanın üstünlüğünü bu kez kendinden emin olarak ifade eder. Edebâli'nin Bilecik'te açacağı tekkeye girmeye karar veren Kerim, bu kararıyla olgunluk eşliğini aşar ve insanın kurucu gücü olan sözün değerini ortaya koyar. Bu durum, Osmanlı'da ilme verilen değerlerin bir tezahürüdür; *“Ahi Şeyhi Edebali'ye gösterilen saygı, Osmanlı Devleti'nin üç ana kaynağından biri olan Ulema'nın, başlangıçtan beri yönetimde söz sahibi olduğunu gösteriyor.” (Dosdoğru, 1974: 388)*

Anlatının sonunda kılıcını duvara asarak kitapları okumaya başlayan Kerim, romanda bireysel kimlik arayışı ve söz gücünün sembolü olarak yer alır. Sözün değerini gerek sembol düzleminde gerekse kişiler düzleminde ifade eden Devlet Ana, insanın sözde gizli olduğu yargısıyla son bulur; “Söz âdemde gizli değil, illa âdem sözde gizlidir... Zira ki, söz âdeme perdedir. İmdi bilmiş ol iy oğul, söz ulu nesnedir, sen dahi sözü ulu bil ki, gökten gelmiş nesnedir.” (s.645) Söz, insana ufuk açan anlam ve değer ifadesidir. İfşa eden, ikna eden ve inşa eden söz, varoluş hakikatinin özünü içerir. “Sözcük sayesinde, evren sunulandan daha fazla bir şey olur.” (Kovel, 2000: 124) Söz sayesinde birey, kendini “etik özne olarak” yeniden kurabilir. İnsanı zamana yerleştiren söz, onu Tanrı’ya ve evrene bağlayan yegâne değerdir.

1.8.7.6.Doğu-Batı Sorunsalı

Devlet Ana romanı, Kemal Tahir’in Doğu ve Batı dünyasını çok boyutlu olarak karşılaştırdığı eseridir ve yazarın bu konudaki düşüncelerinin sentezidir. Devlet Ana’da Doğu ve Batı; toprak ve mülkiyet anlayışı, yönetim anlayışı, din ve insan anlayışı gibi en temel konularda birbirinden kesin çizgilerle ayrılır.

1.8.7.6.1.Toprak ve Mülkiyet Anlayışı

“Bizi ters çevirdikleri zaman Batı, Batı’yı ters çevirdikleri zaman biz çıkarız.” (Bozdağ, 2006: 142) diyen Kemal Tahir’e göre, insanlığın iki yarısı arasındaki zıtlığın temel nedeni toprak ve mülkiyet anlayışındaki farktır. Bu iki kültür arasında vücut bulmuş olan tüm ayrımlar, son tahlilde mülkiyet anlayışına dayanır.

Devlet Ana, Osmanlı’daki mülkiyet ilişkilerine Orhan Bey ve Lötüs’ün izdivacı üzerinden değinir. Lötüs, Yarhisar’daki drahoma âdetinden söz ederken, Orhan Bey Osmanlı’da toprağın kimsenin malı olmadığını bu yüzden beylerin bile toprak bağışlayamayacağını bildirir;“Toprak bağışlanmaz bizde, kız karşılığında... Toprak beyin malı değildir çünkü...” (s.467)

Kemal Tahir, Batı toplumlarının bizimkinden çok daha farklı bir gelişim süreci geçirdiğini, Osmanlı’da feodal yönetim ve toprak mülkiyeti bulunmadığından Doğu insanın asla Batı insanı gibi olamayacağını vurgular. Ve bu düşüncelerini ATÜT kavramıyla sistemleştirir. Kemal Tahir’e göre Osmanlı, Asya tipi üretim ilişkilerine sahiptir. Asya tipi üretim tarzında, “toprağın özel mülkiyeti diye bir şey yoktur ve birey, topluluğun bir üyesi olarak, toprak üzerinde işgal ve kullanma hakkına sahiptir.” (Godelier, 1993: 29)Asya tipi

üretime, doğal koşulların muhtelif müşküllere neden olduğu coğrafyalarda ihtiyaç duyulur. Böyle durumlarda üretim, ancak büyük çaplı ve uzun soluklu bir organizasyonla mümkün olabilir ki, bu da üretim için devlet gücünün gerekliliği anlamına gelir. Bu anlayış, yazarın “*Kerim Devlet*” algısının kökenini de açıklanmış olur;

“Salt Anadolu çoraktır, verimsizdir. Hele bugün derisi soyulmuş, eti yüzülmüştür. Yolları silindiğinden kervan işlemezdir. Suları azgınlaştığından her yanı bataktır. Masraflı devlet besleyemez!” (s.188)

Yazarın Anadolu’yu bu kadar verimsiz görmesi, sellerin ve batakların mevcudiyetinden söz etmesi, ATÜT anlayışının bir tezahürüdür. Batı ile Doğu arasındaki farkların coğrafya özellikleri ve üretim tarzlarıyla açıklandığı Asya Tipi Üretim Tarzı, toplum yararına olan kamusal işlerin bireysel girişimle sonuçlandırılmadığı toplumlarda görülür. Kemal Tahir’e göre, Anadolu’nun coğrafi özellikleri, kişisel mülkiyeti gereksiz kılar. Çünkü tarımsal faaliyetlerin nitelikli ve kârlı bir şekilde sürdürülebilmesi için devlet gücüne ihtiyaç duyulur. Kemal Tahir, bu konudaki düşüncelerini şöyle izah eder;

“Doğunun, feodal şartlardaki toprak mülkiyetine bile gelememesi nedendir? Bana kalırsa bunun baş nedeni, genellikle toprağın şartlarını belirleyen iklim, özellikle geniş çorak mesafelerdir. Bu şartlar, insan eliyle meydana getirilen sulama sistemini zorunlu kılar. Bu sulama sistemini de ancak komünler, eyaletler ya da merkezi hükümetler başarabilir.” (Tahir-1, 1992: 362)

Kemal Tahir’in Kerim Devlet anlayışının beslendiği bu düşünce, devletin devamlılığını sağlayacak olan tüm önlemlerin alındığını da ifade eder. Devlet Ana’da toprak, bireysel mülkiyete ait değildir. Devlet, halka toprak temin etmek ve üretimin devamlılığını sağlamakla görevlidir; “*Reâyâyı topraksız komak haramdır, topraklarını birbirine katıp mülk çiftliği peydahlayarak halkı boğaz tokluğuna çalıştırmaksa büsbütün haramdır.*” (s.285)

Osmanlı’da tımar toprakları devlet mülkü sayıldığından miras bırakılamaz ve satılamaz. Bu durum halk için de tımar sahipleri için de geçerlidir. Ancak kimsenin toprağı sebepsiz olarak elinden alınmaz. Beylerin kendi hesabına çalışan toprakları yoktur. Ancak feodal yönetimde senyörün kendine çalışan toprakları alabildiğince büyüyebilir. Sipahi ise merkeze bağlı devlet memurundan başka bir şey değildir. Senyörün soyluluğu sipahide yoktur. Osmanlı devlet siyaseti olarak soy asaletini özellikle önlemiştir. Osmanlı’nın Balkanlarda hızla yayılmasının sebebi, serflerin özgürlüğe kavuşup mal olmaktan çıkma umudu olarak algılanabilir.

Osmanlı’da görülen tımar sistemi, toprağın sürekli olarak işlenmesini gerekli kılan ve geliriyle devlete masraf çıkarmadan ordu oluşturan bir sistemdir. Tımar topraklarının

mülkiyeti devlete aittir ancak halk toprağını ekip biçtiği sürece toprak sahibi olmak ve geçinmek garantisi mevcuttur. “Devlet, toprağı belirttiğı şartlar içinde geri almamayı garanti ettiğı gibi, özel mülkiyetin palazlanmasını önleyerek başkalarının da toprağı ele geçirmemesini garanti altına almaktadır.” (Yıldırım, 2003: 246) Böylece halk, devletin sağladığı bu garanti altında üretim-mülkiyet ilişkisi içinde üzerine düşeni sekteye uğratmadan yapar. Merkezîyetçi bir anlayışa sahip olan Osmanlı’da toprak sisteminin bu getirisi tarım güvenliğini ve sürekliliğini sağlamaktadır. “Batı’yı Doğu’dan ayıran en önemli etkenlerden biri, coğrafi koşullara, arazinin yapısına bağılı olarak tarım üretiminin örgütlenme özellikleri arasındaki farklılıklardır.” (Özcan, 2004: 154) Bu da, Batı’da olandan farklı bir mülkiyet anlayışının doğmasına neden olur ki, Kemal Tahir’in ısrarla üzerinde durduğu mesele budur.

Devlet Ana’da Kemal Tahir, Osmanlı’da Batı’daki anlamda özel mülkiyetin olmadığını vurgularken, feodal düzenden söz edilemeyeceğinin altını çizmiş olur. Her şeyden önce Osmanlı, merkezi yönetim anlayışına sahiptir ve bireysel olabilecek her palazlanma, devletin kerimliğine gölge düşürür. Toprak sistemi incelendiğinde, reayanın da sipahinin de sınırsız imtiyaz sahibi olmadığı görülür. Toprak mülkiyetinin bu durumu “toprakların ve artık ürünün temerküzünü” (Divitçioğlu, 2013: 209) önleyerek büyük özel çiftliklerin oluşmasını engeller. Bu da devletin devamlılığı için gereklidir.

1.8.7.6.2. İnsan Algısı

Kemal Tahir için, insana dair olan değerleri şekillendiren, toplumun üretim ilişkileridir. Doğu toplumları, Batı’nın geçirdiğı gelişim süreçlerinden geçmediklerinden, üretim ilişkileri farklılıklar gösterir. Bu farklılık, insanı kuran tüm etik değerlere yansır. “İnsanı toplum kalıbına yerleştiren, ahlak değil mi? Batı’nın ahlaki egoist, Doğu’nun ahlaki altruist!.. ” (Bozdağ, 2006: 142) diyen yazar, bir kez daha Doğu ve Batı dünyasını ayırır. Ona göre Doğu’nun eylemleri, kendi çıkarını gözetmeden başkalarının mutluluğunu ve iyiliğini erek edinen eylemlerdir. Altruist ahlak, “bencillik anlayışının tam karşı kutbunda yer alan özgecilik” (Güçlü-Uzun-Uzun-Yolsal, 2003: 1108) anlayışıdır. Altruist ahlakın orijini moral değerlerdir. Doğu’nun özgeci anlayışına karşı Batı’nın egoist ahlakı, Devlet Ana’da Şövalye Gladys ile Mavro arasında geçen diyalogda irdelenir;

“Soylu Hıristiyan hiç suçlu olmaz. Çünkü soylunun soyluluğı gibi, yaptığı da hep Allah’tandır. Pazar başını artırmaya geldi mi, senyörün keyfinedir. Kimse karışamaz. Kendi toprağında dilediğini yapar. Çünkü toprağı da soylular için yaratmıştır, Allah salt toprağı değil, üstündeki köylüyü de bağışlamıştır mal diye, canı çekerse, asar!” (s.29)

Feodal düzenindeki senyörün, diğer bir deyişle soylunun yetkilerinden bahseden Şövalye Gladyüs, Batı’da senyörün toprakla beraber üzerinde yaşayanlara da sahip olduğunu belirtir. Senyörün toprağını işleyen köylü, “mal” olarak algılanır. Senyör, serfe dilediği gibi davranabilir;

“Gölünde, deresinde izinsiz balık tutanı asar, ormanında avlayanı, çalı keseni... Angaryasından kaçanı, harmanda, bahçede soylu payına hile katanı... Sıkı çalışmayan kunduracıyı, demirciyi de canı çekerse asar, acır da bağışlarsa, demire vurur ölene kadar...” (s.30)

Feodal düzende, senyörün yetkilerini ayrıntılı olarak işleyen Kemal Tahir, Osmanlı’daki toprak düzenin hiçbir surette feodalite ile açıklanamayacağını ehemmiyetle vurgular. Feodal yönetimde merkezi otorite zayıftır, Osmanlı’da ise merkezi yönetimin gücünü zayıflatacak her ihtimale karşı önlem alınır. Feodal düzende kralın yetkisi sınırlıdır çünkü yönetme erki birçok feodal bey arasında paylaşılır. Diğer bir deyişle bölünmüş ve yerel bir siyasi güç söz konusudur. *“Feodal toplumun tümel ve başat özelliği, iktisadın, siyasetin, hukukun ve kültürün olabilecek en yüksek ölçekte atomize olması ve yerelleşmesidir.” (Ülgen, 2010: 9)* Tüm bunlar, Kemal Tahir’in, Osmanlı’da feodaliteden söz edilemeyeceği düşüncesini doğrulamaktadır.

İki yönetim arasındaki farkın boyutu, Şövalye Gladyüs’ü dinleyen Mavro’nun tepkisiyle açığa çıkar. Serfin boynunda, demir tasma takılı olduğunu öğrenen Mavro, *“dehşete yakın bir korkuyla” (s.31) Şövalye Gladyüs’e, “bildiğimiz it tasması gibi mi, aman Şövalyem?” (s.31)* diye sorar. Ve Şövalye Gladyüs’ün verdiği cevap, Mavro’yu teyit eder;

“Tamam! Bildiğin it tasması... Bizde köylü on yaşını buldu mu, soylusunun demircisi, bir uygun tasma döver, oğlanın boynuna geçirip perçinler sıkıca... (...) Demirini söktüren köyliyi, asarlar bizde, söken demirciye geldi mi, onu kazığa vururlar!..” (s.31)

Feodal düzenin insana verdiği değer ve insanın layık gördüğü muamele, Doğu’da dehşetle karşılaşılır. Toprak mülkiyetine ve serf emeğine dayalı olan bu ekonomik düzen, çözülüş sürecini yaşayan Roma toplumunda filizlenir. Senyörün efendi, serfin ise köle olduğu bu sistemde, *“efendi kölenin vücudu, emeği ve malı üzerinde sınırsız tasarruf hakkına sahiptir.” (Şen-Türkmenoğlu, 2012: 193)* Feodalite, etkili bir hukuk sistemi oluşturamamıştır; senyörler aynı zamanda yargılama yetkisine sahiptir. Ve senyörün hükmünü sorgulanamaz. Devlet Ana, bu adalet eksikliğini, *“Kanı sorulmaz köylü takımının soylulardan...” (s.30)* cümlesiyle eleştirir. Sencer Divitçioğlu, Osmanlı’da devletin hiçbir zaman soylu bir sınıf tarafından temsil edilmediğini bildirir. (Divitçioğlu, 2013: 207) Bu nedenle Batı’da görülen

toplumsal sınıf ayrılıklarından doğan köle-halk anlayışı Osmanlı'da yoktur;“ *‘Köylünün canı soylunun’ ne demek? Geriye kalır mı bir şey! Gerdek gecesi, diler kızlığını alır, diler kan pahasını...*” (s.31-32)

Devlet Ana'da İnegöl'den kaçıp Ertuğrul Bey'in toprağına sığınan Dönmez köy sakinlerinin, kendi topraklarını terk etme nedeni, senyörlerin halkı sınırsızca istismar etmesi olarak verilir. Kemal Tahir, bu konuya sohbetlerinde daha ayrıntılı olarak yer verir;

“Batılı feodal, halkının kayıtsız şartsız sahibidir. Halkının tek tek ne iş yapacağını, ne kadar çalışacağını, ne alacağını o belirler. Evlenmek, boşanmak onun müsaadesine bağlıdır. Gelinin ‘ilk gece hakkı’ onundur. Çocuğı doğduğu zaman feodalin damgasıyla damgalanır. Hiç kimse feodalin izni olmadan, oturduğu yeri, yaptığı işi değiştiremez. (Bozdağ, 2006: 140)

Devlet Ana'da Doğu, senyörün kölesi durumunda olan Batı köylüsünün kaçıp sığındığı koruyucu, kollayıcı bir liman olarak çizilir. Batı insanı ile Doğu insanı arasında, geçirdikleri tarihsel süreçlerin farklılığından kaynaklanan çok önemli farklılıklar vardır. Batı insanı, *“hiçbir zaman önleyemediğı, anlamsız kan dökme tutkusu”* (s.83) tarafından kontrol edilir ve *“ırzı, namusu, utanması, acıması, sözü, yemini hiç yoktur.”* (s.191) Tüm bunlar, Doğu'da hâkim olan düzen ile Batı'nın kaotik atmosferi arasında yazarın en ufak bir benzerlik görmediğinin romandaki yansımalarıdır.

1.8.7.6.3.Meta Fetişizmi ve İktidar Tutkusu

Devlet Ana'da Doğu insanı ile Batı insanı arasında çizilmiş olan temel farklardan biri de ihtiraslı, tutkulu davranışlardır. Şövalye Gladyüs, Uranha, Keşiş Benito, Daskalos Derviş gibi Batı dünyasını temsil eden karakterlerle; Alişar Bey, Hophop Kadı, Pervane Subaşı, Çudaroğlu, Dünder Alp gibi Doğu'nun yozlaşmış kimliklerini, karşı gücü temsil eden kişiler grubunda bir araya getiren şey, ihtirasları tarafından yönlendirilen saplantılı davranışlarıdır.

Devlet Ana'da tutku; meta ve iktidar tutkusu ile cinsel tutkular olarak kategorize edilebilir. Söz konusu karakterlerin davranışlarını yöneten tutkular, yozlaşmanın, yalıtılmışlığın ve yalnızlığın temel nedeni olarak işlenir. Para hırsının esiri olan Şövalye Gladyüs, kemerinde biriktirdiğı altınların dizgesini çoğalttıkça kendini daha güçlü ve güvenli hisseder. Köksüzlüğünün tetiklediğı tüm eksikleri, altınlarına bağlanarak telafi etmeye çabalar;

“ N'apacağını şu anda bilmiyordu ama acıklı bir yalnızlık içinde geçen otuz şu kadar yıllık ömründe, hırsıyla, güvenle yapıştığı biricik dayanaktan vazgeçmek üzere

olduğunu seziyordu. Din değiştirmekten daha müthiş bir çöküntü ile çıkacaktı bu bataktan.” (s.621)

Karanlıkta omzundan oklanmış bir şekilde Uranha ve Pervane’ye yaralı olduğunu belli etmeden batağı geçmeye çalışan Gladyüs, kendini biricik dayanağı olan altınlarından vazgeçmek zorunda hisseder. Para hırsının bir araya getirdiği bu insanlar arasında kurulan bağların tümü metaya endekslidir. İçinde bulunduğu durumun farkında olan Şövalye Gladyüs, kemerinde taşıdığı altınları için öldürüleceğinden endişe ederek kemeri Uranha’ya vermek zorunda olduğunu düşünür. Bu vazgeçiş onun için “*din değiştirmekten daha müthiş bir çöküntü*” halini alır. “*Kuşku yokluğa eşittir*”(Kovel,2000: 218) ve Gladyüs, en yakınında bulunan Uranha’nın kendisine ihanet etmeyeceğinden emin değildir. Kuşkuvarımın tetiklediği güvensizlik, ondaki yalnızlık hissiyatını ortaya çıkaran temel durumdur.

Bilecik Hisarı’nın fethinde çizilen sahne, Doğu ve Batı insanı arasındaki bu anlayış farklılığının ortaya çıktığı anlardan birini yansıtır;

“Bu ölümlü dünyada para için çabalamak... Şu, birkaç saat önce, anası Bacıbey’in Bilecik kapıcılarının ayakları dibine yem olarak saçtığı maden parçaları için... Korkunçlu nesneydi para... (...) Bilecik’in savaşıları hırsıyla yumulup topladıklarını ellerinden bırakmadıkları için kılıçlarına davranamadı hiçbiri... Arkadaşları sopalarla yere serilirken şaşkın şaşkın bakakalmaları, altının tuzağına yakalandıklarından...” (s.600)

Keşiş Benito’nun, Kamagan Derviş’in ve Dünder Alp’in biriktirdiği altınlarla Bilecik’e gelen Söğüt kadınları, sandıktan dökülen altınların yarattığı şaşkınlıkla hiçbir şey yapamayan Bilecik görevlilerini kolaylıkla alt ederler. Ceplerine doldurmaya çalıştıkları altınlardan vazgeçemeyen Bilecik askerleri, silahlarına davranmadan etkisiz hale getirilir. Batı’da meta, vatan kavramından daha ön plana geçebilirken, Doğulunun “*ölümlü dünya*” algısı, meta tutkusuna kapılmasına engel olur.

Anlatıda geçen Dünder Alp, boy halkı geçim sıkıntısı içindeyken paylaşımından yoksun olan istifçi bir karakter olarak çizilir. Oysa Osmanlı anlayışına göre yönetici, halkını gözetmek zorundadır. Doğu’nun egoist ahlaka uygun bir yapısı olmadığını bildiren Kemal Tahir için;“*Halkları doyurmak yetmez. Onları onurlu kılmak lazımdır. İnsanları onurlu kılmanın en kestirme yolu, onları korkutmamaktan geçer.*” (Tahir-c, 1992: 69) Halkını gözetmeyen Dünder Alp, egoizmi nedeniyle beyliğe uygun görülmez. Para ve iktidar hırsına kapılmak kabul edilebilir bir şey değildir. Yine Uranha, Çudaroğlu ve Pervane Subaşı da sürekli hırsızlığın, hak edilmemiş kazancın peşinde koşarlar.

Karşı gücü temsil eden kişilerde ortaya çıkan bir diğer tutku, cinsel takıntılardır. Şövalye Gladyüs, Keşiş Benito ve Daskalos Derviş'te bu durum cinsel sapkınlık boyutunda belirir. Gladyüs'ün tecavüz ettiği Liya'yı öldürmesi, Keşiş Benito'nun Balabancık üzerinden tatmin etmeye çalıştığı cinsel dürtüleri ve Daskalos Derviş'in bu istismara aracılık etmesi, bu durumun göstergeleridir.

Yıllardır Söğüt'ün güvenini sarsmayan Bilecik tekfuru Rumanos'un, çevre tekfurların oyununa gelip, Söğüt'e pusu kurması yine kadın tutkusu yüzündendir. Genç kızlara karşı zafiyeti olan Rumanos, Yarhisar Tekfurunun genç ve güzel kızı Lötüs ile evlenme isteğine karşı duramadığı için planın bir parçası haline gelir. Bu davranış ise Doğu insanı tarafından hiçbir şekilde anlaşılabilir;

“Elli yaşına kadar, çevresine mertliğiyle nam salmış soylu bir insanın kadın tutkusunu yenemeyip düğününi, bunca yıllık dostuna karşı, bu kadar kancık bir pusu olarak kullanabileceğini gene de sığdıramıyordu aklına...” (s.543)

Osman Bey'i, yıllarca yayla göçü öncesi emanetlerini bırakacak kadar güvendiği Bilecik Tekfuru Rumanos ile karşı karşıya getiren ne ise, Şeyh Edebalı'ye dünür gönderecek kadar güvendiği Alişar Bey ile karşı karşıya getiren de odur. Osman Bey'in yakın dostu olan Alişar Bey, Osman Bey'e istemek için gittiği Balkız'ı kendine isteyecek kadar, tutkularının esiridir. *“Karı tutkusu... Para tutkusu... Fırsat elverdi sanıp üste çıkma tutkusu yıkar âdemoğlunu.” (s.402)* diyen Devlet Ana'da kadın, meta ve iktidar hırsı olumsuzlanan değerler olarak işlenir. Meta fetişizmi üzerinden kurulan egemenlik algısı, iktidar olma tutkusuyla birleştiğinde yok edici bir süreci başlatır. İlişkide olduğu insanları, toplumları yok saymak ve iktidar gücünü hayattan intikam alır gibi kullanmak; yönetilen tarafa özgürce tasavvur edilebilen bir yaşam hakkı tanımaz. Böylece, bu tür insanların ve onları şekillendiren zihniyetlerin zamana ve mekâna tutunması imkânsız hale gelir.

1.8.8. Sonuç

Devlet Ana, Ertuğrul Gazi'nin denetimindeki Kayı Boyu'nu oluşturan bir grup insanın Osman Bey ile girdiği devletleşme ve milletleşme sürecinin öyküsüdür. Romanda dönemin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik şartları ayrıntılı olarak değerlendirilir. Yazar, Osmanlı'nın izlediği fetih politikalarını ve bu politikaların başarıya ulaşmasının nedenlerini ATÜT anlayışı eşliğinde anlatır. Devlet Ana, Osmanlı fetihlerin altında yatan nedenin sadece din yaymak değil, Batı'nın tiranlaşan yönetimi altındaki insanlara, çok daha insani yaşam koşulları getirmek olduğunu vurgular.

Yazarın düşünce sisteminin temelini oluşturan Doğu-Batı çatışması üzerine temellendirilen eser, şimdinin sorunlarına ışık tutmak amacıyla geçmişe yönelir. Feodal yapı üzerine inşa edilen Batı'nın karşısında, Osman Bey'in hoşgörü ve kabule dayalı olan yönetim anlayışı vardır. Osman Bey, cesareti, adaleti, dönemin toplumsal koşullarını çok iyi bilen ve değerlendiren feraseti, öngörüsü, hoşgörüsü, muhakeme gücü, netliği ve tüm etik değerleri ile idealize edilmiş karizmatik lider vasıflarını taşır. Türkün devlet kurma ve yaşatma dehasını ön plana çıkararak, aranan her tür reçetenin öz benlikte ve milli cevherde saklı olduğunu hatırlatan Devlet Ana, Doğu'da devlet algısı ve toplumsal örgütlenmenin, hiçbir şekilde Batı'ya benzemediğini, Doğu'yu oluşturan toplumsal dinamiklerin eşliğinde ifade eder.



1.9. KURT KANUNU

“Kurtlukta düşeni yemek kanundur.”
Kemal Tahir

1.9.1. Romanın Kimliği

Kurt Kanunu, 1969’da kitap olarak ilk baskısını yapar. Müteakip yıllar içinde defalarca baskıya giren roman, 1991’de beyaz perdeye aktarılır. Senaristliği ve yönetmenliği Esin Pertan, yapımcılığı ise İrfan Tözüm tarafından üstlenilen film, aynı isimle sinema tarihine girer. Ayrıca TRT tarafından dizi film olarak çekilen Kurt Kanunu, Şubat-Haziran 2012 döneminde, on sekiz bölüm halinde yayınlanır. Senaristliğini Selma Çergel, Ayşegül Hacıosmanoğlu ve Mediha Polat’ın paylaştığı dizinin, yönetmenliği Yasin Uslu tarafından yapılır. Kurt Kanunu’nda Ümit Acar, Ali Başar, Pelin Akil, Bahar Kerimoğlu, Ahmet Somers gibi oyuncular rol alır.

Kemal Tahir’in siyasi tarihe dokunan birçok romanı gibi Kurt Kanunu da yazın ve düşün dünyasında şiddetle eleştirilir. Bu eleştirilerin temeli, yazarın resmi tarih ile çelişmesine dayanır. Tahsin Yücel’in; “*Kurt Kanunu biraz da dilin kemiği olmadığını kanıtlamak için yazılmıştır belki.*” (Yücel, 1969; 10) şeklindeki eleştirisi, eserin uyandırdığı yankıyı yansıtır. Romanda işlenen olay ve karakterler gerçek hayattan alındığı için, eleştirmenler, yazarı tarihe sadık kalmamakla suçlarlar. Tarihin herhangi bir döneminde yaşananlara karşı konjonktürel bir yaklaşım içinde olmayan Kemal Tahir; “*Eğer bir dönemde kalemler, dilediklerini -haklı haksız yazamamışlarsa - bunun suçu kalemlere değil, o dönemin despotlarına düşer.*” (Tahir-g,1989; 66) fikrindedir. Türk romanının karakter olarak Batı’daki gibi olamayacağını ileri süren yazar, yerli Türk romanının toplumsal dramı yansıtması gerektiğine inanır. Ve ne pahasına olursa olsun doğru bildiklerini söylemekten çekinmez;

“*Ben bu memleketin gerçekçi romancısıyım! Köpoğlu köpeklerin hoşça vakit geçirmeleri, körpe kızların heyecanlanmaları, şimdiye kadar öğrendikleriyle ölmeye karar vermişlerin, doğru bildiklerini yeniden tastikliyerek, onları ucuza sevindirmek, güvendirmek için yazmıyorum.*” (Tahir-g, 1989; 68)

Kurt Kanunu da böyle bir gaye doğrultusunda kaleme alınır. İçinde bulunduğu dönemde, diğerlerinin söyleyemediklerini söylemesiyle tanınan Kemal Tahir, Kurt Kanunu’nda İzmir Suikastı’nı işler. İttihatçıları suikasta götüren nedenler, suikastın hazırlanışı ve akabinde gerçekleştirilen temizlik çalışmaları ele alınır. İzmir Suikastı’nı ön plana çıkaran yazar, arka plana Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Halkçı-İttihatçı çatışmasını yerleştirir. İttihat

Terakki, yazarın dönemi irdeleyen her romanında, kadrosuzlukları, komitacılıkları ve felsefesizlikleri nedeniyle eleştirilir. İttihatçı karşıtı olan Kemal Tahir, Kurt Kanunu'nda İttihatçıları eleştirmekle birlikte, onları komitacılığa yönlendiren şartları da eleştirir.

Cumhuriyet döneminde köşeye sıkıştırılan eski İttihatçı devlet adamlarının dramını anlatan Kurt Kanunu'nda, İzmir İktisat Kongresi'nin benimsediği ekonomi politikası, Halkçı ve İttihatçı grup arasında yaşanan iktidar çekişmeleri, halifeliğin kaldırılması, masonluk, Şeyh Sait İsyanı, İstiklal Mahkemeleri, Takrir-i Sükûn Kanunu, varoluşçu ahlak felsefesi ışığında ele alınan aydın sorumluluğu gibi konular işlenir.

Cumhuriyet'ten sonra uygulanan yönetimin eksik ve kusurlu yönlerini tespit eden Kemal Tahir, bu eseriyle gerçekçi yazarın sorumluluklarını yerine getirdiğine inanır. İlk baskısını 1969'da Bilgi Yayınevi'nden yapan Kurt Kanunu, 1972, 1975'te yine Bilgi Yayınevi; 1982, 1991, 2004'te Tekin Yayınevi; 2005 ve sonrasında İthaki Yayınevi tarafından defalarca basılır.

1.9.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kurt Kanunu'nda, tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Romanın ilk bölümünde Abdülkerim, ikinci bölümünde Kara Kemal, son bölümünde ise Emin Bey'in konuşmaları ağırlık kazanır. Diyaloglar aracılığı ile oluşturulan bu bölümlerde ben anlatıcı devreye girse de her şeyi bilen şahıslandırılmamış hikâyecinin varlığı romanın tümünde hissedilir. Hâkim anlatıcı karakterlerin iç dünyalarına, geçmiş ve gelecekte olmuş ya da olacak olaylara vakıftır;

“Gülcemal uzaklaşmış, rıhtımda kimse kalmamıştı. İnsanlar işlerine güçlerine gitmişlerdi dünyadan habersiz... Dört beş gün sonra, kıyamet kopacağını nereden bilsinler?” (s.10)

“Kara Kemal Bey, insanları bütün özellikleri ile tanımanın ne kadar zor olduğunu düşünerek bir sigara yaktı.” (s.82)

“Sokağa sapıp numaraları sayarken içinin derinlerinden sırasız bir pişmanlık başlamıştı. Çoğu zaman, böyle bulaşık işlerde, pişmanlık arkadan gelirdi, ok yandan çıkınca...” (s.23)

İzmir'e hareket eden Gülcemal vapurunun rıhtımdan ayrılmasını gözlemleyen hâkim anlatıcı, vapurun nereye gittiğini, içindeki suikastçıların ne amaçla vapura bindiklerini, 'dünyadan habersiz' insanların bilmediklerini bilir. Abdülkerim'in, Naciye'nin (suikast için İzmir'e giden Laz İsmail'in kapatması) evine giderken yaşadığı pişmanlık, tanrısal bakış açısının sağladığı imkânlarla okura iletilir. Ayrıca, Gülcemal vapuru hareket ettiğinde;

“Tamam... Ok çıktı yaydan...” (s.9) diyen Abdülkerim, aynı cümleyi, Naciye'nin evine yönlendiği zaman da söyler. Abdülkerim'in, Naciye'nin sokağına saptıktan sonra yaşadığı pişmanlık; ‘Çoğu zaman, böyle bulaşık işlerde, pişmanlık arkadan gelirdi, ok yaydan çıkınca...’ şeklinde ifade edilir. Bir deyimle birbirine bağlanan bu iki anlatım, Abdülkerim'in Naciye'ye gitmekten ve suikast planlamaktan pişman olacağını önzamanlı bir söylemle bildirir. Böylece, henüz gerçekleşmeyen vaka, her şeyi bilen anlatıcı tarafından sezdirilmiş olur.

Yine, Abdülkerim'in kaçış ve suçluluk psikolojisi; suikast olayına isminin karıştırıldığını öğrenen Kemal Bey'in ruhsal süreçleri; Gazi'ye suikast suçundan idama mahkûm edilen bir suçluyu evinde saklamak zorunda kalan Emin Bey'in gerilimleri anlatılırken, tanrısal bakış açısının imkânları başarılı şekilde kullanılır. Hâkim anlatıcı, karaktere, karakterin kendinden daha yakındır. Öyle ki, karakterin bilmediklerini o bilir ve anlatır. Çok sevdiği ve saygı duyguyu Kara Kemal ile aynı odada günlerce saklanmak zorunda kalan Abdülkerim, bir süre sonra nedenini pek de netleştiremediği sıkıntılar yaşar; “Abdülkerim, duyduğu tedirginliğin mahpushane bıkkınlığı olduğunu, en yakın dostları, hatta kardeşleri, arada bir, boğaz boğaza getirdiğini bilmiyordu.” (s.131) Karakterin anlamlandıramadığı bu ruh hali, yazar anlatıcı tarafından çözümlenir. Yine, İstiklal Mahkemesi'nde yargılaması sonlanan Emin Bey, zihnini kemiren sorulara cevap bulabilmek ümidiyle Gurbet Hala'nın evine gider. Ancak oraya niçin gittiğinin farkında değildir; “Gurbet Hala'nın bostanına neyi bulmak için gittiğinin daha farkında değildi.” (s.290) Emin Bey, Kara Kemal'e düzenlenen baskından ve ölümünden bir haber almak amacıyla olsa da düşünce ve eylemleriyle yarı bilinçsiz bir haldedir. Sanki ayakları onu kendinden habersiz olarak Gurbet Hala'ya götürür.

Kurt Kanunu anlatım açısından da eleştirilen bir eserdir. Kemal Tahir'in diyalog ustası olduğu, akıcı diyaloglar oluşturmaktaki başarısı bilinen bir gerçektir. Ancak karakterleri konuştururken zaman zaman kantarın topuzunu kaçırdığı da görülür. Diyaloglarda görülen sıkıntıların bir kısmı, yazarın argoya kaçan üslubu ile ilgilidir. Tahsin Yücel, yazarın; “köylüyü de, kentliyi de, bilgiliyi de, bilgisizi de hep aynı düzmece külhanbeyi ağzıyla konuşturan” (Yücel, 1969: 10) anlatım tarzını eleştirir. Büyük çaplı romanlarda yazı dilinin dışına çıkılmasının, anlatım gücünü azalttığını belirten Onger; “Hep konuşma diliyle yürütülen büyük bir romanın başarılı sonuçlar vereceği kanısında değilim.” (Berksoy-a, 1970; 307) diyerek, Kurt Kanunu'nu anlatım açısından eleştirir. Buna karşılık; “eserde hakim olan diyaloglarda karakterler, hem kendi karakterlerini çizmekte, hem de birbirlerinin

karakterlerini yaratmaktadırlar ve hikaye kendi kendisini anlatmaktadır.” (Kantarcioglu, 2008; 307) fikrinde olan Sevim Kantarcioğlu, Kurt Kanunu’nun bu yönünü başarılı bulur. Kanaatimizce, Kemal Tahir’in diyalog ve sahne oluşturma konusundaki başarısı katidir; ancak Tahsin Yücel’in ‘külhanbeyi’ şeklinde nitelendirdiği bir üsluba sahip olduğu da belirtilmelidir.

Yazarın oluşturduğu akıcı diyaloglar, bazen işlevini yitiren konuşmalar haline gelir. Örneğin, birbirinin ilk kez gören Abdülkerim ile Şaban Efendi, sayfalar süren bir muhabbetin içine girerler. Bu diyaloglarda Şaban Efendi, evlendiği gece başına gelenlerden, daha sonraki çapkınlık maceralarına kadar şahsi olan birçok detayı Abdülkerim’e anlatır. Bir yabancıya ilk görüşmede anlatılamayacak olan bu detaylar, akıcılığı bozduğu gibi kurgunun inandırıcılığına da gölge düşürür. Ayrıca idama yazgılı Kara Kemal’in, baskın ve ölüm korkusu altındayken, Emin Bey ile gerçekleştirdiği uzun konuşmalar, gösterdiği oldukça ölçülü ve sakin davranışlar da insan psikolojisine ters düşen bir durum oluşturduğundan inandırıcılığı zedeler. Abdülkerim ve Hayriye arasında kurulan diyalog ve cellât Ali’nin anlattıkları da anlatımın hızını kesen, gerilimi düşüren bölümler olarak kaydedilebilir.

Bu kusurlara rağmen, Kurt Kanunu’nda oldukça başarılı bir anlatımın ürünü olan bölümler de vardır. Abdülkerim’in, Ballı Naciye’nin evinde kaldığı gece gördüğü rüya, tanrısal bakış açısının sağladığı imkânları ve hâkim anlatıcının başarısını tek başına gösterebilecek kadar niteliklidir. Sembol değerlerle örülmüş olan bu rüya, anlatım başarısı yanında, özel anlamda Abdülkerim’in genel anlamda ise İttihat Terakki’nin ruh yapısını çözümlemesi açısından kayda değerdir.

Semra Hanım’ın Kömürcü Pınar’ındaki çiftliğine sığınan Abdülkerim, çapkınlık yapmak için Hayriye Hanım’ın evine gitmeyi tasarladığı zaman zihninden geçenler, başarılı bir şekilde anlatılır. Derviş Kâhya’nın okuduğu Menakıpname satırları arasına serpiştirilerek verilen ruhsal süreçler, geleneksel anlatım tarzının dışına çıkılan bölümlerden biridir. Buna benzer başka bir anlatımı da Kara Kemal’in okuduğu 8 Temmuz 1926 tarihli gazete haberleri arasına sıkıştırılan tahlillerde görmek mümkündür. Yine, romanın son bölümünde, Emin Bey’in dramını veren pasajların olabildiğince başarılı bir anlatıma sahip olduğu belirtilebilir. Rauf Mutluay; *“hem çok olgun bir iç konuşma, hem çeşitli kişilerin sorgu ve davranışlarıyla beslenen çok yanlı bir diyalog halinde” (Mutluay, 1969: 30)* verilen bölümün, romanı nefis bir bitişe götürdüğünü belirtir. Kurt Kanunu, yazarın tarihsel tezlerini içeren uzun diyaloglarına, yer yer argoya kayan üslubuna, taşıdığı birtakım anlatım kusurlarına rağmen;

başarılı ruhsal okumalara, iç konuşmalara sahip, modern anlatım tekniklerinin uygulandığı bir anlatıdır.

1.9.3. Olay Örgüsü

Üç ana bölüm halinde kurgulanan Kurt Kanunu, Kemal Tahir'in klasik bölümlene anlayışıyla oluşturulur. Gerilimin sebepleri üzerinde yoğunlaşan ilk bölüm, Kanlı Tuzak ismini taşır ve kendi arasında üç alt bölüme ayrılır. İlk bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- İttihatçıların ünlü fedailerinden olan Abdülkerim'in, aylarca uğraşarak Mustafa Kemal'e suikast planı hazırlaması
- Suikast planı ile ilgili Terakkiperver Fırka'nın da desteğini alan Abdülkerim'in, eski mebuslardan Ziya Hurşit'i, suikastı gerçekleştirmek için, İzmir'e göndermesi
- Ziya Hurşit ile beraber Gürcü Yusuf ve Laz İsmail'in de suikast ekibinde yer alması
- Abdülkerim'in, İzmir'e gönderdiği Laz İsmail'in kapatması Ballı Naciye ile birlikte olması
- Ziya Hurşit'in Ankara İstiklal Mahkemesi Başkanı'ndan üç bin lira borç istediğini duyan Rasim'in, bu işten şüphelenmesi
- Baytar Rasim'in, üç gündür Naciye'nin evinde kalan Abdülkerim'i bularak hükümetin suikast planından haberdar olabileceğini anlatması
- Baytar Rasim'in, Abdülkerim'e, suikasta Kara Kemal'in adını da karıştırdıklarını hatırlatıp her ihtimale karşı Kara Kemal'in saklanmasını söylemesi
- Kara Kemal'in yanına giden Abdülkerim'in, Kara Kemal ve Naciye Hanım arasındaki muhtemel bağların polis tarafından araştırıldığını öğrenmesi
- Hükümetin suikasttan kesinlikle haberdar olduğuna inanan Abdülkerim'in, Kara Kemal'e suikast planını ve suikasta adının karıştırıldığını anlatmak zorunda kalması
- Abdülkerim'in, hiçbir suçu olmayan Kara Kemal'i kaçmaya ikna etmesi
- Abdülkerim'in önerisi ile merhum Şefik Paşa'nın hanımı Semra Hanım'ın konağına gizlenmeleri
- Durumun ciddiyetini anlayan Abdülkerim'in, kendisini bekleyen Baytar Rasim'in yanına gitmek yerine, onu yüzüstü bırakarak saklanmayı seçmesi

Sürek Avı ismini taşıyan ikinci bölüm, kendi içinde dört alt bölüme ayrılır. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Kara Kemal'in, suikastın ortaya çıkarıldığını, suçluların her şeyi itiraf ettiğini gazetelerden öğrenmesi
- Kara Kemal'in, Gurbet Hala ve Niyazi aracılığı ile malumat toplaması
- Kara Kemal'in, memlekette ne kadar hastane, paşa konağı, tekke varsa hepsinin basıldığını, mebusların hatta Kazım Karabekir'in bile tutuklandığını öğrenmesi ve en hatırlı dostlarının bile kendisini gizlemek istemediğini anlaması
- Niyazi'nin, tüm deniz yollarının tutulduğunu, yurt dışına çıkış imkânı olmadığını haber etmesi
- Baytar Rasim'in tutuklanması üzerine, Abdülkerim'in kendi adının ortaya çıkacağından korkması
- Konya Mebusu Refik Bey'in, suikastı hükümete aylar önceden bildirdiğinin, hükümetin Giritli Şevki ihbarından çok önce duruma vakıf olduğunun ve gizlice takip ettiğinin anlaşılması
- Kara Kemal'in Abdülkerim'e, suikast işinin kulağına çalındığını ancak İttihatçıları bu saplantıdan vazgeçirmenin mümkün olmadığını anlatması
- Suikastçıların, İstiklal Mahkemesi'nde her şeyi anlatmaları
- Vaktiyle Semra Hanım ile Abdülkerim'i tanıştıran Mehmetçe Bey'in, teşvikçileri yakalamak için İstanbul'a gönderildiği haberi alınınca, kaçakların Semra Hanım'ın evini terk etmek zorunda kalmaları
- Kadın çarşafı giyerek evden ayrılan Abdülkerim ve Kara Kemal'in, Semra Hanım'ın Kömürcü Pınarı'ndaki çiftliğine sığınmaları
- Çiftlikte kömürcülerden birinin hanımı olan Hayriye'yi gözetleyen Abdülkerim'in, yanına gelen Şaban Efendi isminde bir yabancidan, ceplerinde suikastçıların fotoğraflarını taşıyan Halkçıların kaçakları aradığını, bulanın ödüllendirileceğini öğrenmesi
- Gece Hayriye'nin kapısına dayanan Abdülkerim'in, Sarı Çavuş'un dostu olan bu kadından, Şaban Efendi'nin kendilerini tanıdığını, çiftliğin baskın yiyeceğini öğrenmesi
- Çiftlik baskınında Şaban Efendi'yi vuran Abdülkerim'in, Kara Kemal ile birlikte ormana kaçmaları

İnsanlık Sorumu ismini taşıyan üçüncü bölüm, kendi içinde üç alt bölümden oluşur. Bu bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Emin Bey'in yeğeni gazeteci Murat'ın, çiftlik baskınından kaçan suikastçılar hakkında bir malumata ulaşmaya çabalaması
- Ormanda birkaç gün kalan suikastçılardan Abdülkerim'in yurt dışına çıkmak için Kara Kemal'den ayrılması
- Hastalanan Kara Kemal'in, bir arkadaşını bulmak ümidiyle geldiği mahallede Emin Bey'i hatırlayarak onun kapısını çalması
- Hasta olan Kara Kemal Bey'in haline acıyan Perihan Hanım'ın onu gizlice eve alması
- Kara Kemal'in, Emin Bey'e, yönetimin hatalarını ve İttihatçıların komitacılığı anlatması
- İngiliz elçiliğinin, Kara Kemal'in kendilerine sığınma teklifini kabul etmemeleri
- Kemal Bey'in, bir Alman yük gemisinde sandığa saklanarak yurttan çıkarılması tasarlanması
- Emin Bey'in Alman komisyoncu ile görüşmeye gittiği sırada, Kara Kemal'in, saklandığı evde baskın yemesi
- Artık kaçacak yeri olmadığını anlayan Kara Kemal'in, masumiyetini İstiklal Mahkemesi'ne anlatmanın yolu olmadığını düşünerek beynine sıkıdığı tek kurşunla intihar etmesi
- Emin Bey ve kız kardeşi Perihan Hanım'ın, idam mahkûmunu gizleme suçundan tutuklanmaları
- İstiklal Mahkemesi'nin, dönemin birçok önemli simasını yargılaması ve bazılarını idam etmesi
- Emin Bey ve Perihan'ın bireysel öyküleri dikkate alınarak serbest bırakılmaları
- Kara Kemal'in intihar etmeden önce, kendisinden şüphelenmiş olabileceğini düşünen Emin Bey'in, üzüntü ve endişeden perişan olması
- Emin Bey'in, baskına ve Kara Kemal'in son anlarına tanık olan Gurbet Hala'dan olanları öğrenip rahatlaması
- Bir gece yarısı Abdülkerim'in de sığınmak için Emin Bey'in kapısını çalması
- İkinci bir kaçağa daha kapı açarlarsa bu kez idamdan kurtulamayacaklarını düşünen Perihan Hanım'ın korkarak Abdülkerim'i içeri almaması
- Köşeye sıkışmış bir insanın, kapısından geri çevrildiğini öğrenen Emin Bey'in, kız kardeşine kızarak Abdülkerim'i bulmak için sokağa fırlaması

Kurt Kanunu, polisiye kurguya sahip, düşünce ağırlıklı bir romandır. Anlatının aksiyonu, Kara Kemal ve Abdülkerim'in, hükümetten kaçış macerası üzerine gelişir. Bu

nedenle, suikastın ortaya çıkarıldığı ve faillerinin kovalandığı ilk iki bölüm aksiyon; son bölüm ise düşünce ağırlıklıdır. Kara Kemal ve Abdülkerim'in kaçıışı yanında, Gurbet Hala, Niyazi ve Hasip Ağa çemberinde gelişen istihbarat sistemi de polisiye kurguyu destekler. Bununla birlikte, ilk bölüme Kanlı Tuzak isminin verilmesi, okuru suikastçılara yönlendirir; ancak, anlatının sonunda, Kanlı Tuzak kuranın suikastçılar değil, hükümet ve İstiklal Mahkemeleri olduğu anlaşılır. Bu durum, dedektif romanlarının beklenmedik şekilde sonuçlanmasına benzer. Romanda gerilim ve heyecanın üst düzeyde tutulduğunu belirten Samsakçı, suikast tertipçilerinin İstiklal Mahkemesinde her şeyi söylemelerinin, polisiye çıtayı düşürdüğünü belirtir. (*Samsakçı, 2010: 468*) Bu eleştiriyi nispeten haklı görmekle birlikte, Kurt Kanunu'nun polisiye şemayı kullanan ancak düşünce sentezleyen bir anlatı olduğunu hatırlamak gerekir.

Romanın, kurgusal açıdan eleştiri götüren yönü, Kemal Tahir'in dozunu ayarlayamadığı diyaloglardır. Diyalogların tez ağırlıklı uzaması, anlatının aksiyon grafiğini etkiler. Örneğin, Sürek Avı isimli ikinci bölümün, dördüncü alt bölümünde aksiyon çok yüksek olmasına rağmen; İnsanlık Sorumu isimli üçüncü bölümün, birinci alt bölümü, neredeyse tamamen Emin Bey ile Kara Kemal arasında gerçekleştirilen tezsiz diyaloglardan oluştuğu için, gerilim düzeyi çok düşüktür. Bu bölümlerin; “*Okuru bilgilendiren, ama romanın organik birliğini bozan*” (*Moran, 2011: 203*) eklemeler olduğunu belirten Berna Moran, söz konusu eklemelerin, kurgunun berraklığını yitirmesine, hatta yer yer görülmeyecek kadar silikleşmesine neden olduğunu kaydeder. Türkiye’de Batı’daki gibi tarihi ve sosyolojik araştırmaların yapılmadığını düşünen Kemal Tahir’e göre, bu eksiği gidermek Türk yazarına düşer. Bu nedenle, roman tekniğine aykırı olan bu kusurların varlığı kaçınılmazdır.

Kurt Kanunu, ele aldığı konunun hassasiyeti, genel kabullerin kalıplarına sığmayan tezleri ile çok tepki toplayan bir roman olur. Yukarıda yapısal eksikliklerine yer yer değinilen anlatı; Kemal Tahir'in tarih karşısında konumlandığı noktayı kabullenemeyenler tarafından fazla sert bir üslupla ele alınır. Kurt Kanunu'nun, laf kalabalığı içinde boğulup gittiğini belirten Onger; “*Romanın gövdesini oluşturan bütün o ayrıntılı konuşmaları, o siyasal söylemleri bir kenara itince, geriye yalnız Abdülkadir'in cinsel ilişkilerinden söz eden öyküler kalacaktır.*” (*Onger, 1969: 129*) der. Asıl derdi siyasi tarihi irdelemek olan Kemal Tahir'in eserlerinde, cinselliğin geniş yer tuttuğu bilirse de kaleminden dökülenleri, ‘*uçkur havası*’...” (*Naci, 1990: 119*) na indirgemek, Türk tarihinin önemli dönemeçlerini irdeleyen Kemal Tahir'i anlamaktan uzak, sığ bakış açılarının yapacağı yorumlardır.

Tek ve benzersiz olan bir tarihi olayın, birbiriyle taban tabana zıt nedenler ile açıklanması ve bu sürecin sonucunda bir o kadar zıt sonuçlara ulaşması gerçekten enteresandır. Özellikle Cumhuriyet tarihinde görülen partizan yorumlar ve bu yorumları şekillendiren hizipçi bakış açıları, tarihi içinden çıkılmaz hale getirir. Bu nedenle, Kurt Kanunu, bir taraftan bakıldığında tutarlı, tarihe sadık ve olabildiğince edebi görülürken; diğer taraftan, “*yakın tarihimizin önemli siyasal konularını sömüren bir serüven öyküsü*” (Onger, 1970: 370) olarak yorumlanır. Cumhuriyet tarihini ele alan kaynaklara hâkim olan ‘*kabul-red*’ yaklaşımın, hadiselerin tahlilini imkânsız kıldığını belirten Coşkun, dönemi ele alan romanların, sağlıklı bakış açıları yerine heyecanlar ürettiğini kaydeder. (Coşkun, 2012: 305) Kurt Kanunu, destan üslubu ile epik karakterler oluşturmayı ve heyecanlar üretmeyi değil; her şeyden evvel bir insan olan tarihi kimliklerin, en beşeri yönlerini öne çıkararak, tarihe başka bir perspektiften başka başka pencereler açmayı tercih eder.

1.9.4. Zaman

Kurt Kanunu, yirminci asrın ilk çeyreğinde meydana gelen gelişmeleri yorumlar. Sosyal zamanın çerçevesi, İzmir Suikastı, İzmir İktisat Kongresi, Halifeliğin kaldırılması, Şeyh Sait Ayaklanması, Takrir-i Sükun Kanunu, İstiklal Mahkemeleri gibi konularla çizilir.

Anlatımın öykü zamanı, Abdülkerim’in, suikast ekibini, İzmir’e giden Gülcemal vapuruna bindirdiği gün başlar. Baytar Rasim’in, “*Herifler ayın onunda bindiler vapura... Bugün ayın on dördü...*” (s.36) cümlesinden anlaşılacağı üzere, öykü zamanı başlangıcı 10 Haziran 1926 tarihidir. Gülcemal vapurunun İzmir’e hareket ettiği hafta, evini terk etmek zorunda kalan Kara Kemal Bey, müteakip bir ay boyunca gizlenir. Bu süre içerisinde; “*Kara Kemal Bey, bir aylık sakalını kaşıyarak gülümsedi.*” (s.207) gibi cümlelerle verilen zaman unsuru, yer yer sezdirilir. Bununla birlikte yazar, başkişinin okuduğu gazeteler vasıtasıyla, zamanı açıkça bildirmeyi de ihmal etmez. Bu açıdan, Kurt Kanunu’nda zamanın unsurunun takibi mümkündür;

“*16 Haziran 1926 Çarşamba günkü gazetelerde de, Cumhurreisi’nin İzmir gezisine dair gene tek bir kelime yoktu.*” (s.97)

“*19 Haziran 1926 Cumartesi gazetelerinde İstiklal Mahkemesi’nin bildirisi vardı.*” (s.104)

“*Bayramdan sonra, -25 Haziran tarihli gazetelerle- her şey son boğumuna kadar aydınlatılmış, davanın hangi amaca yöneldiği, bu arada kendilerinin gerçek durumu, artık hiçbir iyimserliğe imkân vermeyecek kesinlikle meydana çıkmıştı.*” (s.114-115)

“Yirmi gündür beraberdiler gece gündüz... 14 Haziran’dan beri... Bugün 4 Temmuz...” (s.131)

“Emin Bey kahve pişirmeye gidince Kara Kemal 8 Temmuz 1926 tarihli Vakit gazetesini, biraz titreyen elleriyle açtı.” (s.221)

Bu detaylardan hareketle, takip edilebilen öykü zamanının 10 Haziran - 8 Temmuz 1926 sürecini kapsadığı belirtilebilir. Kurt Kanunu, öyküleme zamanı açısından ele alındığında, akronik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Kemal Tahir, diğer romanlarda da geriye dönüşler yapsa da bu dönüşler vaka zamanında kırılmaya neden olmaktan ziyade karakterlerin geçmişlerine ait dökümlerin verildiği bölümlerdir. Kurt Kanunu’nda da böyle geri dönüşler yok değildir. Sözgelimi, vaka örgüsü ile işlevsel bir bağıntısı bulunmayan, Teşkilat-ı Mahsusa’da Silahçı Tahsin’in öldürülme anı, karakterlerden Abdülkerim’in anımsamasıyla verilir. Yine Emin Bey’in kız kardeşi Perihan Hanım’ın evliliği, ayrılma süreci, sonrasında yaşamının nasıl şekillendiği, 1907 yılına dönen yazar-anlatıcı tarafından anlatılır. Ancak bu dönüşler, karakterin üzerine değişik açılardan ışık düşürmekten başka bir anlama sahip değildir.

Kurt Kanunu’nda, zamanın geleneksel işleyişinden uzaklaştırarak modern anlamda ele alındığı belirtilmelidir. Daima şimdi’de bulunan anlatıcı, vakanın süredizimsel işleyişine bir virgül koyarak, zamanı geri veya ileri sarabilir. Modern romana ait zaman kurgusunun işlevlerinden biri; *“romandaki merak unsurlarının (düğümlerin) çözümü (nü)” (Sağlık, 2010: 136)* sağlamaktır. Kurt Kanunu’nun polisiye bir kurguya sahip olduğu göz önüne alınırsa, zamanın bu şekilde kullanılması, roman tekniği açısından olumlu bir adım olarak değerlendirilebilir. Nitekim zamandaki kırılmalar, okurun merakını gıdıklayarak, zihninin daha uyanık kalmasını ve dramatik aksiyonun yükselmesini sağlar.

Kara Kemal ve Abdülkerim’in gizlendiği çiftlik basılana kadar, kronik ilerleyen zaman, baskın gecesinden sonra kırılır. İkinci bölümün sonunda çiftliğin basıldığını anlatan yazar-anlatıcı, kaçakların ormana kaçtığını söyleyerek bölümü kapatır. Kronik zamanı burada keser ve yeni bölüme, Emin Bey’in evindeki ruh çağırma partisini anlatarak başlar. Baskın gecesinden sonra ne kadar zaman geçtiğini ve kaçakların ormanda neler yaşadıkları Emin Bey’in yeğeni gazeteci Murat telefonla öğrenmeye çalışır ancak bir malumat elde edemez. Okur, Kara Kemal ve Abdülkerim’in ahvalini merak ededururken, yazar anlatıcı, Kara Kemal’in çocukluk arkadaşı olan Emin Bey’in ve kız kardeşi Perihan’ın hayat öyküleri hakkında bilgi verir. Böylece biraz sonra Emin Bey’in evine sığınacak olan Kara Kemal’in,

Emin Bey ile bağlantısı kurulmuş olur. Bu noktadan sonra, çiftlik baskınından Emin Bey'e iltica edilen güne kadar, kaçakların başından geçenler verilir.

Gazi Paşa'ya düzenlenecek olan suikast planının içinde olmasına rağmen, son dakikada korkarak suikastı ihbar eden Giritli Şevki'nin, Vakit gazetesinde çıkan konuşması ile zaman 14 Haziran gününe döner. Romanın başında, suikast için gidenlere ne olduğu bilinmez, sadece gazeteler, Gazi'nin İzmir'e geliş gününün ertelendiğini yazarlar. Bu geriye dönüşle, suikastın detayları, suikast planının nasıl bozulduğu ve suikastçıların neden yakalandığı anlaşılmış olur.

Zamanın benzer şekilde kullanıldığı bir durumu, Emin Bey'in evine düzenlenen baskında gözlemlemek mümkündür. Baskın günü Kara Kemal'in intihar ettiği, İstanbul Valiliği'nden Ankara İstiklal Mahkemesi Savcılığı'na giden kısa bir telgraf ile bildirilir;

“Kara Kemal'in Aksaray'da Cambaziye Mahallesi'nde Tatlı Kuyu Sokağı'nda eski maliyecilerden Emin Bey'in evinde saklandığı öğrenilmiş ve bugün saat on yedide bu eve gidilerek yakalanacağı sırada beynine tabanca sıkmak suretiyle kendini öldürmüştür efendim.” (s.247)

Bu telgraftan sonra, Emin Bey'in tutuklanma ve suikast şüphelileri ile birlikte yargılanma süreci anlatılır. Okur, Emin Bey'in evinin neden basıldığını, baskın sırasında nelerin yaşandığını ve Kara Kemal'in nasıl intihar ettiğini merak ederken; İstiklal Mahkemesi'ndeki yargılamaları okumaya devam eder. Merak edilen bu düşümlerin çözümleri ise, Emin Bey'in serbest bırakılıp normal hayatına dönmesi ile çözülmeye başlar. Yazar anlatıcı, anlatmadan atladığı bu zaman dilimini, baskının nasıl gerçekleştiğini merak eden Emin Bey'in araştırmaları eşliğinde verir. Emin Bey, baskın günü yaşananları Gurbet Hala'nın anlatımıyla öğrenir. Böylece baskına dair okurun zihninde oluşan sorular da cevaplanmış olur. Zaman unsurunun bu şekilde kurgulanması, Kara Kemal'in, suikast hakkında oldukça uzun süre düşünmesine ve konuyla ilgili birçok tezini anlatmasına imkân tanırken, oluşturduğu polisiye kurgu ile okur dikkatinin uyanık kalmasını da sağlar.

Kurt Kanunu'nda zamanın işleyişi, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtacak şekilde kurgulanır. Örneğin, Semra Hanım'ın çiftliğine sığınan, kadınlara olan zafiyeti her fırsatta vurgulanan Abdülkerim, o muhitte oturan kömüryakıcının hanımı Hayriye'yi gözüne kestirir. Hayriye'nin yanına gitmek için Kömüryakıcının işe gitmesini bekler. Hep birlikte oturdukları yerden kalkıp giden işe giden kömüryakıcının ardından zaman geçmek bilmez; *“Hizmetçi kız, şarap tasını dolaştırırken Abdülkerim saatine baktı. Herif gideli on dakika olmamıştı. Saati kulağına götürdü: ‘Durmuş mu bu namussuz?’ Şıkır şıkır işliyordu.” (s.161)*

Abdülkerim'in, hedef obje olan Hayriye'ye bir an önce ulaşma arzusu ve bu dürtünün şekillendirdiği sabırsızlık, karakterin zaman algısında değişikliğin oluşmasına neden olur.

Bununla birlikte zaman, sadece karakterin ruh hallerini değil, toplumun bir dönemine hâkim olan iklimi yansıtacak şekilde kurgulanır. Başına gelenlerin şaşkınlığı, üzüntüsü ve ümitsizliği içinde, Semra Hanım'ının evine sığınan Kara Kemal, orada buhran dolu saatler geçirir; “*Horozlar aralık aralık ötüyor, 15 Haziran 1926 salı günü karanlığın içinde, hamarat tiktaklarla duygusuz ve akılsız, ilerliyordu.*” (s.92) 15 Haziran 1926 günü, seher vaktinin ferahlığından uzakta, ‘*karanlığın içinde*’ başlar. Bu vurgu ile, Kara Kemal'in karanlık günlere yapacağı başlangıç ifade edilir. Bununla birlikte, ‘*hamarat tiktaklarla duygusuz ve akılsız*’ ilerleyen zaman, İstiklal Mahkemelerinin çalışma prensibini imler. Böylece, semboliklik söylemle örülü, olağanüstü başarılı olan bu kullanım, eserin temel tezlerinden birini birkaç sıfatla anlatabilme yeterliliğini gösterir.

Kurt Kanunu'nda, zaman unsuru, anlatıyı belirli bir dönemin içine çerçevelemekten ziyade, karakterlerin ve tarihin nabzını tutan, imgesel ve her yönüyle işlevsel olarak ele alınır. Anlatının yapısal unsurlarından ziyade izleksel unsurlarını önceleyen Kemal Tahir, Kurt Kanunu'nda yapının, özellikle de zamanın hakkını vermiştir.

1.9.5. Mekân

1.9.5.1. Çevresel Mekânlar

Kurt Kanunu'nda mekân, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, algısal boyutta ele alınır. Anılaşdırılmamış mekânlar olarak da tanımlanabilecek çevresel mekânlar; “*olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi*” (Korkmaz, 2015; 82) görmekten öte gidemezler. Kemal Tahir ise mekâna daha sorunsal bakan, insanın yazgısını mekâna yansıtan bir yazardır. Bu nedenle, anlatılarında çevresel mekânlar geniş yer kaplamaz. Kurt Kanunu'nda olay örgüsüne ev sahipliği yapan ana mekân İstanbul'dur. Bunun dışında suikastın gerçekleştirileceği İzmir ve suikastçıların daha önce aynı amaçla gittikleri Bursa, anlatının mekân çerçevesini oluşturur.

1.9.5.2. Algısal Mekânlar

1.9.5.2.1. Açık Mekânlar

Açık mekanlar, karakterin huzurlu ve bütün evrenle uyum içinde olduğu “içtenlik mekanları”dır. Kurt Kanunu’ndaki açık mekânlardan biri, başkişi Kara Kemal Bey’in evidir. Bu mekân, Abdülkerim’in bakış açısıyla okura yansıtılır;

“Oda orta büyüklükteydi. Sık kafeslere rağmen ferahtı, şirindi. Abdülkerim Bey buraya her gelişinde, duyduğu yürek rahatlığına, derin iyimserliğe hep şaşıyordu. Neydi özelliği? (...) Su katılmamış Osmanlı döşemesi... (...) Kırmızı atlastan ağır örtüler, yumuşak minderler... Eski ama, tertemiz hepsi... Şurda burda ceviz çekmeceler... Duvardaki lambalıklarda, oymalı raflarda çeşit çeşit nargile... Evet, bütün süsü, debdebesi nargile bu odanın... Görülmedik, bilinmedik nargileler... (s.46)

Bir kart karakterin yorumuyla verilen bu oda, içinde yaşayanlara ‘yürek rahatlığı’ veren, ‘ferah’, ‘şirin’ bir mekândır. Kemal Bey’in evi betimlenirken kullanılan sıfatlar, evden ziyade Kemal Bey’i tanıtır. En büyük iptilası nargile olan Kara Kemal Bey’in evinde, ‘kırmızı atlastan ağır örtüler’ ve ‘yumuşak minderler’ e dikkat çekilir. Bu döşeme, Kemal Bey’in, kıymetli, ağırbaşlı, ciddi ve bir o kadar da yumuşak mizacına gönderme yapar. Metin, aynı kanaldan yorumlandığında, ‘eski ama, tertemiz’ olan bu eşyalar, mekan-insan özdeşliği ile Kara Kemal’in tecrübeli fakat lekesiz siyasi hayatı olarak düşünülebilir. Kara Kemal’in suikast planından habersiz olduğu, hatta suikast fikrinin şakasına bile tahammül edemediği hatırlanırsa, bu yorum anlam kazanacaktır. Nitekim yazara göre Kemal Bey, ‘su katılmamış Osmanlı’ kimselerdendir. Doğuya ait değerleri temsil ettiği için, tematik karakterdir. Bu yüzden huzur, ‘Osmanlı döşemesi’ nin hâkim olduğu mekânda, bu anlayışı yansıtan insanda bulunur. Buna karşılık, Semra Hanım’ın evinde bulunan şehzadenin odası, Kemal Bey’in odasıyla taban tabana zıttır; “Şehzade’nin yatak odası zevksiz döşenmişti. Zevksizlik, Batı’ya özenerek seçilmiş, yıldızları bol ‘saray eşyası’ndan geliyordu.” (s.82) Doğu’ya ait olanın ‘yürek rahatlığı’ verdiği noktada, Batı’ya ait olanın oluşturduğu etki çok farklıdır. Böylece, iki farklı odanın tasviri, Doğu-Batı uyuşmazlığını, yazarın Doğu ve Batı dünyası üzerine geliştirdiği düşünceleri yansıtır.

Açık mekânlardan biri de Emin Bey’in babadan kalma evidir; “Zırhının - babadan kalma bu tahta evin- tanıdık seslerini, dost kokusunu, havasındaki güvenli rahatlığı arayıp buldu.” (s.198) Emin Bey, İttihat Terakki’de dönenler nedeniyle İttihatçılar ile yollarını ayıran, emekli olan ve “kendisini pisliklerden korumakta olduğuna” (s.198) inandığı evinde etliye sütlüye karışmadan yaşamaya devam eden bir karakterdir. Babadan kalma bu ev, Emin Bey için huzur verici bir açık mekândır; “Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini

güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır.” (Korkmaz, 2015; 93) Emin Bey de bir ömür oluşturduğu değerleri; “biricik savunma aracı olan kabuğu(nda)” (s.198) koruma altına alır. Kara Kemal’in ve Emin Bey’in evleri, karakterleri sonsuza açımlayan geniş mekânlar olarak anlatıda yer alır.

1.9.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Kemal Tahir anlatılarında hakim olan labirent mekanlar, Kurt Kanunu’nda da ağırlıklı olarak ele alınır. Yazar, anlatılarının sembolik söylemini, daha ziyade mekân unsuru üzerinden gerçekleştirilir. İzmir’e hareket etmeye hazırlanan Gülcemal vapurunun anlatımında, suikastı planlayıp suikastçıları uğurlayan Abdülkerim’in başına gelecekler, gizli bir söylemle ifade edilir;

“Gülcemal burnunu epey açmıştı. Kıçtaki halat burularak geriliyordu. Koptu kopacak... Soluğunu tuttu. Pervane durgun denizi dövüyor. Biraz gevşeyen halatı babadan kurtardılar. İlmekli ucu suya şiddetle vurup batınca Abdülkerim Bey soluğunu bıraktı.” (s.9)

Burnunu epeyce açan, diğer bir deyişle kalkmak için son hazırlıklarını yapan Gülcemal’in durumu, suikast için yapılan hazırlıkları imler. Vapurun ‘burularak geril(en)’ halatları, siyasi atmosferdeki gerginliği anlatır. İttihatçılar ile halkçılar arasındaki gerginlik, suikast teşebbüsü ile ‘koptu kopacak’ hale gelir. Pasajın bağlamından çıkan bir başka anlam ise Gülcemal’in halatlarına yüklenen idam kararlarıdır. Suikastçıların yola çıkmasını endişe içinde bekleyen Abdülkerim’in için “Neden kalkmaz bu batasınca? Ne bekler?” (s.8) dediği anlarda, mekânın darlaştığı görülür. Zira kötüsü gelirse, işin sonu idamdır. Vapurun kalkışa geçtiği sırada Abdülkerim’in soluğunu tutması ve halatın “ilmekli ucu” şiddetle suya vurup batınca, tuttuğu soluğu bırakması, imgesel düzeyde karakterin infazını temsil eder. Kemal Tahir, anlatının başında yaptığı bir mekân tasviri ile karakterin hazin sonuna göndermede bulunur.

Kurt Kanunu’nda mekâna dair verilen tüm detaylar, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, bir karakter/durum/olay çözümlemesi yapar. Sözelimi; Abdülkerim’in gittiği Novotni Birahanesi’nin “koyu gölgeli bahçesinde” (s.13) yaprak kımıldamaz ve kimsecikler yoktur. Karakter burada oturup bira içerken, Ballı Naciye’nin ev adresine ulaşmayı ve suikast için gönderdiği Laz İsmail’i öldürerek kadına sahip olmayı planlar. Mekân, böylesine çirkin düşünceler için kurgulandığında sakin ve karanlıktır.

Başkişi Kara Kemal, suikasta isminin karıştığını öğrendiğinde; “*Güneş bulutlara gir(er)*” ve “*bulanık yaz ikindisinin sıcaklığı büsbütün dayanılmaz ol(ur).*” (s.67) Gerçekte dayanılmaz olan ise karakterin suikast fikri karşısında hissettiği dehşettir. Kara Kemal’in gizlenmek zorunda kaldığı Semra Hanım’ın evinde yaşadığı kısıtılmışlık duygusu da yine mekâna yüklenir; “*Sanki sıcak her dakika artıyor, bunaltıcı bir hal alıyordu.*” (s.91) Tanımadığı bir kadının evine sığınma ve yakın çevresini oluşturan insanlardan haber alamama mecburiyeti karşısında, Kara Kemal’in yaşadığı bunalım, dayanılmaz olur. Pasif bir şekilde, ne kadar bekleyeceğini bilememenin neden olduğu durgunluk, mekana hâkim olan hava ile verilir; “*Hava durgundu. Alev gibi ciğerleri kavuruyordu.*” (s.98)

Yine, suikast olayına adının karıştırıldığını ve kaçmak zorunda olduğunu anlayan Kemal Bey’in durumu, Haliç üzerinden yansıtılır; “*Haliç’in bitiminde, hamam halvetlerinin yapışkan sıcaklığı vardı. Deniz, denizlikten, dere derelikten çıkmış, yalınkat çukurları dolduran bulanık yağmur birikintilerine benzemişti.*” (s.72) Suikast suçu, hamam halvetlerindeki ‘yapışkan’ sıcak gibi, Kara Kemal’e yapışır. Haliç tasviri, aynı zamanda, iktidar ve muhalefet arasındaki gittikçe cıvıklaşan ilişkiyi de vurgular. Bu cıvıklık nedeniyle siyasi atmosfer, ‘*bulanık yağmur birikintileri*’ ne döner. Bu bulanıklık, suikastları besleyen komitacılık anlayışını imler. Denizin denizlikten, derenin derelikten çıkması, iktidarın da muhalefetin de olması gereken duruşu sergileyemediklerini, kökenselel çözümler üretmek yerine, sorunlara ‘*yalınkat*’ yaklaşıklarını ifade eder.

Kemal Bey, Semra Hanım’ın evi ve Kömürcü Pınarı’ndaki çiftliğinde saklandıktan sonra, son durak olarak çocukluk arkadaşı Emin Bey’in evine sığınır. Burası, yolculuğun nihayete ereceği, dramın sonlanacağı mekândır. İdam hükümlüsü Kara Kemal’i gizliyor olmanın verdiği sessizlik ve tedirginlik, sadece Emin Bey’in evine değil, tüm şehre bulaşır;

“*Gecede fonograflar susmuş, en küçük bir ses kırıntısı kalmamıştı. İstanbul şehri, ölümden kaçmaya çabalayanlarla, onları darağacına yollamak isteyenler arasındaki korkunç kovalamacaya rağmen soluksuz uyuyordu.*” (s.204)

Kara Kemal burada geçireceği zaman zarfında, artık hiçbir çıkar yol kalmadığını anlar ve ümitsizliğin günden güne artar. Her yeni gün gazetelerde kendi hakkında yazılan olumsuz yazıları okumak, idam edilmek için aranan bir adamın psikolojine daha da fazla tesir eder. Onun gittikçe bunalan halini, tedrici olarak doğa tasvirlerinde okumak mümkündür; “*Kemal Bey, elini yüzünden geçirdi. Güneş yükselmiş, bakımsız bahçede bütün renkler silinmişti.*” (s.213, “*Havada yağmur sıkıntısının yapışkan ağırlığı vardı. Güneş, sise benzeyen bir pusarıklığın arkasında donuklaşmış olduğu halde, toprak ağaç, bütün eşya, kızgın küllerle*

örtülü gibi yanıyordu.” (s.236) Kara Kemal’in sığındığı son mekânda baskın yiyip, intihar edeceği zaman doğa, ‘bütün eşya’yı ‘kızgın küllerle’ örtmüş gibi dayanılmazdır.

Evinde suçlu barındırdığı için yakalanan Emin Bey’in İzmir’e götürülüp kapatıldığı ambar, labirent mekan olarak kurgulanır;

Bir köşede kırık ambalaj sandıkları, boş fiçılar, çuval, bez, kâğıt parçaları, önünde tüfekli nöbetçilerin beklediği kapının yanındaki masada bir jandarma gedikli başçavuşuyla bir sivil memur vardı. Süprüntülerin yığılı olduğu köşenin karşısına eski kalaslardan derme çatma sıralar yapılmıştı. Emin Bey, burada, köşeye büzülmüş, bir başına oturuyordu.” (s.248)

Emin Bey’in, İstiklal Mahkemesi emriyle kapatıldığı ambar, ‘kırık ambalaj sandıkları, boş fiçılar, çuval, bez, kâğıt parçaları’ gibi atıl durumdaki nesnelere doludur. Buraya kapatılanlar da suikast suçundan İstiklal Mahkemesi’nde yargılanacak olanlardır. Burada her şey ‘derme çatma’ ve ‘eski’dir. İmgesel göndergelere sahip bu mekânın ‘süprüntülerin yığılı olduğu’ köşeleri, mahkemeye çıkacakların sığındığı yerlerdir. İstiklal Mahkemesi’nin tuttuğunu getirdiği, yüzeysel bir yargılamadan sonra da ipe gönderdiğini düşünen Kemal Tahir, bu ambar tasviri ile mahkemelerin işleyiş sistemine vurgu yapar. Mahkemenin nezdinde, asılan insanların, atıl ‘süprüntü’den başka bir anlamı yoktur. Ayrıca, ambarın hırpani görüntüsüyle, yargılamaların derme çatma, gelişigüzel yapıldığı anlatılır. İdam suçlusunu saklamaktan yargılanacak olan Emin Bey’in, ‘köşeye büzülmüş’ olarak ‘bir başına’ oturması, fütursuzca işleyen bu sistem karşısındaki yalnızlığını imler.

İstanbul’a geri dönen Emin Bey’in zihninde, Kara Kemal’e dair beliren soru, onu ruhen perişan eder. Baskın günü kendisi evde olmadığından, Kara Kemal’in kendisinden şüphelenebileceği aklına gelir. Çocukluk arkadaşının, ölmeden önce kendisinin ispiyoncu olduğunu düşünme ihtimali ile baş edemez. Zihnine ve ruhuna saplanan bu düşünce ile dolaştığı sıralarda, içinden geçtiği İstanbul sokakları, topyekun labirent mekanı yansıtan detaylarla verilir. Emin Bey, nihayet, baskın günü Kara Kemal’in yanında olan Gurbet Hala’dan, sorununa ışık tutacak bir şeyler duyabilmek amacıyla, bostana gider. Mekân, Emin Bey, Gurbet Hala ile konuşmadan önce ve konuştuğundan sonra bambaşka bir şekil alır. Emin Bey, bostana ilk girdiğinde, mekâna dair; “*Bostanın havası kızışmış gübre, salça olmak için güneşe bırakılmış domates ekşisi kokuyordu.” (s.294) tespitinde bulunur. Ancak, Gurbet Hala ile konuşup, durumun korktuğu gibi olmadığını anlayınca, aynı bostan, başka bir şekil alır;*

“Gözleri bağlı katır değişmiş, dolabın delik deşik kovaları, bunların çektiği su, ağaç gibi gölge yapmasını bilmeyen salak salkımsöğüt, eşinen tavuklar, kızışmış gübre,

çürük domates kokuları, pislik dolu bağırsağa benzeyen Haliç, her şey, bütün dünya birden değişmişti.” (s.296-297)

Karakterin ruh halindeki değişim, bulunduğu mekândan başlamak üzere, tüm şehri hatta dünyayı değiştirir. Karaktere ‘*delik deşik*’, ‘*çürük*’, ‘*pislik*’ görünen dar mekân, algının değişimiyle, bünyesinde barındırdığı tüm olumsuzluklardan sıyrılarak genişler. Bostan, genişleyerek önce İstanbul, sonra dünya kadar büyür. Böylece, insan ile mekân arasında ontolojik bir bağ kurulur ve karakterin yazgısını yansıtan mekân, çevresel bir uzam olmaktan çıkar.

1.9.6. Kişiler Dünyası

1.9.6.1. Başkişi

Kurt Kanunu romanında başkişi, Kara Kemal’dir. İttihat Terakki’nin Küçük Efendi olarak andığı Kara Kemal, Abdülhamit Mabeyninin eski telgrafçılarından ve eski iâşe nazırlarındandır. Başkişinin en belirgin karakter özelliği anlayışlı ve bağışlayıcı olmasıdır. “*Dört yüz dirhem insan kurnazı*” olan, “*gizliyi sezip anla(yan)*” (s.45), “*bıyığının altında, yumuşak, bağışlayan gülümsemesi...*” (s. 48) ile dolaşan Kara Kemal, olumlanan bir karakter olarak işlenir. Yer yer Abdülkerim’in tespitlerinden yansıtılan Kara Kemal, kendi doğrularına inanan ve her şartta doğrularını savunan, ciddiyetten uzaklaşmayan bir karakterdir; “*Her sözü cevahir... (...) Şakacı değildi. Karıdan konuşamazsın... Kabadayılıktan açtın mı somurtur. Doğrular vardır, yüzde yüz... Hiç değişmez. Allah gelse, budur bu...*” (s.131) Ayrıca, Kara Kemal, kemale ermiş, olgun kişiliği ile de dikkat çeker;

“Kara Kemal Bey’e nâzırlıktan, sınırsız iktidar gücünden hiçbir cıvıklık sıvaşmamıştı. Ancak sahici Osmanlılarda görülen, sırasında çok yumuşak, sırasında çok sert kişiliğini, bu en umutsuz durumda bile koruyordu.” (s.230)

Yazar, Kara Kemal’i, olabildiğince olumlu bir kişilik olarak yansıtır. Tarihi bir karakteri ele almanın sorumluluğu, herhangi bir roman kişisine kıyasla daha ağırdır. Bu açıdan Kemal Tahir eleştiriler alır. Sözelimi, Naci Çelik, başkişinin karakteristiği üzerinde; “*Kara Kemal’in bütün anı ve tarihlere göre kişiliği, kalenderlik, yumuşak başlılık ve iyilikseverlik ortak noktalarında toplanmaktadır.*” (Berksoy-b, 1970: 39) şeklindeki yorumuyla, Kara Kemal’in gerçek kişiliğine uygun olarak çizildiğini ileri sürer. Buna karşılık Rauf Mutluay; “*kahramanına aslında olmayan bütün iyi niyetleri, masumlukları, onuru, hak tanırılığı, alçakgönüllüğü, düşünürlüğü yüklemekte onu fazlasiyle idealize etmektedir.*” (Mutluay, 1969: 31) diyerek, Kara Kemal’in gerçeği yansıtmayan, idealize bir karakter olarak oluşturulduğunu belirtir.

Bunun dışında başkişinin, suikasttaki yeri hakkında muhtelif yorumlar mevcuttur. Anlatıda, Mustafa Kemal'e düzenlenen suikast girişimiyle bir ilgisi olmayan Kara Kemal için, Onger; "*Kurt Kanunu'nda Kara Kemal, bir 'adli hata' kurbanı olarak gösterilmiştir.*" (Onger, 1969: 131) der. Yine İttihat ve Terakki'yi anlatan Galip Vardar, Kara Kemal'in, suikast fikrini kendine açan İzmit Mebusu Şükrü Bey'e; "*Bu dokuz taşa benzer, öyle bir taş kaldırmalı ki, bugünkü nizam derhal bozulsun, bu da Mustafa Kemal Paşa'nın ta kendisidir!..*" (Vardar, 2003: 556-557) dediğini kaydeder.

Buna mukabil, İstiklal Mahkemesi'nin gıyabında yargılama yaparak idama mahkûm ettiği Kara Kemal'in, suikast eylemine karıştığına dair kesin bir kanıt yoktur. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kurucularından biri olan ve eski İttihatçılık ruhunu oluşturmaya çalışan Kara Kemal'in; "*Suikast düşüncesinin doğmasında etkisi olduğu ileri sürülse de, düşünceden eyleme geçişteki payı kanıtlanamamıştır.*" (Avcı, 2010: 89) Bu hususta Samet Ağaoğlu'nun tespiti de dikkate değerdir;

"Onu mahkûm etmiş olanların kanaatleri ne olursa olsun Abdülhamit zamanında kendisini sokakta ölesiye döven paşazadelere mutlak bir iktidar sahibi olduktan sonra en küçük bir karşılığa bulunmayan, 'mağlubiyet felaketi olursa Anafartalar Kahramanı Mustafa Kemal Paşa'nın etrafında toplanmak' telkinini yapan bu adam hakkında dostları masum olduğu kanaatini taşıdılar." (Ağaoğlu, 2011: 106-107)

Suikast hakkındaki fikirleri, tematik bölümde incelenecek olan Kara Kemal, masumiyetini İstiklal Mahkemesi'ne anlatamayacağını bildiği için kaçır. Nihayetinde, peşindeki ekip tarafından yakalandığında, İstiklal Mahkemesi'ne çıkıp, yargılanmayı kendine yediremez ve kafasına sıktığı kurşunla intihar eder.

Bir anlatı unsuru olarak ele alındığında ise Kara Kemal'in çok da başarılı bir karakter olmadığı belirtilebilir. Kemal Tahir, başkişiyi toptan tanıtmak yerine, zamanı geldiğinde parça parça tanıtmayı ve bunu yaparken de diğer karakterlerden yararlanmayı tercih eder. Ancak karakterin oluşturulmasında bazı sıkıntılar göze çarpar. Örneğin; "*Eskiden beri, çok konuşmak, sesli düşünmek, âdeti değildi.*" (s.114) şeklinde tanıtılan Kara Kemal, romanın en fazla konuşan karakteridir. Abdülkerim ve Emin Bey ile gerçekleştirdiği diyaloglar, konuşmadığı söylenen bir karakter için çok uzundur. Onger, ancak koşulları elverişli ortamlarda böylesine derinlik kazanması mümkün olabilecek olan düşünceleri, kaçan bir karakterin gizlendiği mekânda, olanca rahatlığı ile anlatmasını, anlatı planının yetersizliğine bağlar. Bu durum, polisiye bir kurguya sahip olan romana zarar verir. (Onger, 1969: 133) Ayrıca, Rauf Mutluay, Türk aydınının yarım yüzyıl sonra elde ettiği bulguların, anakronik bir

ölçsüzlükle Kara Kemal'e söylenmesini, bunun da ölüme gidiş günlerinde yapılmasını; “roman ve hayat mantığına denk düşmeyen” (Mutluay, 1969: 32) bir durum olarak yorumlar.

Buna karşılık, başkişinin kaçan insan yönünün tamamen ihmal edildiği söylenemez. Suikast planını ok yaydan çıktıktan sonra öğrenen Kara Kemal, gizlendiği evde, günlerce gazete haberlerini takip eder. Kara Kemal, soğukkanlı ve ciddi bir mizaca sahiptir. Ancak zaman zaman ölümü ensesinde duyan insanın yaşadığı endişeli ve çaresiz ruh haline büründüğü de gözden kaçmaz;

“N’arıyordu bu gazetelerde? Gayet iyi biliyordu ki, gazeteler ancak olanı olduktan sonra yazar... Çaresizlik içinde debelendiğini anlayarak utandı.” (s.88)

“Uykuda mı basacaklardı apansız?.. Gaflet uykusunda...” (s.91)

“Planı, n’apıp yapıp sınırdışına atlamaktı.” (s.123)

Başkişiye karakter gelişimi açısından bakıldığında, bir noktaya kadar geliştiği; ancak karakterin evrilmesi için gereken adımın atılmadığı tespit edilir. Kara Kemal’in gelişimi, suikast planını öğrendiği zaman yaşadığı şaşkınlıkla başlar. Gerek iç konuşmalarında gerekse Abdülkerim ve Emin Bey’e anlattıklarında, bu gelişimi izlemek mümkündür. İttihat Terakki’nin işleyiş prensibini, yaptıkları hataları, amaçlarını, eğrisi ve doğrusu ile ele alır. İttihatçıların komitacılığını eleştirir ve tuttukları yolun yanlış olduğunu anlar;

“Ne işim var, bu çocuk ruhlularla benim?.. Gözümlün önüne geldi. İttihatçılığın yıllarca temel direği saydığımız komitacılar... Nasıl aldatmışız kendimizi bebekler gibi...” (s. 208)

Özeleştiriden kaçmayan Kara Kemal, İttihat ve Terakki’yi, İstiklal Mahkemeleri’ni, Cumhuriyet sonrası izlenen ekonomi politikalarının kusurlu yönlerini ele aldığından; “partilerüstü bir kişilik” (Moran, 2011: 190) sergiler. Yazar, Kara Kemal’i tarafsız bir bölgeye yerleştirerek, ona yakın tarihi yorumlattırır. Zira o, sadece iktidarda olan yönetimi değil, iktidardan düşenleri de olumlu ve olumsuz yönleriyle değerlendirir.

Parlak zekâlı, birikimli ve deneyimli bir karakter olan Kara Kemal’in dramı, suçsuz olduğu halde kaçmak zorunda kalmasından kaynaklanır. Teslim olduğunda, İstiklal Mahkemesi’ne meramını anlatamayacağını bilmektedir. Bu nedenle, baskın yediğinde intihar etmeyi tercih eder. Anlatıda Kara Kemal ve Abdülkerim’in birlikte kaçtığı ifade edilir; ancak tarihi kaynaklarda ikisinin de firari olduğu dışında bir beraberliğe rastlanmaz. Kurt Kanunu’nun gerçek hayattan alınan başkişisi Kara Kemal, sadece İzmir Suikastı ile olan ilişkisi bağlamında değerlendirilir. Karakterin çocukluk, gençlik yılları, Cihan Harbi’nde ve

Karakol Cemiyeti'nde gösterdiği faaliyetler, Malta sürgününde yaşadıkları hakkında herhangi bir detaya girilmez.

Entelektüel seviyesi, yönetim tecrübesi ve çeşitli ahlaki erdemleri ile çizilen Kara Kemal, devlet ekonomisinin gelişmesi için mücadele eder. İçinde bulunduğu komitacı gruptan sıyrılması, anı ve maziyi değerlendirebilmesi, geleceğe dair öngörülerde bulunabilmesi, onu diğerlerinden farklı kılar. Bu açıdan Kara Kemal'in; *“bilinçsizlikten bilinçlenmeye doğru değişen bir büyüme ve olgunlaşma süreci”* (Kantarcioglu, 2008: 316) içinde bulunduğu belirtilebilir; ancak hatalarını görme bakımından gelişme gösteren başkışı, dönüşümünü tamamlayacak nitelikli adımlar atamaz.

Kemal Tahir, Kurt Kanunu'nda bireyin dramını, toplumun dramına aktarır. Bu nedenle anlatı tek bir karakterin (başkışı) üzerine yoğunlaşmaz. *“Romanda tek kişinin dramı yerine İzmir Suikastı olayının toplumsal ve siyasal çözümleri sunulmuştur okura.”* (Moran, 2011: 210) Tematik değerlerin ve yazara ait tezlerin çok büyük bir kısmı Kara Kemal'in kişiliği ile temsil bulur. Ancak belirtmek gerekir ki, bir kart karakter olarak yorumlanabilecek Abdülkerim ile norm karakter olan Emin Bey de başkışı kadar derinleştirilir. Bir başka deyişle, Abdülkerim ve Emin Bey, başkışı oluşturulurken gösterilen titizlikle ele alınırlar.

1.9.6.2. Norm Karakterler

Kurt Kanunu romanında en fazla detaylandırılan norm karakter Emin Bey'dir. *“Maliye teftiş heyeti başkanlığından emekli”* (s.184) olan Emin Bey, aydın sorumluluğunun anlatıdaki temsilcisidir. Emin, romanda gelişim süreci tamamlanan tek karakterdir. Norm karakter Emin Bey, başlangıçta yaşama dair tüm sorumluluklardan kaçan bir kişidir. Sorumluluk korkusuyla evlenmeyen, sorumluluk korkusuyla İttihatçılıktan ayrılan, savaş yıllarında alıp yürüyen soyguna bulaşmamak için emekliye ayrılan, evin idaresine bile karışmayarak her şeyi kız kardeşi Perihan'a bırakan bir karakter olarak anlatı dünyasına girer;

“Hasan Fehmi'nin öldürülmesi şaşkınlığı içinde yaşadığı 31 Mart rezaletinden sonra, Cemiyet'ten çekilmesini çocukluk arkadaşı Kara Kemal Bey önlemişti ama, Birinci Dünya Savaşı'ndaki açık yağmada lekelenmek korkusunun önünde, hiçbir mantık dayanmamıştı.” (s.198)

Emin Bey, kırk altı yaşındadır ve hayatta hiç maddi sıkıntı çekmemiştir. Genç yaşında dul kalan kız kardeşi Perihan ile yaşar ve Perihan'dan başka kimseye minnet borcu yoktur. Arkadaşlarından saygı görür. Bir ara nazır olmak istemişse de sırada bekleyen hırslılar tarafından tartaklanmaya dayanamadığından vazgeçer. Romandaki diğer kişiler gibi Emin

Bey de gerçek hayattan alınmış bir kişidir. Kurt Kanunu'nun Emin Bey'i, Maliye görevlisi Enver Alpyürek'tir. Enver Bey, Teşkilat-ı Mahsusa'da çalışmış, bir ara İstanbul İaşe Müdürlüğü yapmıştır. Kız kardeşi Vasfiye Hanım (anlatıdaki Perihan) ile birlikte oturur. (Mumcu, 2014: 82) Emin Bey, Enver Bey'in gerçek öyküsüne sadık kalınarak oluşturulmuş bir roman kişisidir.

Sorumluluk duygusundan, daha doğrusu üstlendiği işi layıkıyla yerine getirememekten ziyadesiyle korkan bu norm karakter, başkışı Kara Kemal'den daha geniş bir idrak gücüne sahiptir. Anlatının temel sorunsalları Kara Kemal'in eleştiri süzgecinden geçirilerek verilir. Ancak Emin Bey, Kara Kemal'in yaşamına dair yorumlarıyla, başkışının eksik yönlerini tespit eder;

“Kara Kemal Bey'in nazırlığı gelişigüzel nazırlıklardan değildir Küçük Abla! Kocaman İmparatorluğun kaderini elinde tutan birkaç kişiden biriydi, belki de bir aralık, birincisi... Salt politikada kalmadı Kara Kemal Bey... Milletın açlık tokluk sorumluluğunu yükledi. Olağaniüstü zamanlarda açlık tokluk işleri, ayrıca insanların ahlaklarını da ilgilendirir. Demek ki, toplumun ahlak sorumluluğunu da yükledi. İnsanları zengin etmek iktidarı elindeydi. Canının istediğine milyonlar kazandırdı. Bence, savaş yöneten başkomutan sorumluluğundan çok daha korkuludur bu... Başkomutan, insanları, son hesaplaşmada, ölüme yollamıştır. Kara Kemal Bey, kimi insanları kökten değiştirdi. Belki de kötüye kullanacakların eline para gibi en korkunç silahı verdi.” (s.203)

Bireysel yaşamına hâkim olan kaçak ruh hali, Emin Bey'in tüm eylemlerine yansır. Hal böyleyken, Kara Kemal'in, Emin'e sığınması, norm karakterin hayatına bambaşka pencereler açar. İstiklal Mahkemesi'nin, gıyabında idam kararı verdiği suikast suçlusunu evinde barındırmakta, bu yaptığının cezasının idam olduğunu da bilmektedir. Ama yine de kısıtlanmış bir insana kapılarını kapatamaz. Emin Bey, İstiklal Mahkemesi'nde, bu davranışının nedenini şu şekilde açıklar; *“Başka türlü davransam kendime karşı sorumlu düşerdim. Türkçesi: Suçlu düşerdim. Zor yaşar kendi kendisinin gözünden düşen adam...” (s.274-175)* Suikastçı saklamaktan yargılanan Emin Bey, yargı sürecinde ve serbest bırakıldıktan sonraki dönemde sürekli kendini sorgular. Sorumluluklardan kaçmanın insana bir faydasının olamayacağını anlar. Norm karakterin bu gelişimi, yazar-anlatıcı tarafından özellikle vurgulanır;

“N'olduysa Kara Kemal Bey buraya geldikten sonra oldu. (...) O zaman kadar, ölçülü yaşayan bir insanın gerçek mutluluğunun temeli olan sakinliğini alt üst etmişti ama... Usandırıcı durgunluğun yerine, çabalamaı, direnmeyi, yaşamının ana şartı olduğunu şimdi anlamaya başladığı boğuşma hırsını, yüreği sıkıca kavrayan savaşıma heyecanını getirmişti.” (s.281)

Arkadaşı Kara Kemal'i evinde barındırmakta tereddüt eden ama hiçbir şekilde ona yanlış yapmayan Emin Bey, artık gerçek anlamda sorumluluk duygusu taşımanın ne anlama

geldiğini anlar. Emin Bey; “romanın sonunda sorumluluk sahibi, mücadeleye atılmaya hazır, içindeki atıl duygulardan kurtulan yeni bir insan” (Kılıçgedik, 2003: 251) olarak doğar. Öyle ki, aranan diğer suikastçı Abdülkerim onun kapısına geldiğinde, kız kardeşi Abdülkerim’i geri çevirir. Ancak Emin Bey, bu kez hiç tereddüt etmeden; “Arkadaaaş... Arkadaaaş... Emin’i arayan arkadaş!.. Burdayım ben, burdayım!” (s.312) diye bağıarak sokakları inletir.

Baskın gününden sonra yaşadıkları, düşünceleri, sorgulamaları, çıkmazları ve heyecanlarıyla, en az başkişi kadar derinlikli anlatılan bu norm karakter, anlatının sonunda evrensel bir ahlak anlayışına ulaşır. Kara Kemal’in erişemediği olgunluk seviyesine erişen Emin Bey’in; “ideal ahlak seviyesine sıçradığı” (Kantarcıoğlu, 2008: 308) söylenebilir. Romanı değerlendiren Fethi Naci; “Emin’in değişiminde evrensel bir şeyler var” (Naci, 1990: 122) derken, bu ideal ahlak seviyesine vurgu yapar.

Hayatının son günlerini yaşayan ve dört bir taraftan sıkıştırılmış olan başkişiye kapılarını açan Emin Bey’in dramı, aydının tarafsız kalamayacağını, onun tavrını doğru olandan yana ortaya koyması gerektiğini ve aydının tüm kuşaklara karşı sorumlu olduğu fikrini yansıtır. Emin Bey’in, başkişilerin bile yeterince geliştirilmediği Kemal Tahir anlatılarında, bu denli derinlik kazanan tek norm karakter olduğu söylenebilir.

Ayrıca, Kara Kemal’in; “Dalmaz, unutmaz, boş vermez. Sadık değildir, sadakatin kendisidir. Hem de akıllı bir sadakat...” (s.72) dediği, yirmi yıllık yardımcısı, sağ kolu olan Hasip Ağa; gizlenmek zorunda kaldığı günlerde ona istihbarat toplayan Niyazi; Niyazi ile Kara Kemal arasında ulaklık yapan Gurbet Hala; “yiğitlik, dostluk, hatta analık heykeli” (s.113) gibi olan duruşuyla, gazetelerdeki idam haberlerinden zerrece korkmayarak Kara Kemal ve Abdülkerim’i evinde konuk eden Semra Hanım da norm karakterler arasına alınabilir.

Niyazi’nin anlatıdaki varlığı, diğer karakterlerden farklıdır. O, fail bir karakter olarak değil, varlığı, Gurbet Hala’dan gönderdiği haberlerde hissedilen bir karakterdir. Aslen Çorumlu olan Gurbet Hala ise her zaman Kara Kemal’in yanında olur. Gurbet Hala; “en şaşırtıcı olaylar karşısında, en akıllı, en soğukkanlı erkekleri imrendirecek kadar sarsılmadan diren(en)”, “başta meşe sopası olmak üzere her çeşit kesici, delici, ateşli silahlara gerçekten hakkını veren Osmanlı karılardan” (s.101) dır. Gurbet Hala, suikasta karışmadığı için rahat olan Kara Kemal Bey’i, “Nice vezir konakları, paşa evleri, tüccar ardiyeleri basılmaktaymış, hey yavrum!” (s.108) diyerek uyarır. Gurbet Hala, bu ve bunun gibi söylemleriyle, diktatör,

zorba hükümet imajını oluşturmakla da görevlendirilir. Yazar, bu norm karakterlerin, başkişi ile olan ilintileri hakkında detaylı malumat vermez.

1.9.6.3. Kart Karakterler

Abdülkerim, bir norm karakter olan Emin Bey gibi, kökensel bir yaklaşımla ele alınan kart karakterdir. Kurt Kanunu'nda hem Emin Bey, hem de Abdülkerim, başkişi anlatılıyormuşçasına detaylandırılır. Bu nedenle bazı yorumcular, romanda üç tane başkişi olduğunu ileri sürerler. Belirtmek gerekir ki, Abdülkerim, ruh ve düşünce dünyasına derinlemesine inilen bir roman kişisi olsa da bir kart karakter olmaktan öteye gidemez. Zira o, tanımlanmış bir tiptir ve roman boyunca yanlış olduğuna inansa da hep aynı davranış kalıplarını gösterir.

“İttihatçıların ünlü fedailerinden Abdülkerim Bey” (s.7), bir jandarma subayı olarak, genç yaşından beri çok tehlikeli işlere girip çıkar. Onca yıl onca kirli işe alet edilir. Daima başkalarının isteklerini yerine getirir. Bu eziklik içinde;“Ömründe ilk defa güdülen değil, güden olmayı hırsla iste(r)” (s. 100) ve Gazi Paşa'ya suikast düzenler. Düzenlediği suikast başarıya ulaşırsa; “Şimdi ilk defa, gerçek değerini gösterecekti(r).” (s.11) Kemal Tahir, suikast düşüncesinin Abdülkerim'den çıktığını defalarca vurgular;“Ziya Hurşit delisini kurup işte bugün, hayırlısıyla, düşmana saldıran kendisiydi.” (s.11), “Tamamdır bu iş Abdülkerim oğlum... Gitti gider Sarı Paşa bu kez...” (s.11)

Romanda tarihi bir kişilik olarak verilen Abdülkerim, gerçek hayatta İttihat Terakki ruhunu canlandırmaya çalışan gruba mensup olan Abdülkadir Bey'dir. 1924'te Mustafa Kemal'e suikast girişiminden İstanbul İstiklal Mahkemesi tarafından yargılanan, ancak beraat eden Abdülkadir Bey, İzmir suikastında; *“diğer suikast tertipçilerine Ziya Hurşit'i ilk tanıştıran” (Avcı, 2010: 90)* kişidir. Gerçek hayatta da romanda olduğu gibi kaçmayı tercih eden Abdülkadir Bey, sınır dışına çıkmaya çalışırken yakalanır ve gıyabında verilen idam hükmü infaz edilir.

Yazarın, Abdülkerim karakterini oluştururken gösterdiği başarıyı belirtmek gerekir. Abdülkerim, sadece bir kart karakter olmasına rağmen, iç konuşmaları, arzuları, ihtirasları, cinsel açıklıkları, hainlikleri, en beşeri zayıflıkları ile verilir. Örneğin, Ziya Hurşit ve fedailerinin İzmir'e gidecekleri gün, suikastın tehlikesini tüm ruhunda duyar; *“Yan odada bir gürültü duyup şimşek gibi döndü. Elini beline atmıştı.” (s.11)* Suikast için gönderdiği Laz İsmail'in kapatması Balı Naciye'ye göz koyar ve İsmail'in yokluğundan yararlanarak evine

gider. Suikasta karıştığı için tehlikede olduğunu söyleyerek Naciye’yi korkutur; kendisiyle birlikte olmasını sağlar. Kendisini, Naciye’nin evinde bularak tehlikeyi haber veren arkadaşı Baytar Rasim’i, oyunun iç yüzünü anlayınca yüz üstü bırakır.

Abdülkerim’i farklı kılan, onun derinlik kazanmış bir kart karakter olmasını sağlayan, tüm bu yaptıklarının iyi şeyler olmadığına bilincinde olmasıdır;

“Herifi ateşe sal... Uğruna en korkunç ölümü göze aldığı kapatmasına yüreğini boz! Hayır, adam değiliz biz...” (s.16)

“Sabah sabah koşup gelen, leş gibi yatarken, daha beteri, hayvan gibi çiftleşirken, tartaklayıp tehlikeyi haber veren arkadaşını yüzüstü bırakmıştı. Alçaklığı bu... Kancıklığın görülmemişi, korkaklığın en reziliydi.” (76)

Abdülkerim’in kendine dair bu sorgulamaları, onun psikolojik açıdan gelişme gösteren bir karakter olduğunu gösterir. Harvey’in işaret ettiği gibi; *“Kart-karakter, mutlak bir şekilde değişme ve büyüme olgusundan yoksun değildir.” (Stevick, 2010: 184)* Yazar, kart karakterin kazandığı psikolojik derinliği, anlatı boyunca devam ettirir. Örneğin, suikasttan haberi olamayan Kara Kemal’in adını bu işe bulaştırdığı için duyduğu tedirginlik, olanca açıklığı ile verilir; *“Hiçbir şeyden haberi olmayan adama, ‘Hadi kaç, saklan biraz’ nasıl denir? Suikastın sözünü şaka olarak ettirmeyen adama ‘Haberin yokken seni de bulaştırdık sözü’...” (s.42)* Abdülkerim, Kara Kemal’e durumu izah etmek ve saklanması için onu uyarmak amacıyla gittiğinde, tam bir ruhsal buhran yaşar. İçinde bulunduğu çıkmaz, yorgunluk olarak kendini gösterir; *“Günlerce gövdesi iriliğinde taşları dağ başlarına taşımış gibi dayanılmaz bir yorgunlukla arkasına dayandı.” (s.69)* Abdülkerim’in derinlik kazandığı anlardan biri de Kara Kemal ile birlikte gizlendiği günlerde gerçekleşir;

“ ‘Şunu teslim etsem, sıyrabilir miyim yakamı?..’ Bir an, gerilmiş bir damar kopmuş gibi kafasının içi vınlayınca dehşetle doğrulmuştu. Duyduğu dehşet, ancak, kendini öldürmeye zorlanan alaycı insanların düşeceği korkunç karışıklıktı. Sabaha kadar uyumamış, uyanınca göz göze gelmemek için, buraya, bu oynak köylü karısının, zorla tutku haline getirmeye çabaladığı avuntusuna sığınmıştı.” (s.132-133)

Abdülkerim, kaçış günlerinin psikolojisi içinde, derin bir muhabbet ve saygı beslediği Kara Kemal’i bile teslim etmeyi düşünür. Hem de Kara Kemal’i bu işlere karıştıran kendi olduğu halde. Abdülkerim ile beşerin en sefil yönleri gösterilir. Abdülkerim, her ne kadar eylem ve düşüncelerinin farkında olsa da suçunu omuzlayıp teslim olmak yerine, zora düşünce kaçmayı tercih eden bir karakter olarak kalır. Onu kart karakter yapan şey, tam anlamıyla budur. İçinde büyüyen iktidar hırsı, her şartta öncelenen bedensel hazları, en yakınıdakileri yüzüstü bırakıp gidebilme bencilliği, anlayış kıtlığı, korkaklığı kısaca her

açından çözümlü kişiliği ile Abdülkerim, tüm roman boyunca aynı özellikleri gösterir. Böylece, komitacılık ve kıyıcılığın temsilcisi bir karşı karakter olarak anlatıdaki yerini alır.

Abdülkerim ile işbirliği yapan, “*Teşkilatı Mahsusa’nın belli başlı şeflerinden*” (s.34) olan Baytar Rasim Bey de komitacılığı ile ön planda olan bir kart karakterdir. Ayrıca, yazarın; “*Para kazanmayı hiç sevmiyordu ama, hesapsızca harcamaya bayılıyordu. Terse düşüp bu kadar tehlikeli işlere girmesi, belki de bundandı.*” (s.9) şeklinde tanımladığı, para tutkunu Ziya Hurşit ile; “*Zanaatı adam öldürmek... Tavuk kesmekten kolay gelir namussuza bu iş...*” (15) dediği Laz İsmail, kıyıcılığı temsil eden kart karakterlerdir. Bunların dışında, Emin Bey’in, okuyan, düşünen, araştıran yeğeni gazeteci Murat ve Emin Bey’in “*yakın çevresiyle arasına gerilen, ikinci, çok daha güçlü siper*” (s.198) olan kız kardeşi Perihan, ihata eden tüm değerleri ile kart karakterler kadrosu içinde anılabilir. Kurt Kanunu’nun kart karakterleri de diğer karakterleri gibi yer yer yuvarlaklaşma eğilimi gösterebilir de son tahlilde temsil ettikleri değerlerin dışında bir davranış kalıbı gösteremezler.

1.9.6.4. Fon Karakterler

Şahıs kadrosu ve karakter yapısı olarak diğer romanlardan farklılıklar gösteren Kurt Kanunu, diğerlerinin aksine geniş bir fon karakter kadrosuna sahip değildir. Laz İsmail’in kapatması Ballı Naciye, suikastçı Gürcü Yusuf, kadın pazarlayıcısı Camgöz Halil, suikastı ihbar eden Giritli Şevki, suikast planının İzmir’deki ayağı Sarı Efe, İttihatçıların fedaisi Mehmetçe Bey, Semra Hanım’a ait çiftliğin sorumlusu Derviş Kâhya, çiftlikte geçirdikleri günlerde Abdülkerim’in takıldığı Hayriye Hanım, Halkçı esnaf Hacı Yunus Efendi ve toptancısı Şaban, Şaban’ın hanımı Cevriye, Doktor İhsan Bey ve baldızı Nesibe Hanım, İstiklal Mahkemesi görevlileri fon karakterler kadrosu içinde yer alırlar.

Bu karakterlerden Ballı Naciye, hayat kadınlarının dramatik yaşamını; Camgöz Halil, düşün kadınların metalaştırılmasını; Mehmetçe Bey, Sarı Efe, İttihatçıların komitacılığını; Gürcü Yusuf, kıyıcılığı; Hacı Yunus Efendi ve toptancısı Şaban, Halkçıların çıkarıcı ve gammazcı özelliklerini; İstiklal Mahkemesi heyetini oluşturan kişiler ise dönemin adaletsiz yargı anlayışını temsil eden karakterlerdir.

1.9.7. İzleksel Kurgu

Kurt Kanunu romanında entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması’nda şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Kara Kemal Hasip Ağa Emin Bey Perihan Hanım Gurbet Hala Semra Hanım	Abdülkerim Ziya Hurşit Laz İsmail Gürcü Yusuf Sarı Efe Kel Ali Hacı Yunus Efendi
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Vatanperverlik Dürüstlük Adalet Sorumluluk Opportunizm Sadakat İffet Merhamet Kendilik bilinci	Vatan Hainliği Suikast / İdam Komitacılık / Kıyıcılık İktidar Hırsı /Diktatörlük Kaytarma İdealizm İhanet /Korku Adaletsizlik Adam kayırma / Hizip Yabancılaşma /Batılılaşma
<i>Semboller Düzlemi</i>	Emin Bey'in babadan kalma evi Küçük kuş Kemal Bey'in ev eşyaları	Abdülkerim'in rüyası Baykuş Zaman / Mekan Şehzade'nin odası Gülcemal'in halatları Haliç

1.9.7.1. İktidar Hırsı, Komitacılık ve Dikta

Kemal Tahir, hürriyet nidalarıyla iktidara gelen İttihat Terakki'nin, iktidarı ele geçirme yöntemlerini olduğu kadar, iktidarda buldukları süre içerisindeki uygulamalarını da yer yer eleştirir. Diğer romanlarında da ele alınan bu konu, Kurt Kanunu'nda, Halk Fırkası ile Terakkiperver Fırka arasında devam eden iktidar mücadeleleri bağlamında işlenir. Ancak belirtmek gerekir ki, Kurt Kanunu, iktidarı ele geçirmeye çalışan İttihatçılar kadar, iktidarı korumaya çalışan Halkçıların tutumları da eleştiri konusu edilir.

İttihat Terakki'nin komitacı ve diktacı yapısı, Abdülkerim ve Kara Kemal tarafından ifade edilir. Yazar anlatıcı, moral körlüğünü aşamayan bir kart karakter olan Abdülkerim için;

“İnsanların kendisinden korkmalarına evvel-eski bayılıyordu. İktidarı hırsla istemesi bundandı. Hem de olur olmaz iktidar değil, polisle ilgili... Yakalamakla, içeri atmakla, sopa çekmekle ilgili, ürküücü, köpekleştirici soydan iktidar...” (s.12) diyerek, İttihatçıların külhanbeyi tavırlarını onun şahsında simgeleştirir.

Suikast planlayarak, görevi ifa etmesi için Laz İsmail’i görevlendiren Abdülkerim, kötüsü gelirse, onu da Ahmet Samim gibi ortadan kaldırmayı hesaplar; “*Tastamam böyle vurmuştun, Bahçekapı’da simitçi fırınının önünde gazeteci Ahmet Samim avanağını... ‘Hem Cemiyet’e bunca zaman istihbarat yapacaksın, hem de sonra, karşımıza geçip muhalefete geçeceksin! Yağma mı var?’*” (s.16) Abdülkerim’in bu düşüncesi, İttihatçıların olaylara nasıl girdiğini, uzun boylu ölçüp biçmeden karar verip hemen uygulamaya kalktıklarını, erişmek istedikleri emellere doğru suikast ve ölüm pahasına yol aldıklarını, muhalif seslere asla tahammül edemediklerini gösterir. Yazara göre, İttihatçılıkta görevden kaçmanın ya da başarısızlığın cezası ölümdür. Mete Tuncay, İttihat ve Terakki’nin mason derneklerine benzer şekilde kurulduğunu, İttihatçılığa girmenin çeşitli şart ve incelemeler sonucunda olmasına rağmen çıkmanın mümkün olmadığını kaydeder. (Avcı, 2010: 14) Yorgun Savaşçı’da Cehennem Topçu Cemil’in cemiyete nasıl girdiği hatırlanır ve Ahmet Samim’in öldürülüş şekli göz önüne alınırsa, Kemal Tahir’in böyle bir benzerliği tespit etmiş olduğu söylenebilir.

Abdülkerim’in, Ballı Naciye’nin evinde kaldığı gece gördüğü rüyanın detayları, İttihat ve Terakki’nin iktidar hırsını, bu hırs tarafından beslenen kıyıcılığı, semboller düzleminde anlatan başarılı bir söyleme sahiptir;

“Asılacakların listesini getirmişler... Elinde kırmızı kalem... Gitsin mi, gitmesin mi? Çarpmayı çektikleri darağacına... Kırmızı kalem adların üstünde geziniyor, Ezrail’in turpanı gibi... Bir sevinç patlıyor yüreğinde, gelip gırtlığında yumruluyor. Kaç yıldır hasretti bu güce...” (s.30)

Abdülkerim, Gazi Paşa’yı öldürmek amacıyla yola çıkan suikastçıları İzmir’e gönderdikten sonra, rüyasında suikastın başarıyla gerçekleştirildiğini, yeniden iktidara geçtiklerini ve kimlerin asılacağına karar verdiğini görür. Bu rüya, İttihatçılarda saplantı haline gelen iktidar hırsını yansıtır. Gazi Mustafa Kemal’in, 1930’larda Fethi Okyar’a söylediği; “*Bilirsiniz ki bir İttihatçı iyi dosttur, iki İttihatçıdan korkulur, üç İttihatçı içinse iktidarı ele geçirmekten başka tatmin yolu yoktur.*” (Avcı, 2010: 14) cümlesi, onlardaki iktidar hırsını açıkça ifade eder.

İttihat Terakki’nin iktidarı ele geçirme araçları, komitacılık, dikta ve suikastlardır. Geçmişte önlerine çıkan her türlü engeli bu yöntemlerle aşmaya çalışırlar. Bu durum, Kara

Kemal'in, Talat paşa için Abdülkerim'e söylediği cümlelerle eleştirilir; *"Vazgeçemediniz gitti şu tabanca oyunlarından... Muhalefette düşürmediniz elinizden. İktidarda hiç bırakmadınız. Anlatamadım Merhuma... Tabancayla devlet idare edilemeyeceğini..."* (s.61) Abdülkerim, suikastı haklı gerekçelere bağlamak için, memlekette her şeyin kötüye gittiğinden, Halkçıların uygulamalarındaki aksaklıklardan şikâyet eder. Buna mukabil; *"Suikastla mı düzelirmiş bunlar? Adam öldürmek miymiş çıkar yol?"* (s.65) diyen Kara Kemal, zorbalığa başvurmanın hiçbir sorunu çözmeyeceğini anlatır. Başkışı Kara Kemal'in temsil ettiği tematik değerlerin başında, suikastlara ve komitacı yaklaşımlara karşı benimsediği tavır vardır. Kara Kemal, Kemal Tahir'in komitacılık üzerine düşüncelerini yansıtmakla görevlidir. Gerek İttihat ve Terakki'nin gerekse İttihatçılık ruhunun üzerine inşa edilen Terakkiperver'in bu konudaki tutum ve davranışları hep Kara Kemal tarafından eleştirilir;

"İktidarı hak etmemiştik. İmparatorluk bu yüzden battı. Son umudu Ziya Hurşit serserisine bağlamakla bulduk hak ettiğimizi... Hak ettiğimiz... Rezillikti çünkü..." (s.77)

"Kabadayı... Kara Kemal kısacık güldü. Ne demek kabadayı? Kendini kendisiyle savunamadığından kabadayılığa sığınyor demek... Kabalık... Türkçesi hayvanlık..." (s.116)

"Başından beri bir çeşit adama güvendik biz. Kabadayı adama... Asker sivil, cahil okumuş, bütün bizimkiler az çok kabadayılardan seçilmiştir. Belki de Makedonya çete boğuşmaları yaptı bunu..." (s.117)

"İktidarda olan yıpranır. Yıpranan iktidar nasıl alaşağı edilir, ustasıyız biz... Gücümüz de yeter buna... Yakın tarihte göstermişiz, bir kere iktidarı ele geçirdik mi, n'aparız muhaliflerimize..." (s.119)

Kara Kemal'in bu eleştirisi İttihatçılara yönelik olmakla birlikte, Cumhuriyet Halk Fırkası da eleştiriden payına düşeni alır. Yazara göre, Takriri Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri'nin verdiği güç ile Halk Fırkası diktatör bir yönetim uygular. Terakkiperver ileri gelenlerini suikast fikrine götüren, iktidar hırsının yanında, muhalefet olarak maruz kaldıkları olumsuzluklardır. Yazar, durum ne olursa olsun zorbalığın hiçbir çözüm üretmeyeceğini, suikastlarla yola çıkanların er geç aynı çukura tekerleneceklerini düşünür. Kemal Tahir'e göre, bir yolu suikastlar eşliğinde yürümenin temel nedeni halklarla ilinti kuramamaktır. Halklarla ilinti kuramayan hareketlerin ise halkı etkilemesi söz konusu değildir;

"Bir hareket, toplumun temel çatışmalarına bağlı olsa, suikasta başvurmak gerekliliği hiçbir zaman duymaz; bir hareket eğer temel çatışmalara bağlı değilse, yukarıda ne kadar kanlı oyunlara başvurursa vursun, temeli etkileyemez. Daha ilk adımda köksüz kalır, sallanır, bocalar, ya yıkılıp gider ya da halkla hiçbir ilgisi olmayan, Türkçesi, varolma sebebine karşı olan güçlerin uşaklığını, köleliğini yapmak zorunda kalır. Bunun adı da, halk düşmanlığıdır." (Tahir-e, 1991: 80)

Yazara göre, bu tarz boğuşmalar zamanla saçmalaşır ve kişisel güçleri törpüleyerek etik değerleri ufalar. Zira kişileri ufalamanın en kestirme yolu, değerleri ufalamaktır. Kurt Kanunu’nda suikastların neden olduğu bu ufalanma, Kara Kemal vasıtasıyla anlatılır; “*Cıvık heriflere öldürttüğün leşi atlayıp nereye gidebilirsin? Suikastla ele geçirdiğini, suikastla geri alırlar senden... Arada, işlemek zorunda kalacağın en rezil suçlar da cabası...*” (s.67) Suikast fikrinin her zaman “*serserilerden*” ve “*kan dökmeye yatkın tezcanlılardan*” geleceğini söyleyen Kara Kemal, suikastı fikri sabit haline getiren bu insanları önlemenin mümkün olmadığını belirtir. Çünkü bu tipler, arkalarında ordu desteğinin olduğunu hesapladıklarında, en yüksek amaçlarına tek kurşun ile ulaşabileceklerini sanırlar. İttihatçıların bu kolaycı yaklaşımlarını, Cemal Avcı; “*İttihatçılar için alışılmış bir olay olan suikast yapma, bir de kendilerine iktidarı getirebilecekse doğuracağı sonuçlara bakılmadan yapılması gereken, yapılması olağan bir olaydı.*” (Avcı, 2010: 69) diyerek açıklar. Kara Kemal’e göre, zora gelince suikastlardan kolaylık uman bu kişiler; “*Büyük politikanın adam kafası kesmek sayılmasının kalıntısı...*” (s. 211) dır. Yazar, her türlü kolaya kaçmanın, halk düşmanlığından ve vatan hainliğinden geldiğini düşünür. Bu nedenle başkişi Kara Kemal, bu tarz girişimlerin arkasında değil, karşısında duran bir tavır sergiler.

İzmir Suikastı’nı, Cumhuriyet Halk Fırkası ve Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası arasındaki iktidar mücadelesi bağlamında ele alan Kurt Kanunu, “*Kurtlukta düşeni yemek kanundur*” epigrafıyla temsil ettiği siyasi ortamın eleştirisi olarak okunabilir. Bu epigraf, özel anlamda suikastçılar ile iktidar arasındaki çatışmayı, genel anlamda ise tüm zamanlarda siyaset arenasına hâkim olan olumsuz atmosferi sembolize eder.

1.9.7.2. Takrir-i Sükûn Kanunu ve İstiklâl Mahkemeleri

Kurt Kanunu’nda Kemal Tahir’in eleştirdiği ana temalardan biri de Takriri Sükûn Kanunu ve bu kanunun uygulayıcısı olan İstiklal Mahkemeleridir. İttihat Terakki ve Terakkiperver’i suikastçılıkla, komitacılıkla, iktidara götüren her yolu mubah saymalarıyla ön plana çıkaran yazara göre, iktidarda olan Halk Fırkası da bu zihniyetten uzak değildir. Bu başlık altında ele alınabilecek tüm konular, Abdülkerim tarafından Kara Kemal’e özetlenir;

“Mübadil mallarını bölüşüyorlarmış kodamanlar... Musul parayla satılmış... Olmaz diyen Lazistan mebusu Şükrü Bey, Topal Osman gibi bir rezile boğdurulmuş... Hile katılmış son seçimlere... Bununla yetinmeyip Terakkiperver Parti kapatılmış. Şeyh Said ayaklanmasını bahane edip söz hürriyetini, yazı hürriyetini ortadan kaldıran Takrir-i Sükûn kanunu çıkarılmış... Gazeteciler İstiklal Mahkemesine verilmiş kanunsuz... Niyetleri terör yoluyla diktatörlükmüş... Yaşanmaz hale gelmiş memleket... Oysa, cephehelerde İttihatçı subayların gayretiyle, cephe gerisinde İttihatçı memurların, İttihatçı

eşrafın gücüyle kazanılmış zafer... Hanedanla halifeliğin kaldırılması İngilizlerin işine geliyormuş aslında... Bunu böyle düşünenler vatan haini sayılmış...” (s.65)

Abdülkerim’in Kara Kemal’e aktardığı bu bilgiler, muhalefet gruplarının, Halk Fırkası iktidarı hakkındaki görüşlerini, serzenişlerini yer yer suikastçılığa varan başkaldırıların altında yatan nedenleri izah eder. Buradan hareketle, yazarın, İzmir Suikastı’nı, teşebbüsü hazırlayan nedenler cephesinden ele aldığı belirtmek yanlış olmaz. Mübadeleden Musul meselesine, belediye seçimlerinden İstiklal Mahkemelerine, basın özgürlüğünden hilafete kadar birçok konuda meydana gelen rahatsızlık, günden güne büyüyerek suikast fikrine sabitlenir.

Kemal Tahir, Diyarbakır-Elazığ hattında, Şeyh Sait ve destekçileri tarafından başlatılan ve kısa sürede bastırılan isyanın, hükümetin haksız uygulamalarına kılıf olduğunu düşünür. Yazara göre bu uygulamaların kaynağı Takriri Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri’dir. Kemal Tahir, Notlar’ında bu konuyu daha da derinleştirerek, Takriri Sükûn Kanunu’nun neden çıkarıldığını şu şekilde açıklar;

“İngiliz-Kuvayı Milliye anlaşmasının iki temel dayanağı ve şartı vardı: Birisi Osmanlıktan, Osmanlı mirasından vazgeçmek, öteki Halifeliği tamamıyla bırakmak... (...) Bütün bu işlerin güürültüsüz patırtısız çevrilmesi için, ilk iş olarak ihaneti vataniye kanunu çıkarılmış, İstiklal Mahkemeleri kurulmuştur. Bu mahkemeler, ‘Yahu imparatorluktan nasıl vazgeçebiliriz?’ ‘Bunun bedeli bu mudur?’ diyenleri tepelemek, böyle düşünecekleri de baskı altında tutmak niyetiyle ne idüğü belirsiz adamların idaresinde çalıştırılmışlardır.” (Tahir-c, 1992: 283)

Yazara göre, halifeliğin kaldırılmasında İngiliz siyasetinin etkisi vardır ve tüm bu kanun dışı uygulamalar, muhalefeti sindirerek, halifeliği ‘gürültüsüz patırtısız’ kaldırmak amacıyla yapılır. Bazı kaynaklar, halifeliğin kaldırılmasında, İngiliz parmağının bulunduğu, bu ani gelişimin İngilizleri ziyadesiyle neşelendirdiğini not ederek Kemal Tahir’in görüşünü destekler. Halifeliğin kaldırılmasının bütün Batı’dan alkış topladığına işaret eden Ahmet Kabaklı, Hint Müslümanlarının Kurtuluş Savaşı ve Lozan sürecinde Türkiye lehine tavır koyduklarını, ayrıca İngilizler tarafından “Halifeyi kurtarmaya gidiyoruz” yalanıyla aldatıldıklarına dikkat çeker. Ayrıca, böyle bir siyasi gücün kaldırılmasıyla, İslam ümmeti arasındaki ahengin bozulduğunu, Müslüman dünyanın Türkiye’ye yabancılaştığını belirtir. (Kabaklı, 2015:172-173) Hilafet olayının, Hindistan’da oluşturduğu etkiyi Türkiye’de oluşturamadığını söyleyen Kinross’a göre; “Saltanatın, padişahın tutumu karşısında şahlanan genel öfke içerisinde yıkılışından sonra; halifelik, sadece tarihi bir hatıra gibi kalmış” ve ülkeyi, İslamiyet’e bağlanan bağınazlıklardan kurtarmıştır. (Kinross, 2014: 456) Diğer bir yorum, Mustafa Kemal’in halifeliği, geçmiş ve İslamiyet ile kurulan kopmaz bir bağ olarak

gördüğü ve o bağı koparmaya kesin olarak kanaat getirmiş olduğunu ileri sürer. (Lewis, 2011: 354)

Halifeliğin kaldırılmasının, Batı dünyasını sevindirdiği bir gerçek olsa da tarih, bu köklü hamle için haklı gerekçeler oluşturmaktan geri kalmaz. Halil İncılık, Hinduların, Birinci Dünya Savaşı'nda, İngiltere hükümetinin verdiği özerklik vaadi üzerine İngilizler ile işbirliği yaptığını, savaş sonrasında İngiliz hükümeti sözünü tutmadığı için Türkiye'nin emperyalizm ile olan mücadelesine destek olduklarını belirtir. (İncılık, 2013: 172) Ayrıca, Halife Abdülmecid Efendi'nin Cuma Selamlığı törenlerini alâyişli bir şekilde yerine getirmesi ve sergilediği tutumlar, onun saltanatı özlediği ve padişah gibi davrandığı, yeni durumuna uygun bir politika izlemediği söylentilerine neden olur. (Ortaylı, 2014: 186-187) Halifenin bu tavrı, gelişmelerden rahatsız olan gerici kitlelerin, onun etrafında toplanması ve henüz sağlam temeller üzerine oturamamış erken Cumhuriyet'i tehdit etmesi ihtimalini doğurur. Bu olasılık, hilafetin kaldırılma nedenlerinden biridir. Nitekim kısa süre sonra patlayan Şeyh Sait Ayaklanması, bu endişenin çok da yersiz olmadığını gösterir.

Takriri Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri sürecinin inkılâpları meclisten geçirmek ve muhalefeti susturmak amacını taşıdığına inanan Kemal Tahir, bu düşüncelerini tutarlı nedenler üzerine temellendirir;

“Bildiğim, bugünkü ortamda, demokrasi sökmeyecekti. Bunu anladılar. Şeyh Sait İsyanı bahane oldu. Takrir-i Sükûn Kanunu çıktı. İstiklal Mahkemeleri kuruldu. İsyan muntıkasındaki mahkemeyi, hadi, zorunlu sayalım, Ankara'daki neden gerekli olsun?.. Terakkiperver Parti'yi kapattılar. Geçenlerde Ankara İstiklal Mahkemesi'ne yargıtaysız adam asma hakkı tanıdılar. Birtakım haksız kazanç dedikoduları alıp yürümüştü. Partileri kapatılan muhalif mebuslar meclis açılınca üstlerine çullanacaktı. Bunu meclis açılmadan önlemek gerekti. İstanbul gazetecilerini neden Elaziz İstiklal Mahkemesi'ne gönderdiler de, Ankara İstiklal Mahkemesi'ne vermediler. Çünkü, o zaman Ankara İstiklal Mahkemesi'nin adam asma yetkisi yoktu. Maksat da, gazetecileri yıldırma.” (s.120)

Kurt Kanunu'nda, tam bir yetki ile iş başına getirilen İstiklal Mahkemeleri'nin isyan bölgesi dışında da kurulmuş olması, isyan bastırıldığı halde görev sürelerinin uzatılması, İstanbul basını mensuplarının, yargılanmak için idam yetkisi bulunan Elazığ İstiklal Mahkemesi'ne gönderilmeleri gibi konular ile mahkemelerin işleyiş şekli eleştirilir. “Üyeleri seçilen İstiklal Mahkemelerinden biri ayaklanmanın bulunduğu yöreye gönderildi. Diğerleri isyan bölgesi dışındaki yörelerde göreve başladı. Bu ikinci İstiklal Mahkemesi iktidarın artık muhalefet istemediğini göstermesi bakımından önemlidir.” (Avcı, 2010: 62) İstiklal Mahkemelerine böyle bir pencereden bakan Kemal Tahir, mahkemelerin isyan bastırmak amacıyla olmadıklarını düşünür; “Bundan yirmi altı gün önce, 18 Mayıs'ta, Şeyh Sait isyanı

yüzünden kurulan İstiklal Mahkemelerinin çalışma süresi 7 Mart 1297'ye kadar uzatılmış, bu karar, başkaldırmanın bastırılmasından tam on üç ay üç gün sonra alınmıştı.” (s.90) İstiklal Mahkemeleri; “avukatsız adam yargılayacak, yargıtaysız margıtaysız adam asabilecek” (s.91) yetkilere sahiptir. İstiklal Mahkemeleri'nin halkın, basın ve muhalif seslerin üzerinde yıldıracı bir etki bıraktığı, tarih kaynaklarının hemfikir olduğu bir gerçektir. Kinross, mahkemelerdeki yargılamaları keyfi ve yüzeysel olarak değerlendirir;

“Ne avukat tutmaya, ne temyiz etmeye hakları vardı. Suçsuzluklarını ispat edemezlerse, suçlu bilineceklerdi. Kaderleri, Abdülhamit'in ve komitacı Jön Türklerin, Mustafa Kemal tarafından o kadar yerilen metotlarına benzer yöntemlerle elde edilmiş keyfi ve yüzeysel kanıtlara bağlıydı.” (Kinross, 2014: 501)

Anlatının tematik karakteri Kara Kemal'in, mahkemeye çıkıp suçsuzluğunu savunmak yerine, kaçıp saklanmayı tercih etmesi, İstiklal Mahkemeleri'nin bu tutumu ile açıklanır; “Mahkemenin adaletine, kanundan ayrılmazlığına güvenemedin mi, savunma söz konusu olamaz. Çünkü, hiçbir sözün, delilin, vesikanın değeri yoktur. Bütün çabalamar maskaralıktır.” (s.219) Kara Kemal, Türk siyasetinin, suçsuz adam asmakla işlerlik kazandığını ve bir kez bu asılacaklar listesine dâhil olduktan sonra hiçbir savununun bir anlam ifade etmediğini düşünür;

“Bir toplum düşün ki, orda adam öldürmeye, hem de, çoğu, suçsuz adam öldürmeye SİYASET deniyor. Bu yüzden bizde yiğitliğin on şartı vardır. Dokuzu kaçmak, biri hiç görünmemektir. Anladın mı, neden teslim olmak yazılı değildir bizim kitapta? Bizde kurtuluş teslim olmak zorunda kalacağın yere düşmemektir.” (s.220)

Kemal Tahir'in düşüncesini temellendirdiği bir diğer nokta, İzmir Suikastı'nın da Şeyh Sait İsyanı gibi hükümet tarafından pragmatistçe kullanıldığıdır. Suikastı son gün Giritli Şevki'nin ihbar ettiği bilinse de yazara göre, hükümet planlanan bu girişimden çok önceden haberdar olur; “Konya mebusu Refik Bey de, böyle bir suikast hazırlandığını hükümete çok önceden bildirmişti.” (s.115) Niyazi'nin; “Bu işi, benim gördüğüm, Terakkiperver Cumhuriyet Partisi'nin sırtına yükleyecekler.” (s.104) şeklindeki yorumu, suikast tertibi hükümet tarafından bilindiği halde, muhalif kesimi bertaraf etmek için sessizce beklendiğini ifade eder. Keza, anlatının Kanlı Tuzak ismini taşıyan bölüm başlığı, hükümetin, durumu bilmezden gelerek pusuda beklemesini temsil eder. Tarihi kaynakların suikast hakkında not ettiği; “Hükümet 1926 kışından itibaren, Mustafa Kemal'in hayatında kastetmek üzere eli kulağında bir suikast hazırlandığının farkındaydı.” (Özoğlu, 2011: 190) detayı, yazarın bakış açısını doğrular niteliktedir.

Netice itibari ile suikast tertibinden, Terakkiperver Fırka sorumlu görülür, mebuslar tutuklanır, fırka kapatılır. Burada yazarın dikkat çektiği durum, kurtuluş mücadelesinde Gazi Paşa'nın en yakınında bulunan paşaların bile tutuklanmış olmasıdır. Kemal Tahir, özellikle Kazım Karabekir Paşa'nın durumuna vurgu yapar; "*Yakalanan mebusların sayısı yirmiye bulmuş... (...) Kazım Karabekir Paşa'yı da tutmuşlar.*" (s.105) Takriri Sükûn Kanunu için, meclis kürsüsünden; "*Memlekette kimseye sesini çıkarmak imkânını bırakmadınız. Söz hürriyeti bir şu kürsüye inhisar etmiş bulunuyordu; yarın buradan konuşmak hakkından da mahrum olacağız.*" (Karaosmanoğlu, 2013: 75) diye bağırarak Kazım Karabekir'in öngörüsü gerçek olur. Böylece Cumhuriyet tarihinin ilk muhalefet fırkası kapatılarak, demokrasi rafa kaldırılır.

Hakan Özoğlu'nun not ettiğine göre; "*Suikastçıların başı Ziya Hurşit, Kazım Karabekir, Refet (Bele) Paşa ve Rauf (Orbay) Bey'in tertibe dahil olduklarını kesin bir dille yalanlamıştı(r).*" (Özoğlu, 2011: 174) Buna rağmen, paşalar İstiklal Mahkemesi'nde yargılanarak, siyaset alanından silinirler. İstiklal Mahkemesi muhakemelerinin siyasal facia denilebilecek kararlar sonucunda, Reiscumhur'un, mahkeme başkanından şahsi ricası üzerine paşaların idamdan kurtulduklarını belirten Ahmet Kabaklı; "*Şüphesiz Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, zaten kapatılmasaydı da, hürriyetsizlik ve baskı ortamında siyaset yapmak ve hatta mecliste barınmak imkânı bulamayacaktı.*" (Kabaklı, 2015: 288) şeklindeki yorumu ile dönemin yıldırın politikasına dikkat çeker.

Kurt Kanunu'nun ele aldığı dönem, devrimlerin başladığı, bununla birlikte demokrasi girişimlerinin de denendiği bir dönemdir. Ancak henüz oturmamış bir siyasi sistem içerisinde devrim ve demokrasi kavramları bir arada bulunamayacağından, devrimler seçilerek demokratik girişimler rafa kaldırılır. Terakkiperver ve İttihat Terakki'nin, basın tarafından da desteklenen muhalif tavrı nedeniyle reformların sekteye uğradığını belirten Avcıoğlu; "*muhalefetin tasfiyesi ve terör zorunlu olmuşa benzemektedir.*" (Avcıoğlu, 2000: 1349) değerlendirmesiyle, dönem şartlarının başka türlü bir harekete imkân bırakmadığına dikkat çeker. Mustafa Kemal Atatürk, Takriri Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri'nin gerekliliği için Nutuk'ta şöyle der;

"Biz, alınan olağanüstü, ama yasaya uygun önlemleri, hiçbir zaman ve hiçbir biçimde, yasa dışına çıkmak için araç olarak kullanmadık, tersine, yuta dirlik ve düzeliği kurmak için uyguladık; devletin yaşamasını ve bağımsızlığını sağlamak için kullandık. Biz, o önlemleri, ulusun uygarlaşmasına ve toplumsal gelişmesine yararlı kıldık." (Atatürk, 1981; 653)

İstiklal Mahkemeleri'nin işleyiş şekilleri konusunda, Kemal Tahir'in yorumlarını yersiz bulmak mümkün değildir. Zira mücadele yıllarından sonra, ülke bütünlüğünün tehlikeye girmesi gerekçesi ile ikinci kez kurulan İstiklal Mahkemeleri, meclisin verdiği olağanüstü bir yetkiye sahiptir. Mahkemenin verdiği hükümler, delillerin yanında vicdani kanata dayanır. Tutuklular avukat tutma, temyize gitme gibi haklardan mahrum oldukları gibi, bütün mülki ve askeri görevlilere hükmeden İstiklal Mahkemelerini denetleyecek hiçbir kuruluş da yoktur. Şekle ve esasa aykırı gelen bu unsurların varlığını kabul etmekle birlikte, hatırlamak gerekir ki, İstiklal Mahkemeleri devrim mahkemeleridir; *“İstiklal Mahkemeleri, hukuk mahkemeleri olmadıkları için, çalışmaları da hukuk ilkeleriyle bağdaşmıyordu; insan hakları ve özgürlükleri gibi klasik demokrasi ilkeleri söz konusu değildi. Çünkü devrim mahkemeleriydiler.”*(Aybars, 2014: 533) Takriri Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri nedeniyle yaşanan olumsuzlukları değerlendirirken, bu özel durumu da göz önüne almak gereklidir.

1.9.7.3. Uygulamadaki Ekonomi Politikası ve Sonuçları

Kemal Tahir, gerçek bağımsızlığın ancak ekonomik istikrar ile mümkün olabileceğini düşünür. Bu nedenle Cumhuriyet yönetimine yönelik eleştirilerinin bir kısmı, uygulanan ekonomi politikaları üzerinedir. Yazar, hükümetin mali alanda da halka gitmek, halkın içinden kadrolar yetiştirmek yerine kolayca kaçmayı tercih ettiğini düşünür. Ancak uygulanmasını istediği politikanın zorluğunun da farkındadır;

“İzmir İktisat Kongresi'nde halkçular liberal sistemden yana olduklarını resmen açıkladılar. ‘Eski düzeni sürdüreceğiz, âyânla, eşrafla iş göreceğiz, kadroları değiştirmeyeceğiz, Türkçesi halka gitmeyeceğiz’ demektir bu... Terörü seçmekti. (...) Öteki yol... Doğru yol kolay değil... Kocaman Osmanlı İmparatorluğu yıkılmış, iki milyon kilometrekareyi idare eden memur-asker kadroları, yedi yüz bin kilometrekarelik bir yere sıkışmış... Bunlar dururken halktan yeni-halkçı kadrolar yetiştirmeye kalkmak, hem yürek ister, hem bilek ister, hem de gerçek bilim ister.” (s.119)

Kurtuluş savaşından sonra, azınlıkların mübadele edilmesinden kaynaklanan ticari boşluk, milli ticari girişimlerle doldurulmaya çalışılır. Bu amaç doğrultusunda planlı ekonomiye geçiş yapılır ve İzmir İktisat Kongresi düzenlenir. Kemal Tahir, İzmir İktisat Kongresi'nde belirlenen ekonomi politikasını eleştirir. Planlı ekonominin ilk dönemi, kısmi liberal bir yapıya sahiptir. Devlet desteği olmakla birlikte özel girişimler teşvik edilir, vergi sistemi ve sosyal haklar modernize edilir. (Kaya-Durgun,2009: 236) Kurt Kanunu'nda liberal sisteminin zararlarına değinen Kemal Tahir; *“İktisat Kongresi, memleket ekonomisinin Liberal sistemle kalkınacağına karar verdi. Liberal demek, ‘Bırak yapsın, bırak geçsin’*

demek... Ancak dış güçlerin işine gelir. Bunun içerdeki olağan sonucu, bizim tuttuğumuz ‘Devlet desteğiyle adam zengin etmek’ tir.” (s.239) düşüncesindedir. Ona göre, devlet eliyle zengin yetiştiren liberal sistemin, milli ekonomiye faydası dokunmayacaktır. Bunun yerine devletçi bir ekonomi politikası ile halka gidilerek halkçılık geliştirmelidir.

Türk toplumunun burjuva sınıfı olmadığından, Cumhuriyet’ten sonra Devlet eliyle zengin yetiştirme politikası uygulanır. Ancak yetişen zenginler, bireysel çıkarlarından başka bir şey gözetmez. Böylece gelir düzeyleri arasındaki uçurum artarak devam eder. Bu nedenle yazar, İzmir İktisat Kongresi’nin yanlış bir politika benimsediğini düşünür. Konuyla ilgili olarak; “*Toplumdaki sınıflararası kuvvet durumu, tüccar ve büyük çiftçi lehine ağır basmaktaydı. Kongre, bu kuvvet dengesini, daha doğrusu dengesizliğini tescil etmiştir.*” (Avcıoğlu, 1979: 351) diyen Avcıoğlu’nun tespiti de benzer yöndedir.

Kurt Kanunu’nda devlet arkalaması ile ‘Karun’ kadar zenginleşen Hacı Yunus Efendi, bu durumun örneğini temsil eder;

“Hacı Efendimizin girdiği artırmaya eksiltmeye Karun Peygamber bulaşamaz. (...) ‘İşimiz Hükümetle’ diyeyim de aklın ersin! (...) Kızın biri paşada, biri valide, öteki okullar nazırında... Bizim Hacı Yunus Efendi’nin verdiğiinden iki kat iyisini iki kat ucuza vereyim, desen, almazlar ve de alamazlar. Damatlar alamaz ya, yabancı hiç alamaz. Alayım demesiyle Van’ı, Bitlis’i boylar.” (s.143)

Sırtını hükümete dayamış olan Hacı Yunus Efendi’nin güdümündeki Şaban Efendi’nin; “*Biz fırsat elvermişken parayı toplamaya bakalım, gerisine hiç karışmayalım.*” (s.159) zihniyeti, devlet eliyle yetiştirilen zenginlerin tutumlarını ortaya koyar. Kemal Tahir, devletin var gücüyle zengin yetiştirmekten vazgeçerek orta sınıftan aydın-inkılâpçı kadrolar yetişmek yoluna gitmesini ister. Çünkü bu zenginler, devletin arkalamasından yararlanarak cüzdanlarını kabartmaktan başka bir amaç taşımazlar. Onların yatırım yapmak ve devlet ekonomisini kalkındırmak gibi bir hedefleri yoktur;

“Yani, isteler ki, devlet her işi bunların yerine yapsın, bütün tehlikeleri ortadan kaldırsın, zararlarını da gerektiğinde yüklensin! Bunlara salt, kürekle para toplamak kalsın... Topladıklarını yeniden yatırmayı da kendilerinden hiç kimse istemesin. Kazansınlar, kazandıklarını saklasınlar, taşta toprağa gömsünler, hatta yabancı ülkeler bankalarına kaçırsınlar. Devleti bırak, kendi kendilerine destek olamaz bunlar...” (s.117-118)

Liberal sisteme sıcak bakmayan yazar, Cumhuriyet’ten sonra uygulanan devletçilik ilkesinin de beklenen sonuçları vermediğini düşünür. Bunun nedeni, zenginlerin şahsi çıkar seviyesinden ileri geçememeleri olduğu gibi, iktidarda bulunanların da soyguna iştirak etmeleridir. Kemal Tahir, Naci Çelik ile yaptığı bir mülakatta bu görüşünü açıkça ifade eder;

“Ne çare ki milyonerlerimiz kendi sermayeleri ile tren yolları, fabrikalar kuracaklarına, iktidardaki kişilerle ortaklıklar kurarak hazineyi tırtıklamayı tercih etmişlerdir. (...) Ne var ki, bu devletçilikte gene aynı grupların baskısıyla orta halli ve fakir halk yararına çalışılacağına, daha sorumsuz ve tehlikesiz bir ortamda gene bu aracı ve ortak milyonerlerin çıkarına çalışıldı.” (Berksoy-b, 1970: 43)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, söz konusu dönemde, devletçilik ilkesinden meclistekilerin bile haberdar olmadığını not eder; *“İsmet Paşa'nın 'affairiste' adını taktığı iş adamlarına gelince, bunların devletçilikten anladıkları şey ise sırtlarını devlet nüfuzuna dayayarak kendi çıkarlarını sağlamaktan ibaretti.” (Karaosmanoğlu, 2013: 88)*

Kemal Tahir'e göre; *“Siyaset, yoğunlaştırılmış (teksif edilmiş) ekonomidir.” (Tahir-c,1992:106)* Milyarlar yatırılarak kurulan devletçi işletmelerin kârının, kişilere kaydırıldığı bir ortamda siyasetten söz etmek mümkün değildir. Ona göre; *“Planlı ekonomiyle bütün milletlerin üretime atılması ile kişisel kazanç arasındaki çelişme göz önünde tutulmadıkça, bütün kalkınma davranışları romantik debelenişlerden ileri geçemez.” (Tahir-c, 1992: 11)* Kurt Kanunu'nda Kara Kemal'e yorumlattığı liberalizm, içimize yerleşmiş gizli açık yabancı örgütlerle boğuşmaktan vazgeçmektir. Kemal Tahir, yerli bir ekonomi politikası oluşturamayacağını düşündüğü liberalizmi, yabancı sermayedarların işine yaradığı için reddeder. Halkın, özellikle de orta sınıf halkın yeni kadrolar yetiştirmesi gereken devletçiliği benimser. Ancak, onun savunduğu devletçilik, devlet desteği ile burjuvalaşan zenginlerin, iktidarı oluşturan kanatla işbirliği yaparak devleti soymaya kalkmadığı bir devletçiliktir.

1.9.7.4. Batılılaşma Karşısında Aydın Sorumluluğu

Kemal Tahir, Doğu-Batı çatışmasını ve Tanzimat'tan beri devam eden Batılılaşma hareketinin yanlışlarını romanlarında, özellikle de Notlar'ında ele alır. Kurt Kanunu'nda da İttihatçıların Batı dünyası ile olan işbirliğine ve Batı'nın ülke üzerindeki etkilerine değinir. Osmanlı'nın uzun yıllar Alman politikası uyguladığı, Abdülhamit'in Alman politikasını bırakıp İngiliz politikası gütmeye başladığı için tahttan indirildiğini ve hiçbir yerli hesapla ilgisi bulunmayan bu hal edilişin ancak Batılıların işine yaradığını düşünür. Balkan yenilgisinin ve Birinci Dünya Savaşı'nın da Alman oyunu olduğunu ileri süren yazar, yabancılar ile işbirliği yapan bir devletin, bir daha asla milli politika güdemeyeceğini belirtir;

“Yüz elli yıldan beri bu memlekette, her zaman, bizim işlerimize karışan, daha korkuncu, her zamanda, sözlerini geçiren dış örgütler vardır.” (s.217)

“Yabancılarla içli dışlı oldun mu, sana, milli politika göttürmezler. (...) Balkanda o kadar rezilce yenilmeseydik, dünya savaşına o kadar kölece girmezdik.” (s.226)

“1914’te, yabancıların ALTI BİN okulu vardı, Osmanlı İmparatorluğu’nun sınırları içinde... Neden açmışlar bunları? Niçin bunca parayı harcıyorlar? Akıllanalım diye mi? Hayır, iş yarar ajan yetiştirmek için...” (s.227)

Kemal Tahir, dış güçlerle işbirliği içinde olmanın, mason teşkilatlarının ve okul çatısı altında ajan yetiştiren yabancı okulların zararlarına dikkat çeker. Siyasi faaliyet amacıyla bulunan bu yabancı okulların ülkede barındırılıyor olmasının nedenlerini, özellikle de Cumhuriyet’ten sonra tekke, zaviye ve medreselerin kapatılmasına, halifeliğin kaldırılmasına rağmen; Fener Patrikhanesi’ne ve mason localarına niçin dokunulmadığını sorgular. Böyle bir politika uygulayarak yerli olmanın mümkün olmadığını belirtir. Milli kalkınma projeleri geliştiren Kara Kemal Bey; *“Sevmezler yabancılar, yerli iktisat kurumları kurmaya çabalayanları... Almanlar da beni bunun için sevmezlerdi. Borç isteyenleri severler, hele rüşvet alanlara bayılırlar... Kendi yağıyla kavrulmaya çabalayan Doğulu suç işliyor sayılır Batılılarca...” (s.230)* şeklindeki tarihi yorumu ile Doğu ve Batı dünyasının çıkarlarının ortak olamayacağını, Batı ile müşterek hareket etmenin, tarihi misyondan uzaklaştıracağına dikkat çeker. Ona göre Batı’dan medet ummak, telafi edilemez sonuçlar doğurur. Bunlardan ilk akla geleni, Batılının çıkarlarına alet olmaktır; *“Oysa, dış güçler insanı hiç tutar mı kârı olmayınca. Kârı da oldu mu, iki kârı çıkaramaz bu memleket...” (s.238-239)*

Ülkenin içine düştüğü durumun sebebini İttihat ve Terakki’nin yönetim anlayışı olarak gören yazar, sıkıntıların kaynağının dış güç desteği olduğunu tespit eder; *“Bizim düştüğümüz çukura düşenler, yabancıları serbest bırakıp birbirlerini yerler. Hele iktidara gelmeleri de yabancı güçlere dayanarak olmuşsa...” (s.227)* Kemal Tahir, İttihat Terakki’nin tarih yüzüne çıktığı dönemi, *“dış güçlerin memlekette en başıboş bir biçimde fink attığı” (Berksoy-b, 1970: 41)* bir dönem olarak tanımlar. İttihat Terakki böyle bir dönemde iktidarı ele geçirir ve kapitülasyonları kaldırmak için uğraşsa da dış güçlerle kökensel bir mücadele içine girmez.

“Dış politikasını dış güçlerin denge değişimlerine bağlamış bir toplum, elbette yabancı etkilere açık olur.” (Berksoy-b, 1970: 43) diyen Kemal Tahir’e göre problemler, tamamen bize özgü Batılılaşma dramından kaynaklanır. Kendilerini ilerici sayan ve hürriyet isteğiyle iktidarı alan İttihat Terakki, bu vasıflarıyla vatan kurtarıcısı olacaklarını sanmışlardır. Ve; *“İnsanoğlunun içine düşeceği en korkunç en hazin dram kurtarıcı fikri olmadığı halde kurtarıcılık rolüne çıkmasıdır.” (Berksoy-b, 1970: 42)* İşte yüzünü bu şekilde Batı’ya dönen Doğu toplumlarının ihtiyaç duyduğu şey, soran, sorgulayan, sorumluluk sahibi olan aydın kimliklerdir.

Sorumluluk kavramı, Kurt Kanunu'nun son bölümünde, Emin Bey karakteri ile temsil edilir. Emin Bey'in yeğeni gazeteci Murat da yazarın sorumluluk hakkındaki görüşlerini yansıtır. Emin Bey, gündemi takip eden, okuyan, araştıran, sorgulayan gazeteci yeğeni Murat için; *“Okumuş gazeteci... Korkunç bir icat mı çıkaracak başımıza bu herif?..”* (s.197) der. Emin Bey'in bu yorumu, toplumu aydınlatma misyonuna sahip olan gazetecilerin cehaletini vurgular.

Kemal Tahir, bireyin herhangi bir konuda bitaraf bir tavır takınamayacağını, içinde yaşadığımız dünyada tarafsızlığın mümkün olmadığını düşünür. Gazeteci Murat'ın; *“Sorumluluktan kaçan bütün insanlar doğruluktan, çok zor söz edecek kadar BENCİL sayılmazlar mı? (...) Bencillik orta yoldan tarafsızlığa uğrar, oradan da sorumluluk korkusuna, yani kaytarmacılığa bağlanır.”* (s.195-196) şeklindeki tespiti, sorumsuzluğun bencillikten, bencilliğin ise tarafsızlık ve kaytarmacılıktan kaynaklandığını vurgular. Kaytarmaların her çeşidinden uzak durulması gerektiğini sık sık vurgulayan yazara göre insan, sadece çağdaşlarına karşı değil, kendinden sonra gelecek olan nesillere karşı da sorumludur. Kemal Tahir, Kurt Kanunu'nun bu fikri işleyen son bölümü için Notlar'ında şöyle der;

“Romanın sorumluluğa bağlanan son bölümü, insanoğlunun salt kendi işlediği marifetlerden değil, yüzlerce yıl sonra yaşayacak, tamamiyle yabancı birinin aklından geçireceklerinden de sorumlu olabileceğini anlatmaya çalıştım.” (Tahir-g, 1989: 67-68)

Kemal Tahir'in aydını, sorgulayan, bağımsız düşünen, ülkesinin yaşadığı her tür probleme yerli çözümler üretebilen, taklitçilikten ve kolaya kaçmaktan uzak duran kimsedir. Kara Kemal Bey, böyle bir yerli hesabın çabasını veren, Emin Bey olayları böyle bir perspektiften değerlendiren Kemal Tahir aydınlarıdır. Kurt Kanunu'nda olay ve kişilerin, sorumluluk kavramı üzerine temellendirilen bir ahlak felsefesi etrafında sentezlendiği söylenebilir.

1.9.8. Sonuç

1969'da ilk baskısını yapan, daha sonra beyaz perdeye de aktarılan Kurt Kanunu, Kemal Tahir'in siyasi tarihi irdeleyen diğer romanları gibi, düşün dünyasında derin yankılar oluşturur. Eleştirilerin çoğu, eserden ziyade yazarın siyasi kimliğine yöneliktir. Bu açıdan, Kemal Tahir romanları, sanatsal açıdan değil, ileri sürdüğü savlar açısından değerlendirilir. Cumhuriyet tarihini ele alıştaki kabul-ret ikileminden doğan sınırlı bakış açıları, Kurt

Kanunu'nu da aynı perspektiften ele alır. Bu nedenle Kemal Tahir romanları, düşün dünyamızdaki yanlılığın mağdurları içindeki yerini gecikmeden alır.

Kurt Kanunu, yapısal açıdan Kemal Tahir'in hâkim anlatıcısıyla kaleme alınan diğer romanlarındaki klasik kurguyu taşır. Ancak, norm ve kart karakterlerin oluşturulmasında, diğer romanlarında görülmeyen bir derinliğin bulunduğunu söylemek gerekir. Bununla birlikte, polisiye yapıya da bağlı olarak, zamanın kronik ilerleyişinde kırılmalar görülür. Mekân, diğer romanlarında olduğu gibi işlevseldir ve sembolik bir söylemle oluşturulur. Ve yine labirent mekanlar ağırlıktadır. Olay örgüsü, yazarın klasik bölümlenme anlayışı ile oluşturulur. Diyalogların fazlaca olduğu bu bölümler arasında dramatik aksiyon açısından bir denklik görülmez. İlk iki bölümde aksiyon, son bölümde ise fikir yoğunluğu dikkat çeker.

Cumhuriyet'in ilk kuşağında, farklılaşan gruplar arasındaki çatışmaları ele alan Kurt Kanunu, döneme damgasını vuran birçok tarihi olayı irdeler. İzmir Suikastı ana eksene alınarak, İttihat Terakki ve Terakkiperver Fırkası'nın siyasi kimlikleri, politikaları ve onları komitacılığa götüren nedenler üzerinde durulur. Bununla birlikte, İttihatçıları köşeye sıkıştıran Halk Fırkası'nın yönetim anlayışı, uyguladıkları ekonomi politikaları, Takriri Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri vasıtasıyla halkın, muhalefetin üzerinde oluşturduğu baskı ve yıldırma siyaseti üzerinde durulur. Kurt Kanunu, başkişi Kara Kemal Bey'in dramı üzerinden Halkçı-İttihatçı çatışmasının boyutlarını ve İttihatçıların nasıl tasfiye edildiğini anlatır. Eserin en önemli yanı ise yapılan tüm siyasi hataların karşısında, Türk aydınını doğru bir yere konumlanmaya ve sorumluluk sahibi olmaya davet etmesidir.

1.10. KARILAR KOĞUŞU

*“İnsanları hapse mahkûm etmek kolaydır.
Zor olan, insanları mahpus etmeyen bir idare kurmak.”
Kemal Tahir*

1.10.1.Romannın Kimliği

Karılar Koğuşu, 1938-1950 arası yıllarını Anadolu'nun çeşitli cezaevlerinde siyasi mahkûm olarak geçiren Kemal Tahir'in, cezaevi notlarından esinlenerek oluşturduğu romanlardan biridir. On iki senelik mahkûmiyet hayatının 1942-1944 kesitini Malatya Cezaevi'nde geçiren Kemal Tahir, Karılar Koğuşu romanın malzemesini Malatya'da toplar. Biyografik karakterli roman, yazarın hayatından izler taşır.

Tarihi zemini İkinci Dünya Savaşı üzerine temellendirilmiş olan roman, savaş döneminin oluşturduğu sosyal, siyasi ve ekonomik şartları ve bu şartlar altında yaşamı şekillenen Anadolu insanının cezaevinde yaşadığı olayları ele alır. Tüm bu olumsuz şartlar altında, toplum tarafından dışlanan, yok sayılan, metalaştırılan kadınların hayat hikâyeleri psiko-sosyal boyutlarıyla irdelenir. Yazarın, Malatya Cezaevi'nde mahkûmken yazdığı halde ölümünden sonra yayınlanabilen romanı Karılar Koğuşu, ilk baskısını 1974'te Bilgi Yayınları'ndan yapar. 1989 ve 2000 yıllarında Tekin Yayınevi tarafından basılan roman, 2005'te ve sonrasında İthaki Yayınları'ndan çıkar.

Karılar Koğuşu, aynı adla sinemaya da aktarılır. Başrollerini Kadir İnanır ve Hülya Koçyiğit'in paylaştığı filmde, Perihan Savaş, Erol Taş, İrem Altuğ gibi oyuncular rol alır. Çok büyük ölçüde romana bağlı kalınan senaryosuyla yönetmenliğini Halit Refiğ'in üstlendiği 1989 yapımı film, 1990'da Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Film Ödülü'nü alır.

1.10.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Karılar Koğuşu romanında, sınırsız görme ve bilme imtiyazına sahip olan tanrısal bakış açısı kullanılır. Romandaki diğer karakterlerden daha üst bir noktaya konumlanmış olan hâkim anlatıcı; olan, olmakta olan ve olacak olan tüm olayları sezer, görür ve bilir. Tanrısal bakış açısının en bariz imtiyazı olan iç okumalar, anlatıda başta İstanbullu Murat olmak üzere diğer karakterler üzerinde de uygulanan bir tekniktir. Malatya Cezaevi'nde yatmakta olan erkek-kadın tüm mahkûmların müşküllerini çözmeye çalışan, gerektiğinde onlar için istidalar yazan Murat Bey'in, Tözey ile görüşmeye giderken düşündükleri, tanrısal bakış açısının bir

göstergesidir; “İstanbulu, istida yazacakmış gibi görünmek için eline bir kağıt almadığına pişman oldu.” (s.128) Kendisine karşı duygusal bir yoğunluk beslediğini bildiği Tözey ile görüşmeye giderken çekinen Murat Bey’in yaşadığı anlık pişmanlığın ifade edilmesi, hâkim anlatıcının sahip olduğu imtiyazı belirtir.

Karılar Koğuşu romanında olaylar, başkişi İstanbullu Murat’ın bilinci esas alınarak anlatılır. Diğer karakterlerin yapıp ettikleri, Murat’ın yorumları eşliğinde değerlendirilir. Murat’ın, Ali ile tanıştığı anda düşündükleri ve hissettikleri; iç diyalog tekniği ile verilir. Böylece başkişinin karakter analizi yapılarak daha yakından tanınması sağlanır. Ayrıca romanda yazarı temsil eden başkişinin bu iç konuşmaları, yazarın benimsenmiş değerlerini de yansıtır;

“Ali, kendisine, yani ilk defa o gün konuştuğu adama, hiçbir şey hesaplamadan, ölçüp biçmeden, teslim oluvermişti. Hanım’ı çok mu seviyordu? Bu oğlan sevmekten ne anlar? Öyle ya, seven herif, sevdiği kadına, kocasını öldürmesi için zehir verebilir mi? Zehirlenmiş bir adamın yatağına girebilmek... Onun mirasına konmak. Mukabilinde hiçbir şeyi tehlikeye düşürmeden en ucuz bir pazarlık... Harpten evvel Malatya’da para ile alıp satılmayan dut bile bu kadar ucuz değildi.” (s.43)

Daha ziyade sahneleme tekniği kullanılan romanda, özetleme tekniği de kullanılır; “Özetin en önemli ve en sık kullanılan şekillerinden biri, bir karakterin geçmişini kısaca bize iletmeğdir. Romancı, bir sahne yaratarak karakterlerine karşı bizde ilgi uyandırdıktan sonra, aniden zamanda ileri geri hareket ederek, geriye dönüş (retrospection) lerle bu karakterin geçmişini özetler.” (Stevick, 2010: 51) Karılar Koğuşu romanında, cezaevinde yaşanan olaylar sahneleme tekniği ile anlatılırken; cezaevindeki mahkûmların geçmipleri özetleme tekniği ile verilir. Bu özetlemeler yer yer hâkim anlatıcı tarafından yapılırken yer yer de diğer karakterlere yaptırılır. Böylece başkişi dışındaki karakterlerin bilinçlerinden de yararlanır. Sözelimi, cezaevinde daha önceleri zina suçundan üç ay yatan Sultan’ın öyküsü, kadın koğuşunun gardiyanı Ayşe Ana tarafından anlatılır. Yine Tözey’in geneleve düşme süreci, Hacı Abdullah tarafından anlatılır. Şefika’yı kaçıran gardiyan Abdullah, İzmir’de Şefika ile yaşadıklarını bizzat kendi özetler. Gardiyan Ali Seydi’nin geçmişi ile bazı karakterlerin başından geçenler ise yazar-anlatıcı tarafından ifade edilir. Sahneleme ve özetleme tekniklerinin bu şekilde kullanılması ve anlatıcıların değişmesi, anlatıya ritmik bir tempo kazandır ve romanı tekdüze bir anlatımdan kurtarır.

1.10.3. Olay Örgüsü

Karılar Koğuşu romanı on üç bölümden meydana gelir. Bölümler rakamlarla ayrılır ve ayrıyeten başlıklandırılmaz. Karakterleri müşterek bir zaman ve mekânda buluşturan bu

bölümler, Tözey'in tahliyesinden önce ve sonra olmak üzere iki ana bölümde ele alınabilir. Karılar Koğuşu romanında, 1-8. bölümden oluşan ilk bölümün vaka birimleri şu şekilde sıralanabilir;

- Çoğu bayan olan mahkûmların cezaevine girme nedenlerinin anlatılması
- Dostu Ali ile birlikte kocasını zehirleyen Adıyamanlı Hanım Kuzu'nun idama mahkûm edilmesi
- Murat Bey'in, Ali ve Hanım ile konuşarak Hanım'ı kurtaracak bir plan yapması ancak Hanım'ı bir türlü ikna edememesi
- Murat Bey'in Ankara'da bir avukat arkadaşından Hanım'ın davası ile ilgilenmesini istemesi ve avukatın davayı çevirmeyi başaramaması
- Murat Bey'in öncülüğü ile kadınlar koğuşunda kalan dört yaşındaki Aduş için koğuşlardan para toplanması ve Aduş'un ihtiyaçlarının görülmesi
- Malatya Genelevinden gelen Tözey'in bir aya mahkûm edilmesi
- Tözey'in Murat Bey'e ilgi duyması ve onun ihtiyaçları ile ilgilenmesi
- Kadınlar koğuşu gardiyanı Ayşe Ana'nın ölmesi ve yerine kızı Şefika'nın gardiyan olması
- Yalvararak işe giren Şefika'nın birkaç gün içinde tavırlarının değişmesi ve müdür de dâhil olmak üzere kimsenin ikazını önemsememesi
- Altı çocuk annesi Şefika'nın, Murat Bey'in odasına gelerek eşini sevmediğini ve boşanmak istediğini söylemesi
- Tözey'in ceza süresini doldurup tahliye olması

Tözey'in tahliye edilmesinden sonraki olayları anlatan 9-13. bölümler, ikinci ana bölüm olarak düşünülebilir. Birinci bölümde verilen gerilimi hazırlayan sebepler, ikinci bölümde aksiyonunu daha da artırır ve anlatı, gerilim sebeplerinin ortadan kalkmasıyla sonlanır. İkinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Tözey'in fakirler için cezaevinde kestirdiği kurban etine Başçavuş Rıfkı'nın sahip çıkması ve Murat Bey'in etleri fakirlere dağıtmak için mücadele etmesi
- Murat Bey'in arkadaşı Hacı Abdullah'ın tahliye edilmesi
- Gardiyan Derviş Abdullah'ın evini satıp Şefika ile birlikte İzmir'e kaçması
- Bir ay sonra dönen Şefika'nın Adana'ya taşınıp kocası Remzi Efendi ve Derviş Abdullah ile birlikte yaşamaya karar vermesi

- Aduş'un babası Abuzer'in aniden askere alınması ve bakmak zorunda olduğu üç çocuğunun ortada kalması
- Abuzer'in Murat Bey'den yardım istemesi üzerine, Murat'ın çocuklara geçici aile bulması
- Tahliyesine on bir sene olan Murat Bey'in, Başgardıyan'ın kızı Nebahat ile nişanlanması
- Murat Bey'in tüm yazışmalarına rağmen önlenemeyen infazın gerçekleşmesi ve Hanım'ın idam edilmesi

Karılar Koğuşu romanında on üç bölüm boyunca, kadın mahkûmlar ağırlıklı olmak üzere erkek mahkûmlar ve cezaevi personeli hakkında bilgiler verilir. Her bölümde başka karakterlerin öyküsünden söz edilir. Ancak anlatı karakterlerinden Adıyamanlı Hanım Kuzu, daha ilk bölümde hakkında verilen idam kararı ile gündeme gelir ve roman Hanım'ın infaz edilmesiyle son bulur. Başkişi Murat Bey dışında varlığı en fazla hissedilen karakter olan Hanım Kuzu, anlatıda dramatik aksiyonun ilerlemesini ve yükselmesini sağlar. Ayrıca Hanım'ın idam kararı ve bu karar doğrultusunda gelişen olaylar dikkate alındığında, Hanım Kuzu'nun, bölümler arasındaki nedensellik bağına oluşturduğu söylenebilir.

1.10.4. Zaman

Karılar Koğuşu romanı, yazarın Malatya Cezaevi notlarından oluşur. Malatya'da yazılan bu roman, Kemal Tahir'in ölümünden sonra 1974 yılında yayınlanır. Romanın yazma zamanı da vaka zamanı da 1940'ların ilk çeyreğidir. Otobiyografik nitelikli bir roman olan Karılar Koğuşu'nda vaka zamanı 1943 yılını gösterir.

Zaman unsuru, anlatı boyunca yer yer sezdirerek yer yer de açıkça ifade edilerek belirtilir;

“Kanunda kadın erkek farkı yoktur. Kanun karşısında Başvekil Refik Saydam'la, Adıyamanlı Hanım Kuzu'nun hiçbir farkı olamaz.” (s.31)

“Radyodan haber geldi. Limberg Kızıl Ordu tarafından zaptedilmiş.” (s.77)

Yukarıdaki alıntıların işaret ettiği üzere, zaman, hem iç siyasete hem de İkinci Dünya Savaşı'na göndermede bulunur ve böylece sosyal zamandan yararlanılarak anlatı zamanı dönemselsel olarak sezdirilmiş olur. Romanda zaman unsurunun net bir şekilde ifade edildiği bölümler de mevcuttur; *“Bugün eylülün yirmi biri. Yarın mahpusluğumun beşinci senesi tamam olacak.” (s.92-93)* Kemal Tahir'in cezaevi yıllarından bir kesiti anlatan Karılar

Koşu romanının başkışisi, Kemal Tahir'in kendisidir. Yazar, 1938 yılında tutuklanır. Buradan hareketle; “mahpusluğumun beşinci senesi” ifadesi, öykü zamanının 1943 yılını gösterdiğine işaret eder. Anlatıda zaman unsuru en net ifadesini, Başgardiyan'ın, Murat Bey'e yazdırdığı zabıtta bulur; “14 Teşrinievvel 1943 tarihli Salı günü gecesi saat 11 raddelerinde...” (s.144) Böylece öykü zamanı hem sosyal zaman yardımıyla sezdirilir hem de ayrıntıların kullanımıyla açıkça ifade edilir.

Karılar Koşu kronik karakterli bir romandır. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı genellikle eşzamanlı olarak ilerler. Mahkûmların cezaevine girmeden önceki yaşamlarında vuku bulan olayların özetlendiği bölümlerde geriye sıçramalar yapılsa da bu sıçramalar, zaman unsurunda önemli bir kopuş oluşturmazlar. Yine Gardiyan Abdullah ile Şefika'nın İzmir'de bir ay boyunca yaşadığı olaylar ile Adıyamanlı Hanım Kuzu'nun idamı, vaka gerçekleşip bittikten sonra öykülediğinden, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasına zaman farkı girer. İzmir'de yaşananlar bir ay sonra Gardiyan Abdullah tarafından öykülenirken; Hanım Kuzu'nun idamı ise Kel Hasan tarafından ertesi sabah öykülenir.

On üç bölümden oluşan romanın ilk üç bölümü, zamanı dönemsel olarak sezdirse de zamanın kronolojik olarak takibi dördüncü bölümde mümkün olur; “Şimdi aşağıda Hacı Abdullah saz çalıyor. Tam kırk gün cezası kaldı.” (s.77) Kalan cezası dördüncü bölümde verilen Hacı Abdullah, anlatının onuncu bölümünde, “29 Teşrinievvel günü” (s.274) tahliye olur. Buradan hareketle öykü zamanının başlangıç tarihine dair tespit edilebilen tarih 19 Eylül 1943 tarihidir. Anlatının on birinci bölümünde anlatılan Şefika ile Gardiyan Abdullah'ın Malatya'yı terk etmeleri ise zamanın takibini mümkün kılan bir diğer olaydır. Firari gardiyanların “bir ay sonra” (s.332) Malatya'ya döndükleri dikkate alınırsa, zaman 1943 yılının aralık ayını gösterir. Nitekim on ikinci bölümde geçen; “943 senesi sonlarında” (s.352) ifadesi de söz konusu zaman dilimini teyit eder. Böylece kronolojik olarak ilerleyen öykü zamanının ortalama üç aylık bir süreci içerdiğini ve öyküleme zamanı ile eş zamanlı olarak ilerlediği tespit edilir.

Ayrıca romanda zamanın psikolojik boyutları da ele alınır. Murat, Hacı Abdullah'ın cezaevinden çıkacağı sabah; “zamanın bir türlü yürümeyişine, yediye yirmi kalada kazık kaktığına” (s.278) şaşırır. Tahliye için duyulan bu heyecan, tahliyenin gecikmesi ile sıkıntıya dönüşür;

“Bu üç saat, böylece, dünyanın en hazin, en kepaze üç saatlerinden biri olarak, içerde ve dışarıda bekleyenlerin zıtlarına basmak istiyormuş gibi ağır ağır -daha doğrusu- sürüklene

sürüklene geçti.” (s.284) Bu gecikme, başta Abdullah ve onu uğurlamak için hazırlanan Murat Bey olmak üzere, Abdullah’ı karşılamak için gelen yakınları için de çekilmez bir hal alır. Roman kahramanının içinde bulunduğu ruhsal duruma göre değişiklik gösteren bu zaman algısı, anlatıya psikolojik bağlamda derinlik katar.

1.10.5. Mekân

1.10.5.1. Çevresel Mekânlar

Karılar Koğuşu romanı cezaevinde geçtiğinden, romanda çevresel mekân neredeyse yoktur. En genel anlamıyla vakanın geçtiği mekân Malatya’dır. Malatya’ya dair mekânsal ayrıntılara girmeyen romanda olay örgüsünün geçtiği Malatya Cezaevi, daha ziyade algısal mekân olarak değerlendirilebilir.

Vakanın cezaevinden dışarı çıktığı durumlara fazla rastlanmaz. Söz konusu bu mekânlar, İstanbul, Tözey’in çalıştığı Malatya Genelevi, Gardiyan Abdullah’ın Şefika’yı şeyhe okutmak bahanesiyle götürdüğü İzollu Köyü ve Abdullah ile Şefika’nın birlikte kaçarak bir ay kaldıkları İzmir’dir. Ancak bu mekânlar vakaya bizzat ev sahipliği yapmaz. Bu mekânlarda yaşanan tüm olaylar, daha sonra yine asıl mekân olan Malatya Cezaevinde anlatılır.

1.10.5.2. Algısal Mekânlar

1.10.5.2.1. Açık Mekânlar

Cezaevinde yaşamanın getirisi olan olumsuz ruh halleri dikkate alındığında, Karılar Koğuşu romanına genellikle kapalı mekân algısının hâkim olduğu söylenebilir. Ancak kahramanların kendini huzurlu ve umutlu hissettiği anlar yok değildir. Sözgelimi, cezaevine Tözey’in gelmesi, hem Hacı Abdullah için hem de Murat Bey için bir avuntu olur. Açık yürekli ve neşeli tavırlarıyla Tözey, bir ay gibi kısa bir süreliğine de olsa cezaevinin atmosferini değiştirir. Hacı Abdullah uzun süreden sonra eline yeniden sazını alır. Tözey kahve pişirir ve mahkûmların fallarına bakar. Böyle eğlenceli bir akşamın ardından, İstanbullu Murat Bey’in odasında çayın eşlik ettiği sohbet, hem Murat Bey’e hem de Abdullah’a iyi gelir; *“Sıcak yaz gecesi, iki arkadaşın karşı karşıya iyi demlenmiş çay içmeleri mahpushanede bile tadına doyulmaz bir şeydi.”* (s.104) Bir kadının varlığı, iki erkek için *“mahpushanede bile tadına doyulmaz”* anların yaşanmasına vesile olur. Böylece mekânın insan üzerindeki

baskısı ve bu baskının tetiklediği karamsar ruh halleri zaman zaman Tözey sayesinde bertaraf edilir.

Yine Hacı Abdullah'ın on iki senelik mahkûmiyetinin ardından gelen tahliye günü, hem kendine hem yakınlarına hem de çevredekilere bayram sevinci yaşatır;

“Kapının önünde davul zurna kıyameti koparıyor. (...) Dört fayton tutmuştu. Bunların dördü de ağzına kadar kadın ve çocuklarla doluydu. Bundan başka, mahpushane civarında oturanlar da davul sesine koşuyorlardı. (...) Düğün alayı gibi, basma parçalarıyla süslenmiş atlar, başlarını sallayarak kaldırımında tepiniyorlardı.”
(s.280)

Yıllarını cezaevinde geçiren bir mahkûmun özgürlüğüne kavuşmak üzere olduğu gün, mekân genişleyip bir sevinç halesi gibi insanları kuşattır. Hacı Abdullah artık “kapının önünde” dir. Kapının önü ve ardındaki yaşam farklılığından kaynaklı mağduriyeti sona erecektir. Nitekim kapı, yeni ve özgür yaşamına açılacaktır. Bu nedenle umudun simgeleştiği nesnedir. Ayrıca, “başlarını sallayarak kaldırımında tepin(en)” atlar, bir taşıt olmaktan öte, özgürlüğü çağrıştıran imgeler olarak mekânda bulunurlar. Rengârenk basmaların süslediği atlar, kapının önünde bekleyen “kadın ve çocuklarla dolu” faytonlar ve “davul zurna” sesleri gibi ayrıntılarıyla “düğün alayı(nı)” andıran alan; hürriyetin ilk merhabasını verdiği geniş ve açık bir mekâna dönüşür.

1.10.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Karılar Koğuşu romanında mekân cezaevi olduğundan, mekâna dair algıların neredeyse tümünde karamsar ve umutsuz bir atmosfer hâkimdir. İsminden de anlaşılacağı üzere daha çok kadın mahkûmların öyküleri üzerinde duran roman, kadın olmanın psikososyal boyutlarını irdeler. Yaşamın mağdurları olan kadınların karanlık yazgıları, mekâna da aynı karamsarlıkla yansır. Bu nedenle darlaşan mekâna dair nitelikler daha romanın başında kendini gösterir;

“Karılar koğuşunun avlusu sararmış otlarla kaplanmıştı. Bir tek küçük fidan, orta yerde miskin ve hasta duruyor, bu ümitsiz avlunun biçareliğini birkaç misli arttırıyordu.”
(s.21)

Mekân-insan ilişkisi incelendiğinde, insanın mekâna yansıyan yüzü net bir anlam kazanır. Bir yaşam mekânı olarak cezaevi, tüm olumlu çağrışımlardan ve yapıcılıktan uzak, insanları da insanlar arasındaki ilişkileri de kısırlaştıran, tüketen bir mekândır. Mekânın yaşama açılan aydınlık ve müreffeh bölümü olan “avlu”, cezaevinde beklenen tüm niteliklerinden soyutlanır. “Sararmış otlarla kaplanmış” olan bu avluya hâkim olan

ümitsizlik, “*kaplanmış*” sözcüğüne yüklenen anlamla ifade edilir. Mekânı kaplayan bu sarılık, harekete geçirici enerjiden yoksun, marazlı, çaresiz ve ümitsiz insanlara göndermede bulunarak insanın mekâna yansıyan yönlerine işaret eder.

Yalıtılmış bir mekân olan cezaevinin hususiyetleri sadece kadınlar koğuşu ve avlu üzerinden değil; çocukların bulunduğu koğuş ve cezaevi mutfağı üzerinden de verilir;

“Burası zemin katta, dört köşe bir odaydı. Alt kat duvarları daha kalın olduğu için İstanbullu’nun odasından daha küçüktü. Şimdilik mevcudu 11 çocuktan ibaretti. Zaman olur, yirmi, yirmi beşe çıkar; yataklar dar ve karanlık aralığa, aptesänenin önüne serilirdi. ‘Yüklü’ sıralarda kapısı açılıp kapandıkça insanın yüzüne ter ve ayak kokusuyla daha ağırlaşmış çürük bir hava çarpardı.” (s.40)

“Bacaları asla nefes almadığından ilk hafta mutfakların hepsi isten simsiyah olmuş, dumandan göz gözü görmediği için mahpuslar yemeklerini buralarda pişirmekten vazgeçmişlerdi. Kumarbazlar bazı bazı yerleşmezlerse, her zaman boş duruyorlardı.” (s.44)

Fiziksel şartları ve özellikleri “*zemin katta*”, “*dört köşe*”, “*duvarları daha kalın*”, “*daha küçük*”, şeklinde verilen çocuk koğuşunun daha kasvetli ve daha boğucu bir atmosfere sahip olması; küçük yaşta cezaevine atılmış çocukların, büyüklere göre daha yoğun yaşadığı kapatılmışlık hissini vurgulamak içindir. Çocuk koğuşunda mahkûm sayısı mekân kapasitesinin üstüne çıktığında, yataklar “*dar ve karanlık aralığa, aptesänenin önüne*” serilir. Çocuk mahkûmların cezaevinde geçirdikleri süre, ömürlerinin “*dar ve karanlık aralığı*(ı)” olarak kalır. Ev, korunmanın, şefkatin ve içsel olanın sembolü iken; cezaevi tüm bu anlam kümesinden yoksundur. Yuva sıcaklığına en çok ihtiyaç duyulan yaşlarda yuvadan sürülmüş olmak, çocuk mahkûmların kolaylıkla kaldırabileceği bir yük değildir. Fiziksel getirilerinden ziyade “*düşleri barındıran bir çatı*” (Bachelard, 2008: 52) olan evden yoksunluk, düşleri olmayan insanlar yaratır. Düşlemlere kapalı bir mekânda ise ancak “*ağırlaşmış çürük bir hava*” egemendir. Çocuk mahkûmların kaldıramayacağı kadar ağır olan bu şartlar, yazara göre, ıslah edilen değil, çürütülen hayatlar ortaya çıkarır.

Yine cezaevi mutfağına dair yapılan betimlemeler de mekâna yansıyan tümel anlamdaki bu darlığın bir parçasını oluşturur. “*Bacaları asla nefes alma(yan)*” bu mutfak, “*isten*”, “*dumandan*” kararır, hatta ilk haftadan “*simsiyah*” olur. Bu nedenle artık yemek pişirilmeyen “*boş*” bir mekâna dönüşür. İşlevini kaybeden ve atıl hale gelen bu mekân, cezaevinde her geçen gün ruhu kararan ve atıl bırakılan mahkûmları imler.

Mekânın labirentleştiği, kahramanın kendini sıkıştırılmış ve çaresiz hissettiği anlardan birini de başkişi Murat Bey yaşar. Murat, Hanım Kuzu'ya verilen idam cezasını sonrasında, Hanım'a teselli vermek ister ancak bu kabil olmaz;

“Mahpushane pencerelerindeki demirlerin ne insafsız şeyler olduğunu hiçbir zaman o andaki kadar şiddetle anlamamıştı. Bu ‘çocuğu’ içeri almak da, yanına gitmek de kabil değildi. Hay Allah kahretsin... Birisiyle omzuna dokunarak konuşmak ne kadar kolaymış... Aralarında bir adımlıktan daha az mesafe olduğu halde, sesi oraya asla yetişemiyormuş gibi yorgunluk ve ümitsizlik duyuyordu. Ama böyle ağzı kurşuniyle boyanmış demirler tarafından tutulmuş olsa da konuşmaya mecburdu.” (s.46)

Hanım'ın idam kararı kesinleştiğinde hissettikleri karşısında kendini kötü hisseden ve onun için bir şeyler yapabileceği arzusunda olan İstanbullu Murat, kadınlar koğuşunun avlusuna bakan pencerenin önünde mekânın neden olduğu yetersizlik hissi ile mücadele eder. Hanım'ın yanında olmak ve *“omzuna dokunarak konuşmak”* istediği halde penceredeki *“insafsız”* demirler ona engel olur. Cezaevinde mahkûm olmak, *“kurşuniyle boyanmış demirler tarafından tutulmuş”* olmaktır. *“Kurşuni”* ve *“demir”* sözcüklerinin soğuk çağrışımları, *“tutulmuş”* sözcüğünün ifade ettiği edilgenlikle birleşince, karakterin *“yorgunluk ve ümitsizlik”* hissetmesi doğaldır. Böylece bir adım öteye sesini yetiştiremediğini duyumsayan karakter için, penceresi kurşuni demirlerle tutulan mekan, sıkıntı verici labirent bir mekan haline gelir.

Cezaevinde mekânı darlaştıran bir diğer duygu durumu; hürriyetsizlik, yalnızlık ve beraberinde gelen ölüm hissidir;

“Mahpushanede yazdan kışa girmek de, kıştan bahara çıkmak da insanı manen yıpratır bir şeydi. Dünyada vuku bulan esaslı değişiklikler, mahpuslara, hürriyetsizliği daha gaddarca hatırlatıyorlardı. Aynı his, bayramlarda da gelir, gırtlığına sarılır. Terk edilmiş olmanın bütün biçareliği manasız bir öfke halinde, yüreğine çöker.” (s.207)

“Yağmur yağdığı için bahçe kapalıydı. Alt kat, büsbütün karanlık, büsbütün kasvetli görünüyordu. Kışın ilk günlerinde insanların yüreğine çöken bakeslik ve ölüm hissi mahpushanede kat kat ziyadeleşirdi.” (s.347)

Cezaevi, bir nevi toplumsal tecrit mekânıdır. Yaşamlarının belli bir dönemini burada geçirmek durumunda kalan insanlar, sosyal anlamda izole edilmiş bir mekânı paylaşırlar. Alıntılanan metinde yazar, bu ruh durumunu, *“terk edilmiş olmanın bütün biçareliği”* ibaresiyle ifade eder. Toplumdan soyutlanan ve her gelen gün aynı eylemsizlik hali içinde bırakılan mahkûmların, *“esaslı değişiklikler”* görmeye tahammülü yoktur. Zira dinamik olan her şey, onlara statik kalmak zorunda kaldıklarını, diğer bir deyişle kısıtlanan, yok sayılan özgürlüklerini hatırlatır. Bir dinamizmle gelen bayramların, *“gaddarca”* mahkûmların *“gırtlığına sarıl(ması)”* da aynı nedenle açıklanabilir.

Terk edilmiş olma durumu, bireyi yalnızlık duygusuyla baş başa bırakır. Kişi kendini hiçbir yere ait hissedemez. Ait olma duygusu, benliği inşa eden bir duygudur ve bireyin yalnız kalması, benliği geliştiren bu duygunun yıpranmasına neden olur. Böylece yalnızlık; güvensizlik, huzursuzluk ve kötümserlik gibi duyguların yaşanmasına neden olur. (*Yaşar, 2007: 240*) Yağan yağmurun bir mekânı “*büsbütün karanlık, büsbütün kasvetli*” göstermesi, söz konusu güvensizlik ve kötümserlik duygusunun bir sonucudur. Yaşanan bu duygu durumları, kış mevsiminin getirisi olmaktan öte, mahkûmların “*yüreğine çöken bikeslik*” ten kaynaklanır. Böylece cezaevi, tüm bu olumsuz hislerin beslendiği dar bir mekâna dönüşür.

Karılar Koğuşu’nda mekânın kullanımı, cereyan etmek üzere olan olayların ipuçlarını verir. Boğucu ve karanlık çizilen hemen her atmosfer, olumsuz gelişecek olan bir vakanın öncülü gibidir. Sözelimi, altı çocuk annesi Şefika Gardiyan ile Gardiyan Abdullah’ın cezaevinde kurdukları etik dışı ilişkinin yaşandığı gece, mekâna yansıyan olumsuzluk eşliğinde tasvir edilir;

“Gece, insanı rahatsız edecek derecede sakindi. Bu rahatsızlık, sabahın ilk saatlarında başlayıp gecenin yirmi birine kadar asla kesilmeksizin devam eden beton mahpushane binasının öfkeli ve ümitsiz homurtusunun kesilmesinden ileri geliyor.”
(s.319)

Yukarıdaki metinde geçen “*gece*”, “*rahatsız*”, “*beton mahpushane binası*”, “*öfkeli*”, “*ümitsiz*”, “*homurtu*” gibi sözcük ve ibareler; Şefika ile Abdullah arasındaki gayriahlâkî münasebetin habercisi gibidir. Nitekim başkişi Murat, kasvet yüklü bu gecede, şahit olduğu olaylardan rahatsızlık duyar. Mekân ve insan arasındaki geçirgen bağlar, anlatı boyunca sıklıkla kendini hissettirir. Murat için; “*Mahpushane berbat yer*” (s.77) dir. Onun mekâna dair bu algısı, en basit doğa olaylarının bile “*berbat*” bir nazarla görülmesine neden olur. Onun için yağmur “*pis*” ve “*merhametsiz*”; karga sürülerine ev sahipliği yapan gökyüzü de “*kurşuni*” dir. (s.216) Hürriyeti kısıtlanan Murat için, gökyüzünün mavisi bile renk değiştirir.

Anlatı boyunca mekânın en fazla darlaştığı an, Adıyamanlı Hanım Kuzu’nun idam edilmek için cezaevinden götürüldüğü andır;

“Murat, olduğu yerde kalakalmıştı. Bir şeyler duyuyordu. Ama bunlar insanlara mahsus gürültüler değildi. Sanki mahpushanenin beton gövdesi çatırıyor, inliyor, korkunç bir fısıltı halinde ‘Kusura bakma beyim... Kusura bakma beyim...’ diyordu. (...) Mahpushanenin soluyan ve soludukça açılıp kapanan beton gövdesi... ‘Kusura bakma...’ ”
(s.390)

Kocasını zehirleyen Hanım’a verilen idam cezasını temyiz eden ve bu cezanın hapis cezasına dönüştürülmesi için günlerce uğraşan Murat, yazdığı dilekçelere olumlu cevap

alamaz. İdam edileceğini bilen Hanım'ın, tutunacağı tek dal Murat'tır. Tüm kurtulma ümitlerini ona bağlar. Hanım'ı kurtaramamanın ezikliğini yaşayan başkişi Murat için, infaz gecesi mekân sanki dile gelir. İnemelerle, fısıltılarla ve çatırtılarla “*soluyan*” mekân, içinde yaşayanları yok eden bir mekanizmaya dönüşür. Daha önce de vurgulanmış olan “*mahpushanenin beton gövdesi*” ibaresi, mekânın ilgisiz, soğuk ve yalıtık yönüne dikkat çeker. “*Beton*” sıfatına yüklenen bu anlamlar, cezaevinin, mahkûmları saran/kucaklayan değil; yutan/yok eden bir mekân olduğunu ifade eder. Mekânın yorumu ve mekâna karşı takınılan tavır, bireyin kendini algılayış şekline dair önemli ipuçları içerir. (Göka, 2001: 14) Ömrünün hatırı sayılır bir kısmını çeşitli cezaevlerinde geçiren Kemal Tahir, başkişi Murat üzerinden mekâna yenilen insanın dramını verir. Yazarın mekana dair yaptığı bu yorum, başta kendisi olmak üzere cezaevinde kalan tüm mahkûmlar için mahpushanenin yaşama ait değerleri sıfırlayan labirent bir mekan olduğunu ifade eder.

1.10.6. Kişiler Dünyası

1.10.6.1. Başkişi

Karılar Koğuşu romanının başkişisi İstanbullu Murat Bey'dir. Murat Bey taşıdığı otobiyografik özellikler ile romanda yazarı temsil eden karakterdir. Mahkûmiyet yıllarının bir kısmını Malatya Cezaevinde geçiren Kemal Tahir, Karılar Koğuşu'nun başkişisi Murat Bey'i yaratırken kendi yaşamından ayrıntılar aktarır. Murat Bey'in İstanbullu bir düşünce suçlusu oluşu, on beş seneye mahkûm edilmesi, on sekiz sene hüküm giyen kardeşinin Sinop Cezaevinde yatıyor oluşu, Malatya'da mahkûmken nişanlılık süreci geçirmesi ve Nazım Hikmet ile dostluğunu teyit eden mektuplaşmaları, yazarın hayatından başkişi İstanbullu Murat Bey'e aktarılan temel unsurlardır.

Murat Bey, Malatya Cezaevinde erkek kadın tüm mahkûmların problemleri ile ilgilenir. İnsanlara karşı gösterdiği adaletli tavrı, yardımseverliği, haksızlığın ve dalkavukluğun karşısında eğilmeyen dik duruşuyla romandaki etik değerler sisteminin temsilcisidir.

Hapishanenin menfi şartları ve bu olumsuz koşulların mahkûmlar üzerindeki etkisi en fazla başkişi Murat Bey üzerinden verilir. “*Karılar Koğuşu romanında Murat Bey'in temel görevi hapishanedeki insanların birbiriyle ilişkilerini ve problemlerini yansıtmak suç ve ceza arasındaki insanların doğal insanlıklarını tasvir etmektir.*” (Narlı, 2010: 98) Özellikle hapishane psikolojisi üzerine yapılan realist tahlillerin başarısında, romanın otobiyografik özellikler taşımasının etkisi büyüktür. Başkişi Murat Bey, anlatıda farkındalık düzeyi en

yüksek karakter olarak çizildiğinden mekân-insan ilişkileri de onun bakış açısından yansıtılır. Romanın isminden de anlaşılacağı üzere, anlatıda kadınlar koğuşundaki mahkûmların hayat hikâyelerine ağırlık verilse de bu öyküler hep başkişinin algı süzgecinden geçerek anlam kazanır.

İstanbulu Murat Bey'in sıklıkla vurgulanan sorunlarından biri, hapisane koşullarının neden olduğu maddi sıkıntılardır. Murat'ın maddi sıkıntıları, kadınlar koğuşunda bir ay kalan Tözey ile olan diyaloglarda vurgulanır. Neden köylü sigarası içtiğini soran Tözey'e; "*Tabii, sevdiğimden değil... Gücüm ancak buna yetiyor.*" (s.109) cevabını verir. Yine Tözey'in; "*Hem bu nasıl ceket... Kolları yamalı. Sonra tersyüz edilmiş. Başka elbiseniz yok mu?*" (s.129) sorusu, Murat'ın hapisanede yaşadığı mali sorunları açıkça belirtir. Bir hayat kadını tarafından acınır hale gelmenin yarattığı eziklik, Murat tarafından açıkça beyan edilmese de onun ruh dünyası üzerinde tahribat yaratır. Başkişi üzerinden vurgulanan mali yetersizlik, yazarın hapisane şartlarına karşı gösterdiği tepkinin bir sonucudur; "*Dört senedir mahpus yatan bir adam nihayet fakir düşer...*" (s.109) Zira özgürlüğü kısıtlanan insan, yaşam adına etken adımlar atamayacağından olumsuz şartlarla beraber yaşamak zorunda kalır.

Başkişinin karakterini oluşturan özelliklerden en bariz olanı, yardımseverliğidir. Koğuşta gazete okuyan, dünyada olup bitenleri takip eden, kanun kural bilen tek insan olduğundan, başı sıkışan Murat Bey'in kapısını çalar. Murat Bey'in kanunlarla mücadelesi, kocasını zehirlemek suçundan idama mahkûm edilen Hanım'ın öyküsü üzerinden verilir; "*Ankara'da bir avukat arkadaşım var. Büyük bir avukat. Ona mektup yollayacağım. Temyizi mürafaalı isteriz. Parasız gider.*" (s.43) Murat, temyiz yoluyla idam kararını geri döndürmek için çok uğraşır ancak başarılı olamaz. Hanım'ın idamı aynı zamanda yazarın idam cezası hakkındaki eleştirilerini yansıtır. Murat'ın yardıma ihtiyacı olan tüm mahkûmlara destek olması, cezaevine yeni gelen Tözey tarafından bile fark edilir; "*Bir derdimiz varsa Allah razı olsun, haber gönderiyoruz, derhal geliyor Murat Bey... Her derdimize yetişiyor. Sade benim değil... Herkesin...*" (s.108)

Başkişinin insan sevgisi, darda kalana el uzatma arzusu, kadınlar koğuşunda annesiyle birlikte kalan dört yaşındaki Aduş'un ve ailesinin dramıyla da vurgulanır. Murat, Aduş'un ihtiyaçlarını kendi göremese de mahkûmlardan para toplar. Küçük kızın hasta olmadan yaşayabilmesi için ne gerekiyorsa yapar. Yine Aduş'un babası Abuzer, apar topar askere alınınca sahipsiz kalan çocukları geçici bir süre koruyup gözeticek ailelerin yanına yerleştirir. Bu iyi niyeti ve yardımseverliği ile başkişi Murat Bey, cezaevinde sadece mahkûmlar

tarafından değil, gardiyanlar hatta cezaevi müdürü tarafından da sevilir ve sayılır. Müdür Bey bile ne yapacağını bilmediği zamanlarda Murat'tan yardım ister.

Başkişinin mahkûmlara yardımcı olması, onları hapisane yaşamından kurtarmak içindir. İçeridekiler için yazdığı istidalar, hep bu kurtuluş gayesine hizmet eder. İyi bir sonuç vermeyeceğine inandığı hiçbir isteği yerine getirmez. Zina suçundan eşini cezaevine getirmek isteyen Hubuş'a; *"Ben istidaları içerdekiler dışarı çıkabilir mi ki evvela, diye yazıyorum. Dışarıdakileri içeri getirmek için yazamam."* (s.66) diyerek karşı çıkar. Yine ekonomik özgürlüğünü kazandıktan sonra altı çocuğunu terk ederek eşinden boşanmak isteyen Şefika'ya; *"Benim elim iyi şeylere uğurludur. Altı çocukla bir anayı durup dururken kocasından boşamaya alet olamam..."* (s.249) cevabını verir ve dilekçesini yazmaz. Cezaevinde gördüğü tüm yanlışlıkların ve yanlış insanların karşısına dikilir. Bu karşı duruş yer yer nasihat yer yer hakaret boyutunda olur. Sözgelimi, on iki yıl yattıktan sonra ceza süresini tamamlayan Hacı Abdullah'a, cezaevinden çıktıktan sonraki yaşamı için öğütler verirken; Tözey'in kendisini ziyarete gelmesini yasaklamaya kalkan Rıfki Çavuş'un bu girişimine; *"değil yanımıza gelen bir ahbabı, 'gölgemizi bile çiğnetmeyiz adama.'" (s.264)* diyerek karşılık verir.

Murat Bey, düşkün kadınları suçlu olarak görmeye temayül eden toplumsal yaklaşımın aksine onların düşüren nedenleri suçlar. O, haksızın karşısında haklıyı, zalimin karşısında mazlumunu savunan, herkesin müşkülünü çözmeye çalışan bir tiptir. Tahliye olduktan sonra adak kurbanı kesen ve etini cezaevindeki fakirlere veren Tözey'in kurban eti, Rıfki Çavuş tarafından jandarmalara dağıtılmak istenir. Bu adaletsiz hareket karşısında tepki veren sadece Murat Bey'dir;

"Olmaz. Jandarma arkadaşlara mutlaka et yedirmek istiyorsak, işte size bir lira... Siz de haydi birer lira verin. Hali vakti yerinde mahpuslardan da birer lira alalım. Bir kurban daha onlara keseriz. (...) Haydi askerlerimize et yedirmek isteyen babayiğitler meydana..." (s.246)

Başkişi Murat Bey, cezaevine düşmekle adaletsizliğe uğradığını düşünür ve bu düşüncenin altını sıklıkla çizer. Yaşadığı mağduriyet, adalet sistemine karşı eleştirilere dönüşerek Murat Bey'in söylemlerinde yerini alır. Özgürlüğü kısıtlanarak mağdur edilen Murat, bu haksız kısıtlanmışlığın karşısına hak, hukuk ve adalet kavramlarının temsilcisi olarak dikilir. Mazlumun hakkını savunmak adına cezaevi yönetiminde söz sahibi olanlarla gözünü kırpmadan tartışır. İyi niyetli fakat yönetme zafiyeti taşıyan cezaevi müdürü bile Rıfki

Çavuş'un talepleri konusunda sesini çıkamazken; bir mahkûm olan Murat Bey, Rıfki Çavuş'un haksızlığı karşısında hem kendi hakkını hem de mahkûmların hakkını savunur.

Bu tanımlanmış kişilik çizgileri dışında, yer yer verilen psikolojik tahliller, kapalı bir mekânda günlerini geçirmek zorunda olan başkişinin mekâna yansıyan ruh hallerini ortaya koyar. Haksız bir şekilde kısıtlanmaktan kaynaklanan özgürlük ihtiyacı, cinsel dürtülerin etkisiyle zaman zaman hissedilen kadın ihtiyacı, yabancı bir mekânda kimsesiz kalmaktan kaynaklanan sevilme ihtiyacı ve bu ihtiyaçların oluşturduğu algı ve duygu değişimleri de realist bir yaklaşımla ele alınır. Başkişinin, kedisi Mahpus ile olan yoldaşlığı ve “*daha on bir sene cezası olduğu halde*” (s.367) başgardiyanın kızı Nebahat'le nişanlaması, söz konusu insani ihtiyaçların sonucudur.

Karılar Koğuşu romanında başkişi, değişim ve dönüşüm süreci geçiren boyutlu bir karakter olarak çizilmez. Anlatının başında kadınlar koğuşunun küçük mağduru Aduş'a yardım etme isteği içinde tanıtılan Murat Bey, anlatı boyunca yardımsever, müşkül çözücü, uzlaştırıcı, nasihat verici, yol gösterici kimliğiyle varlığını sürdürür. İdamlık Hanım'a da cebren askere alındığı için çocukları ortada kalan Abuzer'e de yardımcı olmak için tek uğraşan odur. Yazarın benimsenmiş değerlerinin temsilcisi olan başkişi Murat Bey, tüm asabiyeti, inatçılığı ve boyun eğmezliğine rağmen merhamet dolu yüreğiyle ve yüceltmeye çalıştığı insanlık onuruyla birlikte çizilir.

1.10.6.2. Norm Karakterler

Karılar Koğuşu romanında, başkişinin olgunlaşmasına, ruhi büyüme süreçlerine yardımcı olan ve ona yol gösteren bir norm karakter yoktur. Aksine, yukarıda çizilmeye çalışılan karakter özellikleriyle, roman kişilerine yardımcı olan, onların eksik ve yanlış olan yönlerini değiştirerek her türlü olumsuzluğu bertaraf etmeye uğraşan karakter, başkişi Murat Bey'dir.

1.10.6.3.Kart Karakterler

Anlatıda “*tek, yoğun ve canlı unsurları somutlaştır(an)*” (Stevick, 2010: 185) kart karakterler, statik bir duruşa sahiptir. Anlatı nasıl gelişirse gelişsin, kart karakterler tabiatlarını oluşturan özelliklerden taviz vermezler. Karılar Koğuşu romanının en belirgin kart karakteri, Gardiyan Ayşe Ana'nın ölümünden sonra yerine geçen Şefika'dır. Altı çocuk annesi olan Şefika, annesinden boşalan göreve başvurduğunda acınacak haldedir;

“Sirtında eski bir yatak çarşafı, ayaklarında topukları tamamıyla aşınmış çarpık kunduralar ve eski bir basma entari ile gelen Şefika Hanım, dört gün içerisinde siyah iskarpinler ve kahverengi bir kostüm tayyör giydi.” (s.193)

Yukarıdaki betimleme, Şefika'nın fiziksel görünüşündeki değişimi belirtmekle birlikte, işe alınana kadar bastırıldığı kişilik özelliklerinin de “dört gün içerisinde” değişeceğinin işaretlerini verir. Esasen değişen Şefika değil, Şefika'nın maruz kaldığı şartlardır. Tasvirde geçen “eski”, “aşınmış” ve “çarpık” gibi sıfatlar, Şefika'nın yozlaşmış kişiliğine ve diğerleriyle kurduğu çürümüş ilişkilere göndermede bulunur. Yine cezaevindeki görevine başladığında tamamen çürük olan dişlerini de ilk fırsatta yaptırır. Şefika'ya dair bu ayrıntı, imgesel düzlemde karakterin ruhsal arazlarını temsil eder.

Daha göreve başladığı ilk günlerde herkesin gözünü korkutan Şefika, gardiyandan beklenen sorumlulukları yerine getirmez. Etrafı süpürmesini gerektiğini hatırlatan Gardiyan Ali Seydi'ye bağırarak karşı çıkar. Bir bardak su isteyen Gardiyan Hacı İbrahim'e; “Gözünü aç Hacı İbrahim, ben anam karıya benzemem.” (s.201) diyerek gözdağı verir. Bu çıkışları ile daha ilk günden Şefika'nın ne denli başına buyruk, baş edilmez ve şerli bir kadın olduğu anlaşılır. Şefika'nın taşıdığı tehlikenin boyutları ise, Murat ile Şefika arasında geçen bir diyalogda açıkça görülür. Müdür Bey'in isteği üzerine Şefika'ya biraz daha munasip giyinmesini tavsiye eden Murat, Şefika'dan hiç beklemediği bir cevap alır;

“Müdür Bey'e söyleyin, benimle uğraşmasın. Ben istediğimi giyerim. İstedğim zaman, istediğim yerde otururum. Bak üstüme çok varırsa, bir gün odasında yalnızken içeri girer, kendimi yere atar, ‘Müdür beni zorla öpmek istedi,’ diye feryadı basarım. Müdür gitsin de evdeki kısır karısına karışsın...” (s.205)

Görüldüğü gibi Şefika, sadece gardiyanlara değil cezaevi müdürüne bile kafa tutan, komplolar kuran hatta kurduklarını da pervasızca anlatan bir karakterdir. Şefika sadece idari personele karşı tutumuyla değil eşine karşı takındığı tavırlarla da dikkat çeker. Altı çocuk annesi olan Şefika, Murat Bey'e; “Ben boşanmak istiyorum. Eskiden beri boşanacaktım. Lakin böyle bir fırsat arıyordum. Şimdi, hamt olsun, kimseye muhtaç değilim.” (s.211) diyerek dava dilekçesi yazdırmak ister. Eşi Remzi Efendi'nin yalvarmalarına karşı duyarsız kalır. Şefika'nın kurduğu ilişkilerdeki yozlaşma ise Gardiyan Derviş Abdullah ile yaşadığı birliktelikte kendini gösterir. Evli ve altı çocuklu olan Şefika yine evli ve çocuklu olan Derviş Abdullah ile kaçır. Sonra da hem kocası hem de Abdullah ile birlikte aynı anda yaşama kararı alır. Tüm bu özellikleri ile Şefika, anlatıda çıkar üzerine kurulan yozlaşmış ilişkileri, acımasızlığı ve daha genel anlamda fesatlığı temsil eden bir kart karakterdir.

Anlatıdaki kart karakterlerden diğeri, Malatya Genelevi sermayelerinden olan Tözey'dir. Hakareten bir ay ceza alan Tözey, yürekli tavırlarıyla dikkat çeker. “*Yazar, Tözey'in içinde kalan yufka yüreklilik, acıma ve dürüstlikle toplumsal yargılara, sahte dine ve geleneksel ahlaka karşı çıkar.*” (Narlı, 2010: 109) Tözey, Murat Bey'e karşı beslediği duygusal yakınlık nispetinde romanda yer alır. Hacı Abdullah'ın; “*Lakin bey, sen orospu dersin... Lakin Tözey'in yüreği değme erkekte yoktur.*” (s.100) cümlesiyle yürekliliği vurgulanan Tözey, samimiyetin, açık sözlülüğün, mertliğin temsilcisi olduğu kadar; kaderlerine terk edilmiş kadınların feryada dönüşen öykülerinin de temsilcisidir.

Murat Bey'in nişanlandığı Nebahat de kart karakterdir. Sınırları çizilmiş bu kart karakterin en iyi tanımını, Nebahat'in küçük kız kardeşi Selime yapar; “*Her tarafı güzel... Bir kere ahlaki güzel... Anamın, babamın sözünü dinler. Sonra çalışır. Dairede herkes onu sayar. Akıllıdır. Çok gülmez. Sinemaya gitmez. Elin kızları gibi boya sürmez...*” (s.113) Selime'nin, ablası Nebahat için söylediği bu sözler, sosyal çevresinde saygı uyandıran bir kız olan Nebahat'in özelliklerini aktardığı gibi, toplumun ahlaki kabullerine de göndermede bulunur. Nebahat, güzel ahlakın, çalışkanlığın ve itaatkârlığın anlatıdaki temsilcisidir.

Ayrıca Adıyamanlı mahkum Hanım Kuzu, Gardıyanı Ayşe Ana, Başgardıyan Mahmut Efendi ve Cezaevi Müdürü de kart karakterler gurubuna dahil edilebilir. Cezaevi Müdürü; “*Burası hastanedir. Siz hastasınız. Ben de doktorum. Size elimden geldiği kadar iyilik edeceğim.*” (s.196) şeklindeki düşüncesiyle dikkat çeken yumuşak tabiatlı bir kişidir. Başgardıyan Mahmut Efendi; boyunca kızı olduğu halde gayriahlâkî münasebetlerde bulunur; “*Hükümetin verdiği şekerde, zeytinyağında, diğer yardımlarda, Malatya kerhanesinin meşhur kızlarından eplemeli Ayşe'nin daima hissesi vardı.*” (s.81) Mahmut Efendi'nin bu yönü, olay örgüsü içinde sıklıkla vurgulanmasa da o, cinsel zafiyetin anlatıdaki temsilcisidir. Anlatının dramatik aksiyonu üzerinde önemli etkisi bulunan Hanım Kuzu ise cehaleti ve inatçılığı ile ön plandadır. Yüzündeki yarayı sağaltmaya çalışmak yerine devamlı yanlış uygulamalar yaparak daha da fena hale getiren Ayşe Ana da cehaletin bir diğer temsilcisi olarak anlatıda yer alır.

1.10.6.4. Fon Karakterler

Karılar Koğuşu romanında fon karakterler listesi oldukça kabarıktır. Bu kalabalık, olay örgüsünün cezaevinde geçmesinden kaynaklanır. Fon karakterlerin çoğu, kadın ve erkek koğuşunda bulunan mahkûmlar ile cezaevinde görevli personellerden oluşur.

Tefçi Zühre ve “İşi gücü biraz yaşlı kadınlardan para yemek” (s.22) olan dostu Mehmet; üfürükçülükten üç ayda bir hapse girip üç ay yatan Nazmi Topçu; kayınvalidesi ile ettiği kavga esnasında fırlattığı sopa nedeniyle kadının ölümüne sebep olan “On beş seneye razıyım. Asmasalar...” (s.27) cümlesini sürekli tekrarlayarak asılma korkusuyla yaşayan Sıdika; iki seneye mahkûm Kürt kadını Fatı; zinadan üç ay ceza alan Nafia; dört yaşındaki Aduş, annesi Gevre ve babası Abuzer; İsmet Paşa’ya sövmekten on dört aya mahkûm Hubuş; hırsızlıktan yirmi iki gün ceza alan Çingene kadını İnci; hakarettten Tözey’e dava açan Şoför Faik ile Tözey’in dostu Şahap; cinayetten on iki yıl hükümlü Hacı Abdullah; Adıyamanlı Hanım Kuzu ile birlikte olarak Hanım’ın kocasını zehirleyen Adıyamanlı Ali; Abuzer’in arkadaşı Hamal Çolak Ali, Başgardıyanın küçük kızı Selime; Şefika’nın kocası Remzi Efendi; Ayşe Ana’nın oğlu davulcu Hasan; askere alınan Abuzer’in ortada kalan çocuklarından birine sahip çıkan Belediye Sıhhat memuru İbrahim Bey; Abuzer’in mağdur olan çocukları Maho-Mekzar-Fatma; Malatya Genelevi kızlarından Eplemeli Ayşe, Münevver, Kıvırcık ve Şaziye; Kızılbaş Dedesi Hüseyin Ağa, Hırsız Neşet, Hacı Ağa, İmik Ağa, Çingene Ahmet Ağa, Kürt Bekir’in Cuma Ali, Çullunun Hacı ve onun dostları Kıymet ile Azzet; cezaevi personelinden Gardıyan Vahap Çavuş, Gardıyan Ali Seydi, Gardıyan Derviş Abdullah, Başçavuş Rıfki, Aziz Onbaşı, Jandarma Yusuf, Komiser Osman ve Topal Sefer fon karakterler içinde yerini alır.

Karılar Koğuşu romanında daha çok kadın karakterler üzerinde durulur. Adıyamanlı Hanım Kuzu, kadın mahkûmlar içinde üzerinde en çok durulan karakterdir. Anlatının dramatik aksiyonunu yönlendiren Hanım Kuzu’nun öyküsü üzerinden, kadının dramı işlenir. Birçok kadının alın yazısı haline gelen bu dramların sebep ve sonuçları, başkişi Murat Bey’in bakış açısıyla yorumlanır. Hanım Kuzu’nun idam psikolojisi altında geçirdiği mahkûmiyet günlerinde yaşadığı ruhsal gelgitler ile Murat Bey’in diğer roman karakterlerinden ayrılan farkındalık düzeyi, bu iki karakterin diğerlerine göre daha boyutlu çizilmesini sağlar. Hanım Kuzu ve Murat Bey dışındaki karakterler ise daha ziyade bir kez tanımlanmış, düz ve boyutsuz kişiler olarak anlatı dünyasında belirirler.

1.10.7. İzleksel Kurgu

Karılar Koğuşu romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerler, Kora şemasında şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Murat Bey Ayşe Ana Nebahat Tözey Hacı Abdullah Abuzer-Gevre-Aduş Cezaevi Müdürü İbrahim Bey Cuma Ali	Şefika Gardiyan Derviş Abdullah Rıfkı Çavuş Komiser Osman Remzi Efendi Hacı Ağa İmik Ağa Çingene Ahmet Gardiyan Kel Hasan
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Adalet Hürriyet Eğitim Barış/huzur Başkaldırı Sadakat Yaşam Samimiyet Yaşama Hakkı Safiyet/Masumiyet Tutunma İhtiyacı/Aşk	Adaletsizlik Esaret Cehalet Savaş Teslimiyet İhanet/yozaşma Ölüm İstismar (maddi/manevi) Ölüm cezası Kıskançlık ve Fesatlık Yalnızlık/Sevgisizlik
<i>Semboller Düzlemi</i>	Süvari kadın fotoğrafı Lamba At Serçe kuşu Aduş Kalem	Soba Zincir Yere gömülmüş ev Fabrika Avludaki küçük fidan Hapishane İdam sehpası

1.10.7.1. Yozlaşma

Karılar Koğuşu romanında, en fazla yekûn tutan yozlaşma türü siyasi ve yönetsel yozlaşmalardır. Bu bağlamda yetki gücünü kullanma, rüşvet, iltimas gibi yozlaşma çeşitleri ön plana çıkar. Bunlardan başka emek ve vicdan istismarı şeklinde ortaya çıkan, kültürel boyutta değerlendirilebilecek yozlaşma türleri de romanda ele alınır.

1.10.7.1.1. Siyasal ve Yönetmel Yozlaşma

Karlar Koşu romanında adalet sisteminin işlemeyen yönleri, mahkemelerde ve cezaevlerinde karşılaşılan adaletsiz tutumlar, görev bilincinden mahrum olan idari personel sıklıkla eleştirilir. Adalet sistemine ve toplum kabullerine yöneltilen en temel eleştiri, paranın satın alma gücü ile ilgilidir. Para sadece metalleri değil insanları hatta kanunları da satın almaktadır.

Maddi gücün hak ve hukukun önüne geçmesi, Hacı Abdullah'ın anlattığı bir olayla eleştiri konusu edilir. Vaktiyle beslemesine tecavüz edip karısıyla beraber suda boğan “Elaziz’in askeri hastane sertabibi” (s.33) sadece otuz yıl ceza alır. Çünkü maddi imkânları sayesinde Hamit Şevket Bey’i avukat olarak tutar. Öyküyü dinleyen Murat, Hamit Şevket Bey’in avukatlık yeteneğini öven Hacı Abdullah’a; “İpten adam alan Hamit Şevket Bey değil, 3500 lira... Zaman zaman on paradan üç bin beş yüz liraya kadar değişen paraya mahkumuz...” (s.33) cevabını verir. Ardında iki ceset bırakan sertabip otuz sene ile kurtulurken, kocasını zehirleyen Adıyamanlı Hanım Kuzu idama mahkûm edilir. Hacı Abdullah'ın, İdam cezası alan Hanım Kuzu ile otuz yıla mahkûm edilen Ali için söylediği; “Paraları olsaydı bunlar kurtulurdu bey...” (s.33) cümlesi, adalet sağlamakla görevli kişi ve kurumların neyi ölçüt aldığını açıkça gösterir.

Aynı konudaki bir diğer vaka ise bizzat İstanbullu Murat tarafından Topal Sefer’e anlatılır. Vaktiyle İstanbul’da zengin bir ailenin oğlu, kadın yüzünden para çalmaya kalkar. Soymak için girdiği “Meymenet Hanı”(s.53) nda bekçiye yakalanınca bekçiyi keserle doğrar. Kanunlara göre idam edilmesi gereken suçlu, zengin ailesinin himayesiyle ölüm cezasından kurtulur; “Yaşı müsait olduğundan çaresiz asılacak. Sülalesi parayı döktü. Yaşını nüfustan değiştirdiler. (...) Cezası 24 seneye indi.” (s.53-54) Parası olanlar bir şekilde işlerini kılıfına uydururken; olmayanlar ise yollarına çıkan ölüm de olsa razı olmak zorundadır. Bu durum, alkollü iken İsmet Paşa’ya küfretmekten hakkında siyasi fiş doldurulan Nazmi Topçu’nun ironik bir söylemiyle de ifade edilir;

“Bir sövmeye fiş doldurur olmuşlar unutma
Senin ne farkın kaldı hey millet bir hayvandan
Doğrulara Hak’kın yardımın görmedim Nazmi
Parasız olan, zalim elinden düştü dermandan...” (s.20)

İnsanların cezaevine atılmaları ve hayatlarının hatırı sayılır bir kısmını orada geçirmeleri için nitelikli sebepler aranması gerektiğini düşünen yazar, suç ve ceza kavramlarını sıklıkla irdeler. Ona göre alkollü bir adamın kahvede küfür etmesi, özgürlüğüne

kastedecek bir neden olmamalıdır. Bu konudaki eleştiri, küfür mağduriyetini yaşayan Nazmi Topçu'dan gelir. Devlete sadakatle bağlı olmasını tavsiye eden Murat Bey'e şu cevabı verir; *"Neye sadakat? Alay mı ediyorsunuz hazret? Biz kime sadakatsizlik ettik? Sarhoş bir adam kahvede bir terbiyesizlik etmiş. Lahavle..."* (s.18) Yine, yazarı temsil eden Murat Bey'in söylediği; *"Ben on beş senedir fişliyim. (...) Hem de suçsuz ve delilsiz..."* (s.19) cümlesi, haksız yere cezaevinde yattığını düşünen yazarın, adalet sistemine karşı eleştirisidir.

Karılar Koğuşu'nda sorgulanan bir başka konu hapis ve idam cezasının gerekliliğidir. Hanım Kuzu'ya verilen idam hükmü üzerinden irdelenen bu konu hakkında yazar fikirlerini açıkça belirtir;

"Bu gece, cümleliz el birliğı ederek, sabaha karşı, Türk milleti namına, güzel bir iş işleyeceksiniz... Mükemmel bir marifet... (...) Bunlar hep korkaklık Ali Efendi... Hanım'ı neden asmalı? Bunun ne faydası var? Kanunu bilmez, taammüdü, tasavvuru bilmez. Namaz kıldığına bakma Allah'ı da bilmez." (s.383)

Ceza, suçlunun ıslahını amaç edinir. Ancak ölüm cezası, böyle bir amaçtan uzak bir bedel ödetme şeklidir ve bireyin yaşama hakkının dokunulmazlığını ihlal eder. Bu açıdan ölüm cezası; *"infaz usulü ne olursa olsun şiddet içerir; insani değildir."* (Feyzioğlu, 2002:14) Demokratik hukuk düzenleri, şiddeti toplumdan uzak tutmayı amaçlar; bu nedenle psikolojik ve fizyolojik şiddet içeren idam cezası, demokratik hukuk düzenleri ile bağdaşamaz. Karılar Koğuşu'nda İstanbullu Murat Bey; *"ne faydası var?"* çıkışıyla insanlık dışı gördüğü bu ceza sistemini eleştirir.

Murat Bey'in sorguladığı başka bir konu da hapis cezasıdır. Hapis cezasının suçluyu ne derece ıslah ettiği tartışma konusudur. Yazarın ceza hukukunun ıslah ilkesi hakkındaki düşünceleri, Murat Bey'in Nazım Hikmet'e yazdığı mektupta açıkça ifade bulur; *"Hacı Abdullah'ı neden böyle uzun müddet yatırmışlar? Maksat ıslah etmekse, ıslah olup olmadığını kim ispat edecek? Ya, bir sene sonra ıslah olduysa..."* (s.78) Aynı düşünce, Nafia-Rıza ilişkisi üzerine de temellendirilir. Zina suçundan üç aya mahkûm olan Nafia'nın sevdiği Rıza, cezaevinden çıkınca bu kez de Nafia'nın kız kardeşini kaçıır ve yeniden yakalanır. Rıza örneğinden anlaşılacağı üzere, cezaevinde kalmak suçluyu suça yatkın olmaktan alıkoyamaz.

Adalet sistemindeki aksaklıkları eleştiren Murat Bey, adilane görmediği her durum karşısında tepkisini koyarak cezaevinde bile hakça olanı savunabilmenin kaygısını güder. Ceza süresi biten Tözey'in tahliye olduktan sonra cezaevinde kestirdiği hayır kurbanının etine sahip çıkmaya kalkan Karakol Komutanı Rıfkı Efendi'ye karşı çıkar;

“Jandarma ne yapıyor? Herhalde, şu anda bizi müdafaa etmiyor. Bu Malatya’da bazı insanlar dükkanlarını bir gece on bin liranın üzerine kapattılar, ertesi sabah yüz bin liranın üzerine açtılar. Müftüzade Hacı Abdullah Efendi, asker ailelerine buğdayın kilosunu 135 kuruştan sattı. Eti, askerlerinize onlardan isteyeceğinize, şu çıplakların derisine -yakasına değil- derisine sarılıyorsunuz. Yağma yok. Yahut da burada yağma yok başefendi... Başka kapıya...” (s.245)

Murat Bey, içinde bulunduğu şartlar ne olursa olsun doğru bildiğini savunmaktan geri kalmaz. Cezaevinde mahkûm olduğu halde, komutanın yanlısını yüzüne vurur. Jandarmalara yardım istenecekse, hayır kurbanıyla et yiyebilenlerden değil; savaşın yarattığı puslu havayı değerlendirerek bir gecede zengin olan fırsatçılardan istenmesi gerektiğini ifade eder.

Adalet konusundaki bir diğer sancı da af meselesidir. İsmet Paşa’ya küfürden yatan Nazmi Topçu, yine İsmet Paşa’ya hakaretten hüküm giyen Hubuş, af çıkması için hatırlı tanıdıklara kasideler, dokunaklı mektuplar yazarlar. Mahkûmlar hemen her gün Murat’a af çıkıp çıkmayacağını sorarlar. Murat Bey ise içerde bulunanlardan bazılarının dışarıda, dışarıda olanların bazılarının da içerde olması gerektiğini düşünür; *“Affi neye vereceklermiş? Mahkemeleri rüşvet mi alıyor, karakolda tahkikat sopayla mı yapılıyor? Paralı adamları salı mı veriyorlar? Büyük hırsıza dokundukları mı var ki af verile...” (s.350)*

Para, güç ve statünün kanunun üzerinde değerler olduğunu sıklıkla vurgulayan Karılar Koğuşu’nda, hukuk düzeninin aksaklıkları, mahkûmların gözünden değerlendirilir; *“Kanun böyle emrediyor. Kanunu bildin mi? Küçük sineklerin takılıp kaldıkları, büyük sineklerin delip geçtikleri örümcek ağı...” (s.390)* Murat Bey’in, Hanım Kuzu’nun infazı için söylediği bu cümleler, romanın ana izleğini oluşturur niteliktedir.

1.10.7.1.2. Ahlaki Yozlaşma ve Emek İstismarı

Emek istismarı, daha ziyade çocuk işçiler üzerinden işlenir. Gardiyan Kel Hasan, iki senedir kızını fabrikada, olumsuz sağlık koşulları altında çalıştırır. Kızın yaşı küçük olduğundan çalışamayacağı için işleri kitabına uydurarak sorunu ortadan kaldırır; *“Biz, çocuğun yaşını iki sene evvel on dörde çıkardık. Mahkemeye iki şahit götürdüm. Hakim bakmadı bile... ‘Yaaa...’ dedi yoksa fabrikaya almıyorlardı.” (s.379)* Doğruya değil adi çıkarlara hizmet eden adalet sisteminin eleştirisini de barındıran bu olay, küçük çocukların hayatları pahasına sömürülen emeklerini ortaya koyar. Diğer kızı için de aynı resmi hileye başvuran Kel Hasan; *“Geçenlerde küçük kızın da yaşını büyüttük. Şimdi o da çalışıyor beyim.” (s.379)* diyerek, çocuklarının emeğini nasıl istismar ettiğini büyük bir pervasızlıkla anlatır.

Kel Hasan'ın umursamadığı sağlık koşullarının vahametini ise Murat Bey'in iç konuşmaları yansıtır;

“Beton mahzende... İplikler kırılmasın diye mütemadiyen içeriye hususi tesisatla rutubet verilen, yaz kış pencereleri sımsıkı örtülü, yanındaki adamın feryadını işittirmeyen rezil bir güürültü odasında... On iki saat...” (s.378-379)

Kel Hasan'ın on üç yaşına yeni girdiği halde iki senedir rutubetli beton mahzende çalıştırdığı kızı, daha on beş gün geçmeden hastalanır ve nihayet ciğerlerinden kan gelir. Kızın sağlık durumunun ne denli ciddi olduğunu anlayan Murat Bey, Kel Hasan'a kızını iyi beslemesi gerektiğini tavsiye ettiğinde; *“Duydun mu Ali Efendi... Duydun mu? Yumurtayı bulsak biz içeceğiz... Eti bulsak biz... Şaka mı ediyorsun beyim...” (s.381)* cevabını alır. Yaşama hakkının başlı başına bir değer olduğunun farkında olmayan Kel Hasan, bencilliği ve *“vadesi bittiyse ölüür beyim” (s.381)* cümlesine yansıyan umursamaz cehaleti ile anlatının en yozlaşmış karakteridir.

Karılar Koğuşu'nda ele alınan yozlaşma temi, Kel Hasan ile sınırlı değildir. Romadaki hemen herkes yozlaşmış toplumun bir parçasını oluşturur gibidir. Sözde cehaletten sıyrılmış, tahsilli, mevki sahibi insanlar makamlarının getirilerini kullanmaları ile; cahil insanlar da daha ziyade ahlaki çöküntüleri ile ön plandadırlar. Sözelimi, ilk üç kocasından altı çocuğu olan Hubuş, dördüncü evliliğini Tefçi Zühre'nin dostu Mehmet ile yapar. Mehmet ise annesi yağındaki Hubuş'u ilk üç kocasından kalma mirasa konmak için nikâhlar. Maddi çıkar için kurulan bu beraberlik, Hubuş'un İsmet Paşa'ya küfretmekten on dört aya mahkûm edilmesiyle yön değıştirir. Hubuş hapse, Mehmet ise yeni evliliklere doğru yol alır.

Adıyamanlı Hanım Kuzu, komşusunun oğluna sevdalanıp, kocasını zehirler. Kavga esnasında kayınvalidesini öldüren Sıdika'nın askerden gelen eşi, karısının altınlarını ele geçirip yeniden evlenmeye kalkar. Zinadan yatan Nafia'nın dostu, hapisten çıkar çıkmaz Nafia'nın kız kardeşini kaçıırır. Altı çocuk annesi Şefika, evli olan Gardiyan Hacı Abdullah'a evini sattırıp onunla Malatya'dan kaçar. Bu gayriahlâkî olaydan sonra Şefika, kocası Remzi Efendi ve Abdullah ile aynı evde yaşamayı kabul eder. Abdullah'ın durumdan rahatsız olmayan karısı ise damadı ile ilişki yaşar. Apar Topar askere alınan Abuzer'in ortada kalan küçük ve çelimsiz olan üç çocuğuna, koğuşun ileri gelen zenginleri, işe yaramayacakları düşüncesiyle sahip çıkmazlar.

Çoğaltılması mümkün olan bu yozlaşmış ilişkiler, Murat Bey'in gözünden verilir; *“Millet, böylece, pencereden atlar gibi, aşağı doğru bir yerlere gidiyordu. Karısı bir havada,*

erkeği bir havada...” (s.68) Gerek kadınların gerekse erkeklerin yaşadığı, aile içi ilişkilere kadar yansıyan etik çözülme, anlatının temel problemlerinden birini oluşturur. Yazar, bu ahlaki düşkünlüğün nedenini ise cehalet ve yoksulluk olarak tespit eder. Anlatıda; “*toplumu yaşatan ve insanı yücelten değerlerin unutulması veya tamamen ortadan kaybolmasından*” (Korkmaz, 1997: 279) kaynaklanan yozlaşmış ilişkilere bu denli fazla rastlanması; “*Biz buraya camiden gelmedik. Kimimiz hürsüz, kimimiz katil... Kimimiz orospuyuz.*” (s.146) diyen Tözey’in tespiti ile izah edilebilir. Tözey’in tespiti dikkate alındığında, bir şekilde suçlu kabul edilen insanların hapisane ortamındaki öyküleri, en uç noktadaki toplumsal eleştirilere çok iyi bir malzeme sunar. Hapisane, toplumun kronik sorunlarının kördüğüm olduğu bir yerdir. Oradaki insanların psikolojileri, içeri kapatılma nedenleri, kurtuluş için başvurdukları yollar; asıl toplumsal düzenin bozuk, işlemez, daha doğrusu güçlüden yana işleyen arızalı bir yapıya sahip olduğunu gösterir.

1.10.7.1.3. Cehalet ve İnanç İstismarı

Karılar Koşu’nda işlenen bir başka tema da cehalet ve cehaletten kaynaklanan inanç istismarıdır. Cehalet, bu eksikliği kullanan insanlar tarafından maddi çıkar kaynağına dönüştürülür. Karakterlerin cehaletten kaynaklı inançlarını, çıkarlarına uygun düşecek yönlere kanalize eden kişilerin başında Nazmi Topçu gelir. İstanbullu Murat Bey’in, “*büyücü hoca*” olarak isim taktığı Nazmi Topçu; “*kadınların mektuplarını, istidalarını ve muskalarını yazarak alâ-küllî hâl geçinir.*” (s.17) Üç ayda bir üfürükçülükten cezaevine giren Nazmi Topçu, insanların cehaletine karşılık, okuma yazma bilme becerisini kullanarak geçimini sağlar. Kendi hapisteyken kocası yeniden evlenmesin diye Nazmi Topçu’ya muska yaptıran Hubuş; “*Hay gözleri kör olsun o herifin. Beş kaymemi aldı. Bir de kara tavuk yedi.*” (s.67) diyerek, muskaların işe yaramadığından serzenişte bulunur. Başkişi İstanbullu Murat; “*Zaten bir adam dinden, diyanetten fazla bahsetti mi, bir bokluğu vardır.*” (s.219) kanaatiyle, dinin fırsatçıların elinde çıkarlara hizmet eder hale getirilmesine karşı çıkar.

Yazarın yer yer İslamiyet’e hakaret boyutuna varan çıkışlarının altında, dinin her tür kirli işe kılıf edilmesi yatar. Ona göre Anadolu insanının inancı, Allah ile kul arasında olması gereken metafizik bağı kuramaz;

“Marifet Allah’tan korkup yahut da ‘Cennete gideyim ne olacaksa!’ deyip iyilik etmekte değil ki... Allah’a, cennete, cehenneme inanmadan iyi olmak marifet... Öteki türlü alışıveriş oluyor. Pazarlık oluyor.” (s.99)

Bu cümleler, insanların iyilik algılarının pazarlık ve çıkar üzerine kurulduğunu düşünen yazarın, alışverişin her türüsüne karşı duruşunun göstergesidir. Ayrıca yazar, insanlar arasındaki ayrımcılığın da inançlardan kaynaklandığını düşünür. Hubuş, İsmet Paşa'nın amcası kızına yazdığı mektubunda; *“Biz Türk'üz. Bu garipler hep Arnavut... Biz İslam'ız... Bunlar hep gâvur.”* (s.24) şeklinde ifadeler kullanır. Gerek Hubuş'un Arnavutları hakir gören bu cümleleri, gerekse ermeni kökenli bir Müslüman olan Abuzer'e; *“Sus, seni gâvurlarla beraber askere alıyorlar. Silah da vermeyecekler.”* (s.345) diyen valinin çıkışı aynı amaca hizmet eder. Cezaevi Notları'nda; *“İrkçilik nazariyelerine sapsak, her şeyden evvel kendi ırkını diğer ırklardan aşağı görmek hissinden gelir.”* (Tahir, 1991: 281) tespitinde bulunan Kemal Tahir, ırk ve din farklılığından kaynaklanan her türlü ayrımcılığa karşıdır.

Yazar, tüm bu olumsuzlukların nedenini yoksulluk ve cehalet olarak görür. Bilgisizlik, sadece inanç sömürüsü ve ayrımcılığa neden olmaz. Cehaletin boyutları, sağlık koşulları dikkate alındığında kolaylıkla anlaşılır. *“Gözleri trahomdan harap olmuş, ufalmış.”* (s.37) Ayşe Ana; *“İlaç faydasız... Yedi senedir akıyor ne ola...”* (s.38) düşüncesiyle tedavisini yaptırmaz. Dahası, *“suratına sürmedik çalmadık boya, su, çamur, ilaç, toz bırakma(yıp)”* (s.9) yarasını daha da kötü duruma getirir.

Romanda özellikle kadın karakterlerin cehaleti üzerinde durulur. Eğitim çağındaki çocuklarını fabrikada çalıştıran Gardiyan Kel Hasan'a, kızlarını okula göndermesini tavsiye eden Murat bey; *“Mektep mi? Bizim neyimize mektep beyim... Benim kızlar okuyup da ne yapar?”* (s.380) cevabını alır. Kız çocukları, yaşamları boyunca kendilerine gerekecek eğitim ve öğretimi alma hakkından mahrum edilerek küçük yaşta olumsuz sağlık koşullarının kol gezdiği fabrikalarda çalıştırılır. Kısa süre sonra da Kel Hasan'ın kızı gibi, akciğer hastalıkları başta olmak üzere, ölüme değin varan sonuçları yaşarlar. İşyeri koşulları ve beslenme imkânlarındaki olumsuzluk nedeniyle hastalanmaz, hayatta kalmayı başarırlarsa da Ayşe Ana gibi aklını ve bedenini çoktan teslim etmiş bireyler haline gelirler. Ayşe Ana'nın, siyasi mahkûm olan Murat Bey'e söylediği; *“Bir Allah'ın, bir de hükümetin işine akıl ermez oğlum. Ne yaparlarsa yapsınlar. Vebali boyunlarına... İyi yaparlarsa iyisinde otururuz, kötü yaparlarsa kötüsünde...”* (s.14) cümleleri, eğitimsizliğin insanları hangi boyuta taşıdığını gösterir. Böylece insanlar, içinde yaşadıkları ülkenin, ülkeyi yönetenlerin durumuna zihinlerini yormayacak kadar teslim olmuş bir hale gelirler.

1.10.7.2. Kadın Algısı

Karılar Koşu romanında kadın, üzerinde durulan temel konulardan biridir. Cumhuriyet'ten sonra kadının kazandığı sosyal, siyasi ve ekonomik haklar, kadının toplumsal yaşamdaki siyasi statüsünü iyileştirmesi bakımından kayda değerdir.

Kadının kazandığı haklar, romanda Gardiyanı Ayşe Ana ve ölümünden sonra yerine geçen kızı Şefika üzerinden verilir. Erkeğin karşısında kadın olarak yaratılmanın ezikliğini sürekli hisseden kadının oy hakkına kavuşması, Ayşe Ana tarafından; *“Bu hükümetin devrinde karı kısmını bir vakit ayaklayamazlar. Allah hükümete zeval vermesin. Reyi karılara verdi. Bir karının sözü, bir erkeğin sözünden ileri geçiyor.”* (s.14) şeklinde ifade edilir. Eşi vefat etmiş Ayşe Ana, doğru dürüst çalışmayan oğlundan para için şiddet görür. Mağduriyetini gidermek ve geçinebilmek için çalışmaya ihtiyacı vardır. *“Allah o paşaların tuttuğunu altın ede. (...) Karıları çalıştırma âdetini çıkarmasaydı, bizi bu kaptıya kim uğrattı?”* (s.11) diyen Ayşe Ana için, kadınların çalışma hakkına sahip olması önem taşır. Ayşe Ana'nın yerine işe alınan Şefika da işe girdiğinde çok mağdur durumdadır. Altı çocuk annesi, ağzında sağlam dişi kalmamış olan Şefika, ilk haftadan kılığını kıyafetini düzeltir, dişlerini yaptırır.

Kadınlara çalışma hakkı tanınmasının getirilerine dikkat çeken romanda, üreten ve kazanan kadının yoksulluktan ve cehaletten kaynaklanan mağduriyetleri yaşamayacağı ifade edilir. Zira cehalet gibi; *“yoksulluk da yaşamın yanlış yorumları için fırsatlar yaratır.”* (Adler, 2010: 214) Fabrikada çalışan kadınların ahlaki açıdan zayıf olduklarını düşünen Hacı Abdullah'a, Murat Bey sıklıkla; *“Çalışan, para kazanan karı, adama kolay kolay aldanmaz.”* (s.104) uyarısını yapar. Hacı Abdullah, cezaevinden tahliye olduktan sonra; *“fabrikada çalışan kadınların ilk işarete, avlu çitlerinin kenarına yatıvermediklerini öğren(ir).”* (s.286) Yazarın bu konudaki tezini teyit eden karakter ise fabrikada çalışan Nebahat'tir. Murat Bey'in, tahliyesine on bir senesi kaldığı halde nişanlandığı Nebahat, dürüst, namuslu, çalışkan ve herkesin sevip saydığı örnek bir kızdır.

Kadına tanınan haklar bağlamındaki olumlu gelişmeler, toplumsal kabullerin değişimi konusunda olumlu sonuçlar doğuramaz. Toplumun kadın algısındaki sakatlıklar aynen devam eder. Kadın tüm fedakârlığına ve emeğine rağmen dövülen, tartaklanan, hor görülen ve aşağılanan varlık olarak yaşamaya devam eder. Bu nedenle romandaki kadın karakterler, *“zavallı, itilmiş ve sömürülmüş kadın tipi”* (Gülendam, 2008: 384) olarak çizilir. Karısı başka birine kaçmış bir erkek olan Topal Sefer, olumsuz bir tip olmamasına rağmen,

kadınların akılsızlığını vurgular; “*Ne bilsin beyim... Hayvan gibi bir karı. Ben erkekliğimle bir şey bilmiyorum. Karının ne haddine...*” (s.53) Yine, “*Karı kısmı, mal gibi bir şey... Peşinde çok dolaştın mı, sonunda razı olur.*” (s.135), “*Karı değil mi, inandı.*” (s.141) gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere kadın, akli kıt, çabuk inanan ve çabuk aldanan varlık olarak tanımlanır.

Kanayan toplumsal yaralarımızdan olan hayat kadınları ve toplumun bu kadınlara bakış açısı da romanda eleştirilen konulardan biridir. Vaktiyle Hacı Abdullah’ın genelev dostu olan Elazizli Emine’nin dramı, hayat kadınlarının toplum nezdindeki yerini ortaya koyar. Emine için iki genç arasında kavga çıkmasını bahane eden Komiser Osman, kadını döve döve hastanelik eder; “*Hastanede öldü. Çocuk düşürdü diyerek bir rapor aldılar. Geçti, gitti.*” (s.103) Bir daha hastaneden çıkamayan Emine’ye sahte bir rapor düzenlenir. “*Geçti, gitti*” sözcükleri, dünyadan sessiz sedasız geçip giden bu kadınların dramını ifade eden yerinde tercihlerdir. Daha da trajik olan, toplum vicdanının bu durumu kanıksamış olmasıdır;

“*Orospu değil mi beyim... Orospuyu herkes döver... Ben döverim, Hacı Ağa’nın gücü yeterse Hacı Ağa döver, gücü yetmezse dostuna dövdürür. Polis döver, bekçi döver, komiser döver...*” (s.101)

Hayat kadınlarının yaşadığı mağduriyeti anlatan bir diğer öykü, Tözey’e aittir;

“*Tözey’i Maho Ağa’nın hizmetkarına verdikleri zaman on üç yaşındaymış. Üç aylık gelirken ağa, tarlada üstüne hücum ederek cebren ırzına geçmiş. Şimdi, kız kerhanede, Ağa Akaçadağ Belediye Reisi...*” (s.385)

Toplumun gözünde hayat kadınlarının sevmeye, yuva kurmaya hakkı yoktur. Geneleve düşme süreci ve sonrasında hayatın hiç de adilane davranmadığı bu kadınlara toplum bir şans vermez. Hacı Abdullah’ın; “*Orospu değil mi beyi, iki gün görmese unuttur. Hayvandan beter...*”(s.130) diyen ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, bir kez düşmüş kadının tutunup yeniden ayağa kalkmasına kimse müsaade etmez. Hayat kadını, “*toplum kararlı bir şekilde yüz karası olarak damgalar*” (Adler, 2011: 414) ve hayat kadını; yaşanmışlıkları, hayalleri ne olursa olsun bu damgalamadan sıyrılamaz. Nitekim, Murat Bey’e âşık olan Tözey’in, beslediği hisler ile birlikte sessiz sedasız Malatya’yı terk etmesi bu durumun en açık göstergesidir. Karılar Koğuşu’nda kadın, kendiliğinden düşen değil, hep bir erkek tarafından düşürülen, edilgen bir varlık olarak çizilir; “*Herkes kabahatli de cezayı yalnız Hanım, Tözey, Şefika çekiyor. Hanım’ın oğlancılık eden kocası, Şefika’nın eve orospu getiren efendisi suçsuz mu?*” (s.385) Kadının ekonomik gücünün olmaması, erkek egemen bir toplumda sürekli mağdur olmasına neden olur. “*Bozuk bir toplum yaşamının kurbanları*” (Uyguner, 1975: 75)

olan bu kadınlar üzerinden, sosyal yaşamdaki yozlaşmaya ve topluma musallat olan ahlaki çözülmeye dikkat çekilir.

1.10.7.3. Cinsel Açlık

Karılar Koğuşu'nda metalaştırılan kadın, daha ziyade cinsel kimliği ile ön plandadır. Aduş'un annesi Gevre, Çingene İnci ve Başgardıyan Mahmut Efendi'nin kızı Nebahat dışındaki tüm kadınlar, cilveli ve oynak tavırlarıyla anlatılır. Kadın mahkûmlar öncelikle cinselliği vurgulanan fiziksel tasvirlerle sahneye çıkar. Öyle ki, idama mahkûm edilen Adıyamanlı Hanım Kuzu bile zaman zaman beden ölçülerine göre anlam kazanır;

“İki çocuk anası olduğu, geniş ve gergin karnından başka hiçbir yerinden belli değildi. Karnından üst tarafı da, alt tarafı da bir genç kıza, yahut doğurmamış bir taze geline benziyordu. İstanbullu, kendi kendine öfkelenerek dudaklarını yalayıp yutkundu. Bu biçarenin karşısında şehvi bir şeyler hissetmek ne büyük alçaklıktı.” (s.57)

Uzun zaman kadınsız kalan bir mahkûmun, Murat Bey'in gözünden çizilen bu tasvir, cezaevindeki erkeklerin kadından yoksun olmalarıyla ilgilidir. Zira idama mahkûm edilen bir kadına böyle bir nazarla bakıyor olmak, Murat'ı da öfkelenendirir. Mahkûmların cinsel ihtiyaçları ve bu ihtiyaçların doğrultusunda değişen algı biçimleri, sadece Murat'a ya da erkek mahkûmlara ait değildir. Kadınlar koğuşundaki mahkûmlar, kadın gardiyanlar da aynı açlık içindedir. Ölümü yaklaşmış Ayşe Ana bile, kadınlar koğuşunda geçen cinsel içerikli muhabbetlerden Hacı Abdullah'a söz etmekten çekinmez. Abdullah da Ayşe Ana'nın anlattıklarını, utandığını da ekleyerek Murat Bey'e anlatır;

“Bir gece karılar konuşuyorlarmış. Hubuş olacak rezil, ‘Bu kadar erkek, dişisiz ne yapar biçareler... Bunlar hep ölüyor,’ demiş de Nafia, ‘Bacım sen bana bak. Onları hiç olmazsa ele gelir. Bizimki için için yanar tutuşur ya...’ demesin mi?” (s.72)

Hubuş ile zinadan hükümlü Nafia arasında geçen bu konuşma, Ayşe Ana'nın bu ayrıntıyı geçememesi, altı çocuk annesi Şefika'nın, Gardiyan Hacı Abdullah ile yaşadığı gayrimeşru ilişki hep aynı cinsel açlığın tezahürleridir. Başgardıyanın; genelevden Tözey'i ziyarete gelen kızları kendi odasına alıp Tözey'i odaya çağırması da mahkûmların kadın görmeye dayanamadığının bir başka göstergesidir. Cezaevi çatısı altında yaşanan cinsel açlık kadın-erkek herkeste görülse de en boyutlu haliyle Murat Bey'de görülür. Tözey'in cezaevine gelmesinden sonra hissettikleri, Murat'ın iç dünyasında olup bitenleri ortaya çıkarır; *“İçinde epey zamandır uyumuş olan bir şey, durmuş bir diş ağrısı gibi, yeniden başlamıştı. Kadın görmek, mahpushane için makbul değildi.” (s.86)*

Yıllarca her tür duygusal ve bedensel bağdan yoksun bırakan hapisane hayatı, mahkûmları kendini tanıyamayacak hale getirir. Kendine; “*Bu ne biçim bir kadın ihtiyacı, ne çeşit bir yoksulluk?..*” (s.95) sorusu soran Murat, bazı anlar Şefika’yı bile arzuladığını hisseder. Kemal Tahir’in eserlerinde cinsel kimliği ile ön plana çıkan kadın algısı hayli yekûn tutar. “*Cezaevi yaşamının kadından uzak olmasının bu algılamada ağırlığının olduğu*” (Güçlü, 1995: 96) söylenebilir; ancak yazarın düşünce sisteminin de bu doğrultuda olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

1.10.7.4. Özgürlük

Özgürlüğü kısıtlanan bireyin yaşadığı yer yer buhrana varan ruhsal dalgalanmalar, uzun senelerini cezaevinde geçirmiş olan yazarın realist dikkatiyle satır aralarına serpiştirilir. Romanda, cezaevinde mahkûm olmanın zorluklarına sıklıkla değinilir. Hapishane algısı ve hapishanede olmanın getirdiği psikoloji; Gardiyanı Ayşe Ana, Nazmi Topçu gibi karakterlerin yorumlarıyla verilse de asıl vurgu, başkişi Murat Bey’in iç konuşmalarındadır.

Savaşın getirdiği dumanlı atmosferin neden olduğu kargaşa içinde; “*Aftan bir haber?*” (s.68) diyerek, her gün Murat Bey’in okuduğu gazetelerden af haberi soran mahkûmlar için, cezaevinin “*bir günü bin senedir.*” (s.14) Günlerin geçmek bilmediği bu yer, Nazmi Topçu’nun deyimiyle; “*it ahır*” (s.20) olarak tanımlanır.

Mahkûmluğun neden olduğu psikolojik duruma dair tahliller, en kapsamlı ifadesini yine Murat’ın düşüncelerinde bulur;

“Mahpushanede, büyük cezalılarla, az cezaluların arkadaşlığı doğru değildir. Ceza miktarı mahpuslar arasında bir çeşit akrabalık -daha doğrusu hemcinslik- vücuda getirir. Ağır cezalılar ümitleri, neşeleri, kederleri, öfkeleri ötekilere benzemez. Kelimeler bile, iki mahpus nevi için başka başka anlamlar taşır.” (s.227)

Cezaevinde aynı koğuştta aynı havayı teneffüs eden insanlar arasında gelişen ilişkileri anlatan bu satırlar, mahkûmların ruh halleri üzerine Murat’ın yorumlarıdır. Mahkûmun yaşadığı yalnızlık duygusu, koğuştaki insan sayısı ile ilgili bir durum değildir. “*Az cezalının ‘Biz, aha, geldik gidiyoruz. Allah çok günü olanları kurtarsın’ sözünde, bir cenaze merasiminin, henüz yaşayanlara verdiği hazin teselli vardır.*” (s.228) Ceza süresi çeşitlilik gösteren mahkûmların aynı mekânı paylaşması olağan olduğuna göre, buradaki insanlar yoğun ve karşı konulmaz bir öfke ve yalnızlık duygusu içindedirler. Bu duygu durumu, romanın satır aralarına; “*dayanılmaz bir yalnızlık ve can sıkıntısı*” (s.86), “*yorgun ve yapayalnız*” (s.231) gibi ifadelerle yansıdığı gibi; “*Ben ne halt edeyim? Memlekete şu kadar*

uzakta, anam yok, babam yok... Kimsem yok...” (s.37), “*Dünyada beni düşünen hiçbir kadın yok.*” (s.93) gibi cümlelerde açıkça görülen serzenişler şeklinde de yansır.

Günleri cezaevinde geçiriyor olmak, sadece mahkûmların içerde geçirdiği zaman dilimlerini etkilemekle kalmaz; yaşamlarının tahliyeden sonraki sürecini üzerinde de olumsuz etkiler oluşturur;

“Fasulasız on iki sene hapis yatmak, öyle bir bela idi ki savuşturmak bile artık kurtuluş sayılmazdı. Hacı sanki kendisini her an yoracak, üzecek, son derece yabancı hatta düşman bir kalabalığın içine, tek başına, ümitsiz ve silahsız karışıp gitmişti.” (s.284-285)

Murat, on iki sene hapis yattıktan sonra özgürlüğüne kavuşan Hacı Abdullah’ın tahliyesine sevinmeyi bile beceremez. Zira onca zaman cezaevinde yaşamak, insanı dışarıda akıp giden hayatın akışından ve düzeninden koparır. Bu kopuş süresince birey hem kendine hem topluma karşı yabancılaşır. Yabancılaşmanın boyutları ise, Murat tarafından; “*düşman bir kalabalığın içine, tek başına, ümitsiz ve silahsız karışıp gitmek*” cümlesinin ifade ettiği nispette hazindir. Buraya alınan “*karışıp gitmek*” ifadesi, yaşamın geri kalanında, insanın tüm bireyselliğinin yadsınması hatta tamamen yok olması demektir. Başka türlü söylendiğinde, birey için cezaevi kavşağından öncesi ve sonrası olarak birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış iki yol vardır. Çünkü içeri giren ile dışarı çıkan kesinlikle aynı insan değildir.

Murat Bey’in; “*Adam hür olmadı mı, sakat gibi yüzü yerde yaşıyor.*” (s.301) tespiti, cezaevine girdiğinde de cezaevinden çıktığında da uyum sorunu yaşayan mahkûmların psiko-sosyal durumlarını ifade eder.

Karılar Koğuşu’nda işlenen özgürlük kavramının felsefi bir boyutu yoktur. Mahkûmlardaki özgürlük isteği, kapatılma duygusundan ve hayattan alıkonmadan kaynaklanan bir duygudur.

1.10.7.5. Sevme İhtiyacı ve Aşk

Mahkûmiyetin neden olduğu yalnızlık; insanları, hayvanları hatta eşyaları sevme onlarla duygusal bağlar kurma eğilimi geliştirir. “*Mahpushanelerde hayvan beslemek merakı, sevmek ihtiyacından ibaretti.*” (s.87) düşüncesinde olan Murat’ın, Mahpus isimli kediyi beslemesi, bu eğilimden kaynaklanır. Bu duygu, hakiki bir sevme olabildiği gibi sadece tutunma ihtiyacı da olabilir. Karılar Koğuşu romanında işlenen sevgi ve aşk izleğinin, daha ziyade tutunma ihtiyacından kaynaklandığı söylenebilir.

Hanım Kuzu'nun, komşu oğlu Ali'yi sevmesi ve eşcinsel kocasını zehirlemesi, aşktan çok tutunma ihtiyacıdır. Yine altı çocuk dünyaya getirmesine rağmen duygusal ve cinsel tatminsizlik içinde yaşayan Şefika'nın, cezaevinde Topal Sefer'e ve Murat Bey'e cinsi yakınlık göstermesi, nihayetinde Gardiyan Hacı Abdullah ile İzmir'e kaçması, aşk ya da sevgi kavramlarıyla açıklanabilecek bir olgu değildir. Kocasının kendi evine getirdiği hayat kadınlarına yıllarca hizmet ve tahammül eden Şefika, biriktirdiği edilgen kişilik kırıntılarından, yordamı yanlış da ola, eyleyen bir kişilik doğurur.

İdama mahkûm edilen Hanım, sevdiği erkeğin yanına gelirken öleceğini umursamazcasına süslenir ve Ali'nin yanında yüzüne tebessüm gelir. Murat Bey, Hanım'ın bu durumunu, birini sevmenin en büyük getirisi olarak görür;

“Sevmek, en değersiz şeyleri, en feci sıralarda, en kıymetli şeyler haline getirdiği için mutlaka lazımdı. Sevmek, işte belli bir şey, teselliden ibaretti. Her şey ondan evvel ve ondan sonra diye ikiye bölünüyordu.” (s.47-48)

Yine içinde bulunduğu yalnızlığı en derinden duyumsayan Murat'ın, Tözey'e ilgi duyması hatta geride on bir senelik bir mahkûmiyeti olduğu halde başgardiyanın kızı Nebahat Hanım ile nişanlanması da aynı tutunma ihtiyacının tezahürleridir. Cezaevinde sadece bir ay kalan Tözey ile aralarında gelişen samimiyeti “şakacıktan” sözcüğüyle nitelendirmesi, bu durumu teyit eder.

“Sevmenin böyle şakacıktanı bile güzeldi. Bu kadar az vakitte, bu kadar uygunsuz şartlar içinde birbirini tanımayan, birbirini anlamaya imkan olmayan, hele fikren anlaşmamış iki erkeğin böyle bir dostluk meydana getirmeleri kabul değildi.” (s.231)

Yaşam öyküsüne önceden değinilen bir genelev kadını olan Tözey'in, mert, dürüst ve onurlu bir insan olarak gördüğü Murat'a ilgi duyması, gerek içerde gerekse tahliyeden sonra onun beslenme, çamaşır gibi çeşitli gereksinimlerini gidermeye çalışması da tutunacak bir dal arama ihtiyacındandır. “Şakacıktan” da olsa birine alışmanın tahakkümü ağırdır. Ve Tözey'in tahliyesinden sonra bu ağırlığı yaşayan Murat'tır; “Her ayrılıştta galiba bir parça ölüm var, azizim... Mahpushane sanki boşalmıştı ve sanki deminden beri pek uzun, insanı ihtiyarlatacak kadar uzun yorucu seneler geçip gitmişti.” (s.232) İlgi duyduğu kadının gitmesi, yaşanılan yeri -cezaevi de olsa- içi boşalmış, anlam yitirmiş bir mekâna dönüştürür. Anlamını kaybeden bir mekânda ise, “uzun” ve “yorucu” bir zaman algısından başka bir şey kalmaz.

Yazar, hâkim dünya görüşü nedeniyle kadına dair beslenen aşkın hisleri; “şuursuzluk”, “biçarelik” (s.115) olarak nitelendirilse de niteliği ne olursa olsun karşı cinse duyulan ilgiyi “Bütün vücuduyla insanı dinlendirip gençleştiren bir saadet” (s.151) olarak tanımlamaktan

kendini alıkoyamaz. Ve hapis cezasına mahkûm edilmek;“1943 senesinin Eylülü’nde bazı memleketlerde bize sevmek bile yasak arkadaş... Bize mapushaneden başka her şey yasak...” (s.207) diyen yazar için, sadece insanı bu saadetten mahrum bıraktığı için bile kabullenilebilir bir durum değildir.

1.10.8. Sonuç

Karılar Koğuşu, Kemal Tahir’in Malatya Cezaevi yıllarında tuttuğu notlardan esinlenerek kaleme alıp ölümünden sonra yayınlanan ve yaşamının o dönemine dair önemli ayrıntılar içeren romanıdır. Cezaevindeki mahkûmların sorunlarını dinleyerek problemlerine çözüm üretebilmek adına dilekçelerini yazan Kemal Tahir, romanda aynı misyonla yer alan İstanbullu Murat Bey olarak görülür.

İkinci Dünya Savaşı’nın oluşturduğu atmosferi, savaşa katılmayan bir ülke olarak savaştan kaynaklanan ekonomik koşulları da anlatan yazarın romandaki asıl vurgusu, adalet sisteminin eksiklikleri ve kadının toplumsal hayattaki yeridir. Mahkûmların geneli, dönemin siyasi kimlikleri hakkında olumsuz sayılabilecek düşünceleri ifade etmekten, hırsızlıktan, zinadan ya da gönül ilişkilerinden kaynaklı cinayetlerden yatmaktadırlar. Adalet sistemine karşı ileri sürülen eleştirilerden ise rüşvet ve himaye ağırlıklı olarak yer alır. Mali açıdan yeterli ya da siyasi bir hamiye sahip insanlar, işledikleri suçun boyutu ne olursa olsun hiçbir yaptırıma maruz kalmazlar. Ayrıca emeği, bedeni, özverisiyle sürekli sömürülen, istismar edilen kadının toplum içindeki yeri irdeler. Kadını suça sürükleyen psikolojik ve ekonomik şartlara dikkat çeker. Özellikle Hanım Kuzu’nun dramı üzerinden idam cezası ve bu cezanın ağırlığı altında yaşanan ruhsal çöküşü realist bir gözlemlerle ele alır. Bu açıdan bakıldığında Karılar Koğuşu’nun, psiko-sosyal değere sahip bir anlatı olduğu da söylenebilir.

1.11. NAMUSCULAR

*“Orospunun dişisi, erkeği olmaz.
Orospuluk huydur.
Söz verip tutmamak, borcunu inkar etmek,
birini casuslamak, arkadan adam vurmak, kendinden zayıfı ezmek;
hattâ korkmak bile yerine göre orospuluktur.”*

Kemal Tahir

1.11.1. Romannın Kimliği

Kemal Tahir'in ölümünden sonra yayınlanan çalışmalarından biri olan Namuscular, yazarın beklenmedik ölümü nedeniyle son şeklini alamamış olan bir roman taslağıdır. Yazarın Malatya Cezaevinde tuttuğu notların, ilk cildir. Aynı notların ikinci cildi ise Karılar Koğuşu ismiyle yayınlanır. Bu nedenle Namuscular'ın bazı karakterleri, Karılar Koğuşu romanındaki şahıslarla aynıdır. Karılar Koğuşu, benzer temaların merkezine kadın kahramanları koyarken; Namuscular'da vaka, erkek mahkûmların üzerinden ilerler.

Birbiriyle bağlantılı olmayan dört ayrı bölümden oluşan notların bir bölümü, yazar tarafından yıllar sonra yeniden kaleme alınır. Bu durum, Kemal Tahir'in dil ve anlatım yönünden kat ettiği mesafeyi göstermesi açısından dikkate değerdir. Bölümler arasında roman kurgusunun gerektirdiği bağlantı kurulamasa da ana izlek olan namus anlayışı tüm bölümlerde görülür. Başa türlü söylendiğinde, bölümler, namus meselesinden cezaevine giren mahkûmların öykülerinden oluşur. Diğer cezaevi notlarına kıyasla Namuscular'da psikososyal veriler daha titiz bir dikkatle ele alınır. Namus algısı, toplumun ekonomik, geleneksel, ahlaki ve törel bağlamı içerisinde çok boyutlu olarak değerlendirilir. Böylece namus suçlarının kökenleri ortaya konulur. Ayrıca törel bağlarla sıkı sıkıya bağlı olan Anadolu kadının toplum içindeki konumu, mağduriyetleri, dini kisve taşıyan vicdan ve inanç talancıları tarafından sömürülmeleri, sessiz bir çılgılık gibi anlatının satır aralarından duyulur. Namuscular başlığı ile yayınlanan notların yazınsal değeri, daha çok bu başarılı tahlillerden kaynaklanır.

İlk baskısı 1974'e Bilgi Yayınevi tarafından yapılan Namuscular; 1981'de Tekin Yayınevi, 2006'da İthaki Yayınevi tarafından baskıya alınır.

1.11.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Namuscular'da da yazarın diğer romanları gibi tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Anlatma işini yüklenen merkez karakter, İstanbullu gazeteci Murat'tır. Vaka, onun süzgecinden geçerek okuyucuya ulaşır. Hâkim anlatıcı Murat, iştirak etmediği sahnelerde gözlemci olarak, sessizliği tercih ettiği sahnelerde zihin okuyucu olarak, diyaloglara katıldığı sahnelerde de olayları sentezleyerek izahatlarda bulunan bir yorumcu olarak anlatıdaki yerini alır;

“Bozo bir an içeri girip tahsildar Vahap Efendiyle dama oynamayı geçirdi aklından... Sonra taşları bulmak, dizmek, oynamaya başlamak... Vermek almak... Çok ağır bir işmiş gibi geldi kendisine...” (s.8)

“İstanbullu, onu, cezaevi karakoluna girinceye kadar gözleriyle takip etti. İnsanları, tanısin tanımasın, böyle seyrederken, ‘Şu anda ne düşünüyor acaba?’ diye merak etmek âdetiydi.” (s.70)

“Halbuki kendisine on lira lâzımdı. Bir taraftan karısını dikkatle dinlerken bu fazla beş liraya nasıl bir mazeret göstereceğini düşünüyor, arkasında gidip gelen namussuzların nihayet dayanamayıp işi berbat etmelerinden korkuyordu.” (s.176)

Görüldüğü gibi Murat, hem kendi zihninden geçenleri, hem de cezaevinde bulunan diğer mahkûmların zihinlerinden geçenleri okur. Onların merakları, endişeleri hatta düşünce boyutundaki ataletleri bile anlatıcının dikkatinden kaçmaz. Aynı zamanda kusursuz bir gözlemci olan hâkim anlatıcı, Namuscular'da öykümeden çok sahneleme yöntemini tercih eder. Böylece anlatma görevini zaman zaman başka karakterlerle paylaşır. Sözelimi, öldürülen Kezban'ın öyküsü, dostu Hükümet Mehmet tarafından, Cemile'nin mazisi Gardiyan Abdullah Nurol tarafından, babasının ve Fırıncı Hafız'ın öyküsü de Mazmanoğlu Abdullah tarafından anlatılır. Topal Sefer, Cuma, Kavut Alo, Mıstık, Karı Bey ve Telgrafçı Abdürrahim'in hanımı gibi karakterler bizzat yazar anlatıcı tarafından tanıtılır ve yorumlanır. Ayrıca anlatıda Sazlı Mustafa, Gardiyan Ömer gibi kendi öyküsünü kendi anlatan karakterler de mevcuttur. Böylece oluşan çoksesli anlatım, eserin, tek bir üslubun hâkimiyetinden kurtularak daha renkli bir nitelik kazanmasına katkıda bulunur.

Namuscular'da anlatım başarısı olarak değerlendirilmesi gereken bir nokta da bazı sahnelerin anlatımındaki kusursuz akıcılıktır. Örneğin, mahkûmların bir araya toplanıp kumar oynayan kişileri izlediği sahne bunlardan biridir. Oynayanlar ve izleyenler cephesinde bulunan karakterler, istek ve ihtirasları, korku ve pişmanlıkları, içsesleri ve dış görünüşleri ile çok boyutlu olarak yorumlanır. Böylece akıcı bir üsluba bürünen anlatı, aynı zamanda psikolojik bir derinlik de kazanmış olur. Ayrıca, anlatıda mektup tekniğinin kullanılmış

olması da üslup çeşitliğini artırır. “Özü gereği mahrem” (Tekin, 2002: 224) olan mektup tekniği, roman aksiyonunu kesmeden karakterin ruh dünyasını ilk elden verir. Böylece hâkim anlatıcı, vakayı direkt olarak verme imkânına ulaşır. Telgrafçı Abdürrahim’in sevgilisi Kadriye’nin mektupları, tamamen kişisel bir anlatıma sahiptir.

Bunların yanı sıra, Namuscular’da akıcılığı bozan anlatı kusurlarına da rastlamak mümkündür;

“Sabıkalı olduğu için asri cezaevine gidemiyor, bu sebeple hiç çekinmeden kumar oynuyordu. (Asri cezaevinde mahpuslar çalışır. Orada çalışarak geçirdiği altı ay cezalarının bir senesine karşı hesaplanır. Fakat bu hakkı elde edebilmek için mahpushanede inzibatî ceza -yani kumardan, kavgadan zindana atılmak cezası- görmemek lâzımdır. Mahpuslar asri cezaevine gidip cezalarının yarısını mahsup ettirmek gayesiyle uslu dururlar.)” (s.156)

Yazar-anlatıcı, Şeyh Yusuf karakterini tanıtırken, bir parantez açıp mahkûmların asri cezaevine gitmek isteme nedenini ve bu gidişin bağlı olduğu şartları anlatır. Bu izahat, okuru Şeyh Yusuf’tan da anlatıdan da koparmaya kâfi gelir. Yine Şeyh Süleyman Efendi’nin halifelerinden olan Karadayı’nın, milleti etrafına toplayarak, sayfalar tutan cennet-cehennem tasvirleri yapıp kıyamet alametlerini anlattığı sahne de gereğinden çok fazla uzatılır. Bunun dışında, son şeklini almamış bir taslak olan anlatıda sık sık tekrarlara düşüldüğü söylenebilir. Hüseyin’in ve Ahmet’in işlediği cinayetlerin anlatımında, söz konusu tekrarlar dikkat çeker. Aynı vakayı ikinci kez okumak, okurun aldığı estetik hazzı zedeler. Bununla beraber eklemek gerekir ki, yazarın 1973’te yıllar sonra yeniden kaleme aldığı bölümün, ilk versiyonu ile aynı ciltte yer alması, okura tanıdığı karşılaştırma şansı açısından kayda değerdir. Zira geçen zaman dilimi içerisinde Kemal Tahir’in geçirdiği üslup değişimi, bu metinler üzerinden açıkça görülebilir.

1.11.3. Olay Örgüsü

Birbirinden ayrı dört anlatıdan oluşan Namuscular’da bir olay örgüsü bütünlüğünden söz etmek mümkün değildir. Dört anlatıdan üçü 1945’te Malatya Cezaevinde tutulmuş notlardan oluşurken; “*Namuscular/1973*” başlığı altında oluşturulan ilk anlatı, isminden de anlaşılacağı üzere, 1973’te yeniden kaleme alınır. Bu bölümde Mazmanoğlu Hacı Abdullah Bozo’nun öyküsü ile birlikte birkaç cinayete değinilir. Cinayet suçundan on iki yıl cezaya mahkûm edilen Mazmanoğlu Abdullah’ın cezasının dolmasına üç ay kadar bir süre kalmıştır. Yakında cezaevinden çıkıp yeni bir hayata başlayacağını düşündükçe tümünden huzuru kaçan Abdullah’ın psikolojisi üzerinde duran bu bölümde, namus meselesi yüzünden işlenen başka cinayetlere de yer verilir. On iki yaşında evlendirilip ihtiyati askerlik süresinde korumasız

kaldığı için köyden kovulan, sonra da geneleve düşen Cemile'nin, namus temizliği gerekçesiyle öldürülmesi bunlardan biridir. Yine eşleri evden kaçan Hamo ile Maho'nun katil olmaları da aynı gerekçeye bağlıdır. Bir diğer namus cinayeti de Abuzer tarafından işlenir. Askerden eve döndüğünde öz babasının, hanımını cinsel anlamda kullandığını anlayan Abuzer, babasını kurşunlar. Mazmanoğlu Abdullah, Hamo, Maho, Abuzer ve Cemile'nin öyküleri arasındaki tek ortak nokta, cinayetlere neden olan namus algısıdır.

“*Malatya Notları/1945*” başlığını taşıyan ikinci anlatı, üç alt bölümden oluşur. İlk alt bölüm, Tepeköy'den Mehmet adında bir karakterin, askerden döndükten sonra, geneleve düşen kızı Kezban'ı öldürmesini işler. Mehmet, on beş seneye mahkûm edilir. İstanbullu Murat Bey, düşkün kadınları öldürmek yerine, kadınları düşkün hale getiren iktisadi temelleri düzeltmeye çalışmak gerektiğini vurgular. İkinci alt bölüm, mahkûmların dini duygularını ve psikolojik zaaflarını sömürerek kendine çıkar sağlayan Şeyh Yusuf'un yozlaşmış kişiliği üzerinde durur. Ayrıca, başka mahkûmların işlediği cinayetler anlatılır. Karısının kaçtığı adamı baltayla doğrayan Hüseyin'in; karısı ile damadı arasında kurulan cinsel beraberliği öğrendiğinde damadını vuran Ahmet'in ve karısını vuran Kavat Alo'nun öyküleri anlatılır. Abuzer'in başından geçenlere bu bölümde yeniden değinilir. Üçüncü alt bölümde, İstanbullu Murat'ın Malatya Cezaevine geldiği ilk günler anlatılır. Yanlılıkla patlayan silahı yüzünden adam öldürdüğünden on beş yıla mahkûm edilen Mıstık dayının öyküsü, Kavat Ali'nin öyküsü ile Kezban'ın mazisi üzerinde durulur. Ayrıca bu bölümde, sahneleme yöntemi ile mahkûmların kumar tutkusu işlenir.

“*Telgrafçı Abdürrahim*” başlığını taşıyan üçüncü anlatı, beş alt bölümden oluşur. İlk alt bölümde, evli ve iki çocuklu olmasına rağmen Şaroğlu'nun kızını baştan çıkararak postanede görevlisi Abdürrahim'in başından geçenler anlatılır. Abdürrahim, kızı kaçırmaya kalkışır ancak kızın eniştesi engel olunca sevdiği kızı vurur. Bununla birlikte Fırıncı Hafız'ın ve Topal Sefer'in öykülerine de yer verilir. İkinci alt bölüm, cezaevine giren Abdürrahim'in arabulucu Güley Hanım'dan sevdiği kızın sağlık durumu hakkında bilgi almasını ve kız kardeşini kaçıran ağa oğlunu öldürdüğünden on sekiz seneye mahkûm edilen Urfalı Cuma'nın öyküsünü anlatır. Üçüncü alt bölümde, Mazmanoğlu Abdullah'ın annesi Karı Bey, karaborsacılıktan dolayı cezaevi dışındaki hayatın çekilmez olduğunu anlatır. Ayrıca Abdullah, babasını öldürenlerin neler yaşadığını hikâye eder. Dördüncü alt bölümde, Abdürrahim ile sevdiği kız Kadriye arasında yazılan mektuplara değinilir. Bu mektuplar ikisi arasındaki ilişkinin boyutlarını göz önüne serer. Beşinci alt bölümde ise Abdürrahim'in

mahkeme süreci ele alınır. Sekiz seneye mahkûm olan Abdürrahim'in karısı, çocuklarını da alarak memleketine gider.

“*Şeyh Süleyman Efendi*” başlığını taşıyan dördüncü anlatı, dört alt bölümden oluşur. İlk alt bölümde, gizli ayin yapmak suçundan cezaevine alınan Şeyh Süleyman Efendi'nin nasıl bir fırsatçı olduğunu anlatılır. Tüm Malatya halkı Şeyh Süleyman Efendi'nin keramet sahibi olduğuna inanır. Süleyman Efendi'nin halifelerinden olan Karadayı, şeyhe bağlı kalmayanların cehenneme gideceğini telkin eder. İkinci alt bölümde, İstanbullu Murat'ın Şeyh ile tanışması ve onunla dostluk kurması; üçüncü alt bölümde de Şeyh Süleyman Efendi ile Gardiyan Ömer'in karısı arasındaki münasebet aydınlatılır. Son alt bölümde ise Sazlı Mustafa'nın başından geçenler anlatılır ve İstanbullu Murat Bey, Şeyh Süleyman Efendi'nin nasıl bir ırz düşmanı olduğunu anlar.

Görüldüğü gibi *Namuscular*'da nedensellik bağları üzerine kurulan bir vaka örgüsü mevcut değildir. Aynı zamanda aynı mekânı paylaşan insanların ortak sorunu olan namus cinayetleri, İstanbullu Murat Bey'e tahkiye edilir. Abuzer'in öyküsünde olduğu gibi zaman zaman tekrarlara düşülür. “*İlk ürünü bile henüz yayımlayamamış bir romancının çalışma iradesi ile karşılaşılıyor bu eserde.*” (Mutluay, 1974: 56) diyen Mutluay'ın da vurguladığı gibi *Namuscular*, kurgusal açıdan roman olarak vasıflandırılmazsa da yazarın roman malzemesi toplamak için verdiği çabanın göstergesidir.

1.11.4. Zaman

Namuscular'ın sosyal zaman çerçevesi, 1950'li yılların öncesini kapsar. Ülke sınırları dışında süren İkinci Dünya Savaşı'nı ve bu savaşın sosyolojik, psikolojik, ekonomik yansımalarını satır aralarında okumak mümkündür. Devletin savaş nedeniyle aldığı ihtiyatların halka kesilen faturası, yazarı ziyadesiyle rahatsız eder. Ekonomi alanında uygulanan politikalar ve bu politikalar sonucunda halka dayatılan vergiler (varlık vergisi gibi) Kemal Tahir'in eleştirdiği temel konulardan biridir. Kimsesiz kadınların bile bu vergiden muaf olmamaları, onların çıkmaza düşmelerine neden olur. Mali çaresizliğin beraberinde getirdiği ahlaki düşüklük, toplumsal yapının bozulma sebeplerinden biridir. Zira kadının düşmesi, toplumun düşmesidir. Yine savaş ihtimaline karşı erkeklerin ihtiyaten ikinci kez askerlik görevine çağrılarak silâh altında tutulması sonucu sahipsiz kalan kadınlar, toplumsal dramların başrol oyuncusu haline gelir. O dönemlerde baş gösteren karaborsa ve istifçilik de sosyal zamanı yansıtan unsurlardan biridir. Bunların dışında trenin Malatya'dan geçmesi ve şehre fabrika kurulmasının toplumsal kodlarımız üzerinde neden olduğu değişiklikler de

psiko-sosyal boyutlarıyla sosyal zamana yansıtılır. Anlatının son bölümünde değinilen Dersim Olayları ve Şeyh Sait İsyanı göz önüne alındığında, sosyal zamanın 1925'lere kadar götürüldüğü söylenebilir.

Vaka zamanı ise 1943 yılını gösterir. Anlatıda zamana işaret eden ilk cümlenin verdiği sadece belirsiz bir Mayıs ayıdır; “*İşte bu gün, mahpus damları için her namussuz günlerden sayılan Mayıs ortasının bahar günü*” (s.8) İlerleyen sayfalarda zaman açık olarak not edilir; “*Şimdi 1943 yılı Mayıs ayının 17. Günü Malatya Cezaevi müdüriyet kısmında mahpusların ekmek hesaplarını yapıyordu.*” (s.35) Buradan hareketle öykü zamanının, 1943 yılının Mayıs ortası başladığı belirlenebilir.

Öyküleme zamanı açısından bakıldığında, yer yer zamanda geri dönüşler yapılsa da metnin kronik karakterli olduğu söylenebilir. Bu dönüşlerden biri, Hacı Abdullah'ın cinayet işlediği anı aydınlatır; “*Hacı Abdullah yaraları biraz iyileşince tabancayı kuşağının arasına sokup kahveye çıkmış. Bir Cumhuriyet Bayramı gecesi... 1930 senesi...*” (s.260) Burada öykü zamanından on üç sene öncesine dönülerek bir Cumhuriyet Bayramı gecesi yaşanan olaylar anlatılır. Yine İstanbullu Murat Bey'in Malatya Cezaevine geldiği ilk günün, Şeyh Sait İsyanı'nın, cezaevindeki mahkûmların işlediği namus cinayetlerinin anlatımı, öykü zamanında kırılmalara neden olur. Ancak bu kırılmalar, öykü zamanın akışını etkileyecek nitelikte değildir. Zaman unsuru anlatının başlangıcında Abdullah Mazmanoğlu üzerinden verilir; “*Çıkmasına şurda üç ay on iki on üç gün kalmıştır.*” (s.38) Yani, öykü zamanının başladığı 1943 senesinin 17 Mayıs'ı itibariyle, Abdullah Mazmanoğlu'nun çıkmasına “*üç ay on iki on üç gün*” lük bir zaman dilimi vardır. Daha sonra İstanbullu Murat İle Mazmanoğlu arasında geçen konuşma, öykü zamanının ne kadar ilerlediğini açığa çıkarır;

- “ — *E Hacı ne kaldı?*
— *On beş gün.*
— *Cezayı öldürdün.*
— *Hayır, ceza bizi öldürdü.*” (s.265)

Buradan anlaşılacağı üzere öyküleme zamanı ortalama üç aylık bir zaman dilimini kapsar ve bu süreç kronik olarak ilerler. Zamanın takibi, Abdullah Mazmanoğlu'nun ceza süresi üzerinden takip edilebilir. Telgrafçı Abdürrahim Bey'in ve Şeyh Süleyman Efendi'nin öykülerini anlatan kısımlarda, zaman unsuruyla ilgili herhangi bir ifadeye rastlamak mümkün değildir. Ayrıca yazar, derinlemesine olmamakla birlikte zamanın psikolojik boyutlarına da yer verir; “*Yazın, mahpushanenin öğleden sonralarında vakit geçmek bilmez. Yapışkan ve insafsızdır. İnsana yaşamakla yaşamamak arasında hiçbir fark kalmamış gibi bir yorgunluk,*

bir tükenme hissi gelir.” (s.188-189) Cezaevinde mahpus kalanlar için, mayısın ortası “namussuz”; yaz aylarının öğleden sonraları ise vaktin geçmek bilmediği “yapışkan ve insafsız” zaman dilimleridir.

Değiniilmesi gereken bir nokta da bölümler arasında yazıya geçirme zamanı açısından farklılıklar bulunduğuudur. Dört bölümden oluşan anlatının üç bölümü 1945’te kaleme alınan taslaklar olmasına rağmen, “*Namuscular - 1973*” başlığını taşıyan ilk bölüm, 1973 senesinde yeniden kaleme alınır. Yirmi sekiz yıl sonra yeniden yazılan bu bölüm, yazarın yıllar süren romancılık deneyimlerini ve gündün güne rahat bir söyleyiş tarzına kavuşan üslubunu yansıtır.

1.11.5. Mekân

1.11.5.1. Kapalı Mekânlar

Namuscular’ın dört bölümünde de mekân Malatya Cezaevidir. Metinde öyküsü anlatılan tüm karakterlere ev sahipliği yapan Malatya Cezaevi, çevresel bir mekân olmaktan çok algısal bir mekân olarak belirir. Mekanı cezaevi olan diğer romanlarda olduğu gibi Namuscular’da da mekan, kapalı ve labirent mekan özelliği gösterir.

Otobiyografik unsurlar taşıyan cezaevi anlatılarında mekân unsuruna dair ayrıntılar, Kemal Tahir’in mahkûmiyet yıllarını geçirdiği ortamları ve o dönemdeki yaşam kalitesini sunması açısından önemlidir. Malatya Cezaevinde kendisine ait bir odası bulunan yazar, mahpushanede kendine oluşturduğu yaşam alanının detaylarını Namuscular’da anlatır;

“Bu odada yalnız yatıyordu. Burası kendi odası... Kapı aralığı da sayılırsa genişliği sekiz, uzunluğu yedi adımdı. Sol köşede portatif karyolası duruyor. Ortada, hem yemek, hem çalışmak için büyük bir masa. Sağ köşede bir dolap, dolabın üstünde iki gözü kitapla dolu, boyasız çam tahtasından kitap rafı. Bunların üzerinde hikaye ve romanlar için not dosyaları, müsvedde kağıtları, bir çay fincanının içinde dört beş günlük kurumuş çiçekler... Kapının karşısındaki köşede şair Nazım Hikmet’in yağlıboya büyük portresi. Bunun altında kızıl ordunun kadın birliklerine mensup bir süvari resmi. Duvarda boydan boya Cumhuriyet gazetelerinden kesilmiş renkli haritalar. Libya, Balkanlar, Şark cephesi... Uzakşark ve kurşun kalemle çizilen hareket mevkileri.” (s.88-89)

Bir oda tasviri yapmaktan çok daha fazlasını yapan bu işlevsel metin, birçok yönden Kemal Tahir’in hayatını aydınlatır niteliktedir. Yedi sekiz adımlık bu oda, içinde barındırdığı sembollerle, yazarın değerlerini yansıtır. Her şeyden öte “*kendi odası*”, koğuşların neden olduğu boğuntudan kaçıp yalnızlığı ile baş başa kalabildiği bir sığınak mekândır. Çalışma masası, iki gözü kitap dolu rafı, not dosyaları ve müsvedde kağıtları, onun için umuda açılan kapının anahtarlarıdır. Geçimini sağlamak için istemeden kaleme almak zorunda olduğu yazılar ile kendisini iyi bir romancı yapacak eserlerin müsveddeleri, bu odada hayat bulur. Bu

nedenle masası, kitapları ve not dosyaları, onun için bir eşya olmaktan öte varoluşsal anlamlar taşır. Ayrıca, şair Nazım Hikmet'in portresi ve bunun altında asılı duran kızıl orduya ait süvari resmi, yazarın sosyalist görüşünü yansıtan imgelerdir. Gazetelerden keserek duvarına yapıştırdığı cephe haritaları ile haritaların üzerine kurşun kalemle işaretlediği hareket mevkileri, İkinci Dünya Savaşı'nın kaderi ile yakinen ilgilendiğinin göstergesidir. Bununla beraber, evden uzakta geçici bir mekânda ikamet ediyor olması köşede duran “portatif karyola” ya, bu uzaklığın neden olduğu hüznün de çay fincanının içinde duran “kurumuş çiçekler”e yüklenir. Böyle bir okuma sonucunda, İstanbullu Murat Bey'in Malatya Cezaevindeki kaldığı odanın; umutları, arzuları, inançları, hüznüleri ve değerleriyle Kemal Tahir'in ruhunu yansıttığı söylenebilir. Bu nedenle Murat'ın odası, kapalı bir mekân olmaktan öte, mekân-insan ilişkisi açısından anlam kazanır.

Namusvular'da mekân ve eşya, tematik düzlemde irdelenen kavramları da yansıtacak şekilde kurgulanır. Bu kavramlardan biri toplumun eğitim problemidir;

“Başgardiyân odasında bir eski masayla bir eski makam iskemlesinden başka hiç bir şey yoktu. Başgardiyân Kürt Ali efendi okuma yazma bilmediğinden kağıdı kalemi, defteri kitabı hiç sevmiyor; gözü önünde hatta yakınında bulunduğunu bilmesinden enikonu tedirgin oluyordu. (...) Belki de bu sebeple odası masasıyla sandalyasına rağmen büsbütün çıplak görünüyor, insana işkence yeri ürküntüsü veriyordu.” (s.15)

Söz konusu yıllarda, kanayan toplumsal yaralarımızdan biri olan eğitim problemi, eğitimsizlik nedeniyle özellikle namus cinayetlerinin faili olan mahkûmlar üzerinden detaylı olarak işlenir. Ancak bu sorun, Başgardiyân Kürt Ali Efendi'nin odası ile anlatımın tematik düzleminden yapısal boyuta sızır. Diğer bir deyişle mekân, kavramlaşır. Cezaevinin başgardiyân makamı, okuma yazma bilmeyen Kürt Ali Efendi'nin sorumluluğuna verilmesi, toplumun eğitim seviyesindeki vahameti göz önüne serer. Başgardiyân odasında “eski” sıfatıyla nitelendirilen bir masa ve iskemleden başka hiçbir şeyin olmaması, başgardiyânlık makamının tüm anlam öbeklerinden soyutlandığını ifade eder. Mekânın “büsbütün çıplak” görünmesi ve insana “ürküntü” vermesi, kaybedilen bu anlamların doğal sonucudur.

Başgardiyân odasının yitirdiği anlamlar düşünüldüğünde, mahkûmların kaldığı koşulların durumu pek de şaşırtıcı olmaz. İstanbullu Murat Bey, koşulların fiziksel şartlarını gördüğünde, mekânın taşıdığı anlamları “sefalet” sözcüğüne yükler;

“Koşulları görmedikçe sefalet kelimesinin lisana hangi sebepten girdiği ve nerede kullanılacağı anlaşılmaz.

Herkes betonun üzerinde yatıyordu. Ranzaların beheri seksen dört liraya çıkıyormuş. Karyola getirmek, tahtadan kerevet yaptırmak -şimdilik- nedense yasaktı.

Dünya üzerinde kaç çeşit çul, kilim parçası, halı eskisi, çuval, bez, hasır varsa yerlere serilmişti. Bunların üstüne, duvarların dibine minderler, yataklar toplanmış duruyordu. Pencere içlerine kâseler tabaklar, tuz tabakları, sabun kutuları, küçük çıkınlarda biber, nane, bulaşık bezleri, cigara tablaları, kurutulan meyve çekirdekleri koyulmuş, duvara erzak torbaları, elbiseler, kasketler, çay ibrikleri, yarım gaz tenekeleri, bağlamalar asılmıştı.” (s.134)

Sınırların dışında sürmekte olan savaş münasebetiyle ülkede uygulanan ekonomi politikaları ve bunun sonucunda oluşan istifçiliğin getirdiği maddi buhran, cezaevi koğuşuna kadar yansır. Mahkûmların beton ile ilgisini kesecek bir yatağa sahip olmamaları, mekânın hırpani görüntüsüne neden olan ana nedendir. Yerlere serilen “çul, kilim parçası, halı eskisi, çuval, bez, hasır” gibi eşyaların oluşturduğu yamalı görüntüye, pencere önlerine yığılan birbiriyle alakasız eşyalar ve duvarlara asılan kalabalık eklenince mekân, bir yaşam alanı olmaktan çıkar. Tüm bu kırkyama görüntü, “beton” sözcüğünün soğukluğuna eklenildiğinde, cezaevi, içinde yaşayanları boğan, yutan, yok eden bir labirent mekana dönüşür.

Yaşam tarafından yutulan ve yok sayılan insanların, uyumlu ve huzurlu yaşam alanları oluşturması elbette beklenemez. Namuscular’da yapılan koğuş betimlemesi, insanın eşyaya yansıyan bu yüzünü başarıyla verir; “İnsanların mütemadi kederi ve öfkesi bütün bu eşyaya ve duvarlara sinmiş gibi içeri girenlerin yüreğine birdenbire merhamet ve ürperme çöküyor, hele gece olup tavandaki yirmi beş mumluk ampuller yanınca, ancak evinden uzakta kalmaya mecbur köylülerin duyabileceği iflah etmez gurbet hissi ve yalnızlık âfeti de bütün bu uygunsuzluğa karışıyordu.” (s.134) Gaston Bachelard, evin insana istikrarlı olması için nedenler sunan bir imgeler yekûnu olduğunu belirtir. (Bachelard, 2008: 54) Bireysel yaşam alanlarından koparılarak bir sürünün içinde yaşamak zorunda bırakılan insanlar, eve ait imgeler yekûnundan mahrum kalır. Bu mahrumiyet ise “keder ve öfke”nin yansıdığı mekânlar yaratarak içinde bulunduğu kalabalığa rağmen yalnızlık hissinden kurtulamayan bireylerin yaşam alanını sefaletе çevirir. Tüm bu faktörlerden dolayı Namuscular’da vakanın geçtiği Malatya Cezaevi, labirent izlekli algısal mekan olmaktan öteye geçemez.

1.11. 6. Kişiler Dünyası

Dört ayrı bölüm halinde yazılmış müsveddelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan Namuscular, yapı olarak bir bütünlük göstermediği için şahıs kadrosunu tasnif etmek imkân dâhilinde değildir. Anlatı tek bir kişinin üzerine kurgulanmaz. Cezaevinde bulunan mahkûmların hemen hepsinin öyküsüne değinilir. Bu öyküler arasında yapı değil, izlek

bütünlüğü bulunur. Anlatıda sadece belli başlı tipler ön plana çıkarılır. Söz konusu tiplerden en belirgin olanı Mazmanoğlu Abdullah'tır.

Eserin, "*Namuscular (1973)*" başlıklı ilk bölümü, Mazmanoğlu Abdullah'ı tanıtarak başlar. Mazmanoğlu, diğer mahkûmlara kıyasla daha derin bir bakış açısıyla anlatılır. Bunun nedeni, yazarın Malatya Cezaevindeki en yakın arkadaşı olmasıdır. Mazmanoğlu Abdullah, Malatya'nın önde gelen ailelerinden birine mensuptur. Kendini ev sahibi, Kemal Tahir'i de gurbetçi olarak gördüğünden ona çok destek olur. Sonraları Mazmanoğlu Abdullah ile yapılan mülakatlar, Kemal Tahir ile arasındaki arkadaşlığın boyutlarına ışık tutar. Anlatıda Mazmanoğlu'nun annesi olarak yer alan Karı Bey, her akşam cezaevini ziyaret ederek oğlu ile birlikte Kemal Tahir'in ihtiyaçlarını da görür; "*Kemal'i de bir evlat gibi benimsemişti anam, onun sevdiği yemeklerden yapardı, getirirdi cezaevine.*" (Güngör, 1983: 52) Mazmanoğlu Abdullah, bir roman kişisi olmaktan öte yazarın hayatının bir kesitini aydınlatan kişi olması bakımından önem taşır.

Arkadaşı Ali'yi öldürdüğü için on iki yıl cezaya mahkûm edilen Abdullah'ın çıkmasına az bir zaman vardır; "*Mazmanoğlu Hacı Abdullah Bozo, on iki yıl cezasının üç ay kaldığını anladığı günden beri, Malatya Cezaevi'nde anasını yitirmiş kuzuya dönmüştü.*" (s.6) On iki senedir içerde olan Abdullah'ın hayatına, tahliye ile birlikte yeni bir kapı açılacaktır. Ancak o, dışarıda bıraktığı hayatı yerinde bulamayacağını farkındadır. Zira geçen on iki senede Malatya'da çok şey değişir ve Abdullah bu değişimle yüzleşmeye hazır değildir. Söz konusu farkındalık, Abdullah'ı bambaşka bir kişilik haline gelir. Gündüz yemeğini, gece uykusunu terk eder. Huzursuz bir insan haline gelir. Tren yolu ve fabrikaların yapımından sonra Malatya'da namuslu kadın kalmadığı söylentilerine kulak asan Mazmanoğlu Abdullah, her endişesi hakkında İstanbullu Murat'a danışır. Şalvar giyen, pantolon giymemek için direnen ve her fırsatta elini burnuna götüren Mazmanoğlu, yazarın başarıyla tipleştirdiği bir roman kişisidir.

Mağduriyetinin diyetini yaşamıyla ödeyen iki genç kız olan Kezban ve Cemile'ye de değinmek gerekir. Kezban, istemediği biriyle baba zoruyla evlendirilir. Kayınpederi tarafından tacize uğrayınca babasına yalvarır ancak kayınpederinin babasına verdiği para, sus payı olarak işe yarar. Kızını bir metaya dönüştüren baba aynı zamanda onun hazin sonunu da hazırlar. Ve "*namus*" suçunun faturası Kezban'a kesilir. Yine benzer bir öykü de Cemile'ye aittir. On iki yaşında evlendirilen Cemile, eşi ve babası askere alınca sahipsiz kalır. Köyün kopukları tarafından rahatsız edilince Muhtar köyün huzurunu bahane ederek Cemileyi

köyden kovar. Nihayetinde Malatya Genelevine düşen Cemile de namus temizleme emellerinin kurbanı olarak yaşamdan ayrılır. Cemile ve Kezban, toplum dışına itilen, ötekileştirilen, sahiplenilmeyen kadınların yaşamak zorunda bırakıldığı mağduriyeti temsil ederler. Onları bu duruma düşüren toplum, kirlenen namuslar üzerindeki payını düşünmeden, her kirliliği kanla temizleme yolunu seçer ve mağduru ortadan kaldırır.

Genelev kadınlarından biri de Tözey'dir. Herhangi bir namus cinayetine kurban gitmeyen Tözey, farkındalık düzeyi ve duruşu ile diğer düşkün kadınlardan ayrılır. Kezban'ın öldürülmesine çok üzülen, saatlerce ağlayan Tözey; *“Komiser! Vay komiser bey vay! Bizim eve gelip boy göstermeyi bilirler. Bedavadan yatmayı bilirler. Cadde boyunda adam öldürüyorlar. Birisi yetişmemiş.”* (s. 73) diyerek, genelev kadınlarının sahipsizliğine dikkat çeker. Yüreği insanlık sevgisi ve adalet duygusu ile dolu olan bu kadın, Namuscular'da pek detaylandırılmamakla birlikte, yazarın Malatya notlarının ikinci cildi olarak kaleme aldığı Karılar Koğuşu'nda oldukça ayrıntılı çizilen bir karakterdir. Tözey'in varlığı, düşkün kadınların içinde de şahsiyet sahibi, karakterli insanların bulunabileceğine, onları yargılamak yerine düşme sebeplerinin irdelenmesi gerektiğe işaret eder.

Şeyh Yusuf ve Şeyh Süleyman Efendi, din adamlarını temsil eden karakterlerdir. Şeyh Yusuf, cezaevinde yaşanan her durumu kazanca çeviren bir kişidir;

“On iki yıl mahpus yatmış, karı yüzü görmemiş herife ilk günler rüsvaylık elverir ki rezilliği bir eşek yükü sabun paklamaz. İyisi birkaç pangonot vereceksin. Karı bey iki kara tavukla bir oğlak getirsin! Bir muska döktüreyim! Koluna bazubent sarayım! Koca Bozo oğlum damarına on beş su kömüşü boğası çifileşme gücü verelim, sallanarak çık git!” (s.38-39)

On iki yıldır mahpus olan Hacı Abdullah, çok uzun zamandır kadınlarla birlikte olmadığından, cezaevi sonrasında cinsel performansının nasıl olacağından endişelidir. Abdullah'ın bu endişesini anlayan Şeyh Yusuf, *“iki kara tavukla bir oğlak”* karşılığında Abdullah'a muska yazabileceğini söyler. Cezası kesinleşmemiş mahkûmların, herhangi bir şeye sığınma ihtiyaçlarını bildiğinden, para karşılığı mühür şerif yazarak satar. Dini bir kisve taşıyormuş gibi görünse de sıkı bir kumarbazdır. Mahkûmlarla kumar oynamaktan çok hoşlanır. Bu kumarıcı adamın istismarını İstanbullu Murat dışında neredeyse fark eden yoktur. Diğer din adamı, gizli ayin yapmak suçundan üç aya mahkûm edilen Şeyh Süleyman Efendi'dir. Tüm Malatya halkının keramet sahibi olduğunu düşündüğü Şeyh Süleyman Efendi, erkeklerin askere alınmasını ganimete çevirerek, kayısı bahçelerinin kârını elde etmeye kalkar. Fırsatçı, istismarcı ve nefsine yenik bir karakter olarak çizilir. Müridi olan kadınları cinsel istismar nesnesi olarak algılar. Gardiyan Ömer'in karısı, haftada bir Şeyh

Süleyman Efendi'yi görüp kendine nefes ettirmese baygınlık geçirir. Ancak Ömer, karısı ile Şeyh Süleyman arasındaki ilişkiyi anlamayacak kadar cehalet içindedir. Şeyh Yusuf ve Şeyh Süleyman Efendi, insanların dini duyarlılıklarını, psikolojik ve fizyolojik ihtiyaçlarını kullanan, halkın cehaletinden yararlanarak her türlü değeri sömürü nesnesi haline getiren istismarcı din adamlarını temsil ederler.

Anlatının üçüncü bölümüne ismini veren Telgrafçı Abdürrahim Efendi, kendinden başka kimseyi düşünmeyen bir karakterdir. Amcasının kızı ile evli ve iki çocuk sahibi olmasına rağmen, Şaroğlu'nun on yedi yaşındaki kızı Kadriye'nin (muhtelif satırlarda ismi Münevver olarak da geçer) gönlünü eder. Güley Hanım'ın arabuluculuğu sayesinde defalarca görüşürler. Birlikte kaçmaya karar verirler ancak Kadriye'nin eniştesi engel olur. Abdürrahim de Kadriye'yi vurur ve cezaevine getirilir. Yaralı olarak kurtulan Kadriye'nin halen Abdürrahim ile görüşmek için Güley'i kullanması, Abdürrahim'in sevgilisinden gelen mektuplarını eşine emanet etmesi, ilişkilerdeki yozlaşmayı gözler önüne sermektedir. İstanbullu Murat'ın uyarılarına rağmen Kadriye ile münasebetini anlatan mahrem mektupları mahkemeye sunan Telgrafçı Abdürrahim Bey, egoist kişiliğin temsilcisi olarak anlatıdaki yerini alır.

Namuscular'da öyküsü hakkında en az söz edilen karakter, yazarın kendisini temsil eden İstanbullu Murat Bey'dir. Murat Bey, gazetecilik yapan ve geçinmek için romanlar yazan biridir. Komünistlik suçundan hüküm giyer. Sahip olduğu sosyalist dünya görüşü sıklıkla vurgulanır. İkinci Dünya Savaşı hakkındaki gelişmeleri takip eder, savaşı Rusların kazanmasını ister. Murat Bey, Cezaevi Müdürü de dâhil olmak üzere mahpushanedeki herkesin fikir danıştığı bir otoritedir. Cömert ve yardımseverdir. Gerek cezaevinde gerekse cezaevi dışında gerçekleşen tüm olaylar, İstanbullu Murat'ın bakış açısı ile yorumlanır. Anlatıda sağduyu ve adaletin sesi olarak bulunur.

Bunlardan başka birçok mahkûm ve gardiyanın da bulunduğu şahıs kadrosu oldukça kalabalıktır. Bu şahıslar üzerinde fazlaca ayrıntıya girilmez. Hatta bazılarının sadece ismi geçer. Kemal Tahir, bu çalışmasında karakterleri toplu olarak tanıtmayı seçer. Fiziksel özellikleri üzerinde çok durulmayan anlatı kişileri, öncelikle birkaç cümle ile tasvir edilir. Ardından karakterin belli başlı özellikleri art arda sıralanır. Bu durum, okurun karakteri zaman içinde tanıma ve anlama imkânını ortadan kaldırdığı gibi, karakter hakkında peşin hüküm sahibi olmasına neden olur. Bazı tiplerin oluşturulmasında son derece akıcı ve samimi

bir üslup kullanılsa da Namuscular'ın şahıs kadrosu içinde zamana meydan okuyacak karakterlerin bulunduğu söylenemez.

1.11.7. İzleksel Kurgu

1.11.7.1. Kadın ve Namus Algısı

İsminden de anlaşılacağı üzere Namuscular'da işlenen ana izlek, toplumun kadın ve namus algısıdır. Namus kavramına değinmeden evvel, bu kavramın merkezine yerleştirilen kadın algısı üzerinde düşünmek gerekir. Battal Ağa'nın, Mazmanoğlu Abdullah'a söylediği; *“Karı dediğin el kiridir, yıkarsın geçer!”* (s.11) cümlesi, toplumsal yaşamda kadına biçilmiş edilgen rollerin açık bir ifadesidir. Eyleyen ve etken olmaktan uzak kadın varlığı, eril güçler tarafından araçsallaştırılır. O kadar ki, kendi erkeğine görücülük yapma rolü bile kadına yüklenir; *“Karı, kocasının sevdiğini gidip isteyecek, istemezse ayıp... Erkek canlısı demesinler diye...”* (s.273) Telgrafçı Abdürrahim'in hanımı, iki çocuk dünyaya getirdiği kocasının, başka bir kıza yazdığı aşk mektuplarını sandığında saklamak zorunda bırakılır. Daha da anlaşılmasın, kadından kendi kumasını kendi eliyle eve getirmesini bekleyen toplumsal normlardır. Bunu yapmadığı zaman, kadın sosyal yaşamda ayıplanır. Kadının duygu dünyasını yok sayan bu anlayış, erkeğe, kadın üzerinde her tür isteğini gerçekleştirme inisiyatifi tanır; *“Karuları Rabbim, bize helâl etseydi... Yani etlerini helâl etmeli. Kağıt kebabı yapseydik... Tavasını fırına verseydik, belki doyardık.”* (s.207) Böylece kadın, cinsel kimliği ile tanımlanan bir metaya dönüşür.

Benliğin toplumsal cinsiyet temelli inşası, şüphesiz ki kadını, kadın olmak dışındaki tüm insani vasıflarından sıyıdır. Ve kadın, yanlış, ayrımcı bir anlayış üzerine temellendirilen namus kavramı içerisine hapsedilir. Toplumun namus kodları tarafından şekillendirilen yaşam biçimleri, kadının kendi bedeni üzerindeki hâkimiyetini yok sayar. Kadının bedensel kontrolü, bekâr ise ailesine, evli ise eşi ve eşinin ailesine verilir. Netice olarak kadın varlığı, eril güçler tarafından sürekli denetim altında tutulur. Hemen hepsi namus suçundan yatan mahkûmlardan biri olan Maho'ya amcasının ettiği nasihat, kadın cinselliği üzerinde söz sahibi olanlar yelpazesinin boyutlarını göz önüne serer; *“Oğlum Maho, karıyı öldüreceksin! O ki soyumuza bu lekeyi çaldı karıyı bitireceğiz. Kürtlükte zagonu budur bunun...”* (34) Kadının namusuna gölge düşmesi, onun yaşam hakkının elinden alınma gerekçesi olarak toplum tarafından kabul görür. Böylece, namus meselesi yüzünden mağdur duruma düştüğü düşünülen erkek, yakınları tarafından cinayete teşvik edilir. Cinsel ahlaka dayalı namus anlayışının tutku ya da kıskançlık gibi bireysel duygu durumlarıyla izah edilemeyeceğini belirten Ecevitoglu, cinayeti ortaya

çıkaran saikin; “adına cinayet işlenmesi meşru kabul dilen bir değer” olan namus kavramı olduğuna dikkat çeker. (Ecevitoglu, 2012: 372)

Toplumun namus konusundaki aşırı duyarlılığı, kadının mağdur olduğu durumlarda bile öldürülmesine salık verebilecek kadar sivrilmiştir. Namuscular’da geçen; “Oğlum sen köy yerini bilmez misin? Köyün istemezi en ödle herifi lafa boğaraktan Seydi Battal Gazi efendimize döndürmez mi?” (s.40) cümlesi, namus cinayetlerinin işlenmesinde çok büyük bir etken olan sosyal çevre teşvikine işaret eder. Namus gerekçesiyle işlenen cinayetlerin yüksek oranlara sahip olması, toplumun bu cinayetleri örtük bir şekilde onayladığının göstergesidir. Bu nedenle namus cinayetlerinin nedenini bireysel duygularda değil, toplumun cinsel ahlak temelli namus kodlarında aramak gerekir.

Namus cinayetleri konusunda yazarın dikkat çektiği bir diğer boyut, söz konusu hoşgörünün sadece kitlelerde değil, adalet dağıtmakla görevli kurum ve bireylerde de görüldüğüdür;

“Malatya’nın zenginleri biçare babaya avukat tutacak olmuşlar. Avukatlar, biz para kabul etmeyiz! İcabında davayı bedava göreceğiz, demişler. İki tanesi, yemin etmiş ki... Eğer burada ceza verilecek olursa Ankara’ya gidecekler. Temyiz mahkemesine... Başmüddeiummî iyi yürekli bir adam. Katili alnından öpmüş. Sorgu Hâkimi ‘Oğlum! Kanunda biraz soluk olsa... Ben seni mahpus damına bile tıkmazdım’ demiş.” (s.71)

Kızı Kezban’ı kötü yola düştüğü gerekçesiyle öldüren baba, hem şehrin zenginlerinden hem de avukat ve hâkimlerden destek görür. Böylece katli gerçekleştiren kimse, cinayetten önceki süreçte onure edildiği gibi yargı ve ceza sürecinde de onure edilmeye devam edilir. Ceza süresini tamamlayıp özgürlüğüne yeniden kavuştuğu gün ise toplum tarafından kahraman ilan edilir. “Cinayeti işledikten sonra çevreden herhangi bir tepki almayanlar ile olumlu tepki alanların toplam oranı % 74’tür.” (Bağlı-Özensel, 2011: 111) Bu oran, namus cinayetlerin çevre tarafından yüksek oranda desteklendiğini gösterir.

Anlatıda, namus suçundan yargılananların, mahkeme sürecinde kendini kaybettiklerini söylemeleri, kamu vicdanının temsilcisi olan adalet sistemindeki gediklerden birine vurgu yapar. Namus cinayetlerinde hafifletici sebep olarak görülen sinir krizi gerekçesi, katilin avantajı nedeniyle ileri sürülen bir bahanedir. “Birçok ülkedeki kanunlar ve adli uygulamalar, namusun korunması ya da can havliyle kontrolün kaybedilmesi (‘sinir krizi’ müdafaası) temelinde, bu tür suçlarda indirimine gidilmesine izin verir. Bu nedenle bu tür devlet hükümleri, bu tarz cinayetleri meşrulaştırırken, bu tür davranışları destekleyen ve şekillendiren kodlara ve değerlere de kısmen meşruiyet kazandırır.” (Welchman-Hossain, 2014: 65) Namus

suçundan dolayı cezaevinde yatan mahkûmlarla yapılan mülakatlar, katilin cinayet anında cinnet geçirmediğini, katli bilerek ve isteyerek gerçekleştirdiğini, aynı durumu yeniden yaşasa tereddütsüz aynı şeyi yeniden yapacağını gösterir. Bu durum, töre ve namus cinayetleri sonucunda cezalandırılan mahkûmlara uygulanan yaptırımın, hiçbir şekilde caydırıcı olmadığını bir göstergesidir. Bu nedenle Kemal Tahir, sorunun toplumsal kökenleri üzerinde durmayı tercih eder. Namus cinayetlerinin altında yatan nedenlerden biri eğitim eksikliğidir;

“Bunca yüzbaşı, bunca binbaşı, bunca savcı, komiser, uzatmalı onbaşı başçavuşları, uzatmalı jandarma başçavuşları, sorgu yargıçları beyden efendiden nice nice tahsildarlar, tapu memurları, öğretmenler, hiç mi tutmadılar karıları hovarda altında? Peki neden vurmazlar bunlar? Çünkü herifler akıllı... Çünkü bu dünyada ölen kurtulur! Bırak varsın yaşasın reziller! Sana yar olmayan kahpe, yeni herifine yar olur mu?” (s.41)

Namus suçundan yatanların eğitim düzeyleri üzerinde yapılan araştırmalar, mahkûmların çoğunun ilköğretim mezunu olduğuna işaret eder. Namus cinayetlerinin temel nedenlerinden biri de değerler eğitimi eksikliği olarak belirlenebilir. “Özel eylemleri ve amaçları yargılamada temel bir standart (ölçüt) sağlayan ve bir grubun üyelerinin güçlü duygusal bağlılıklarıyla oluşmuş soyut, genelleştirilmiş davranış prensipleri” (Bağlı-Özensel, 2011: 47) olarak tanımlanan değerler, toplumun sosyokültürel öğelerini belirleyen ve anlamlandıran kıstaslardır. Zamana ve mekâna göre farklılaşabilen değer sistemlerindeki bozulma, topluma anlam katan öğeleri tahrip ettiğinden toplumsal huzurun bozulmasına neden olur. Bu yıpranmanın önüne geçmek, toplumu oluşturan bireylerin değer eğitiminden yoksun olmamasına bağlıdır. Aksi takdirde değerlerle ilgili sorunların sonlanması beklenemez. Türk toplumunda namus kavramı, önemli bir toplumsal değer olarak belirir. Öyle ki, bu değerın kapsamına giren ihmaller, hukuk düzeninin ihlal edilmesine neden olur. Başka bir deyişle, kadının namusuna sürülen leke, hukuka ve insan haklarına aykırı bir şekilde gerçekleştirilen cinayetlere neden olur. Değerlerin yıpranmasına engel olmak ve olunmadığı durumlarda hukuka ve insan haklarına aykırı davranış şekilleri geliştirmemek ancak bireylerin eğitilmesi ile mümkün hale gelebilir.

Namuscular’da toplumun eğitim eksikliğini ve bu eksiklik üzerine temellendirilen hatalı namus algısını, mahkûmların diyaloglarından okumak mümkündür; “Tren geldi. Karıları baştan çıkardı. Dokuma fabrikası açıldı karılar baştan çıktı. Arkadan bir de tütün fabrikası kurdular. Dışarıda namuslu karı kalmamış diyorlar.” (s.267) Açılan fabrikalarda çalışarak kendi parasını kazanmaya çalışan kadınların namus yoksulu olduğuna dair genel kanaat hâkimdir. Buna karşılık çalışmayan, evde oturan kadınların namuslu olduklarına dair sarsılmaz bir inanç mevcuttur; “Yok oğlum... Asilzade yerin kızı. Fabrikada çalışan cinsten

olsa be de seninle beraberim.” (s.253) Bu yanlış algının karşısında, İstanbullu Murat Bey’in sesi; “*Çalışıp para kazanan karı(nun) evde oturan karıdan daha namuslu*” (s.267) olduğunu söyler. Kemal Tahir, toplumdaki her tür ahlaki çöküntünün altında iktisadi nedenler olduğunu bildirir. İktisadi yetersizliğin neden olduğu ahlaki çöküntü, Bakkal Abu’nun ironik söylemiyle verilir;

“Kezban geçen sene fabrikaya giderdi. Fabrikaya... Altmış kuruş yövmiye! On iki saat ayak üzeri çalışacak. Demek kariya ayakta çalışmak makbul değil! O zaman on iki saate altmış kuruş verirlerdi. Yatıverdi mi, dakikası iki buçuk lira! Şu halde karının yatkinı makbul zamanımızda...” (s.77)

Çalışıp hayata tutunmaya çalışan bireylerin emeğinin karşılığını alamayışı, onları başka çıkış yolları aramaya sevk eder. Sahipsiz kalan Kezban’ın öyküsü, aynı zamanda bir kadının düşünüş öyküsüdür. Bu düşkünlüğün nedeni ise tamamen iktisadidir; “*Orospuluğun kökleri iktisadidir. İktisadî temele dokunmak kabil olamıyor. Bu iktisadî temel durdukça orospuluk, içtimaî zaruretlerden madut olmakta devam edecektir.*” (s.106) Yazar, toplumun ekonomik temellerindeki aksaklıkların düzelmediği sürece, erdem eksikliğinin ortadan kalmayacağını savunur.

Namuscular’da yazar, kadınlığı sorunsal haline getiren kültürlerin, kadın cinselliğini kontrol altında tutma çabasından kaynaklanan davranış şekilleri üzerinde düşünür. Toplum, bir şekilde düşürülmüş olan kadınları ötekileştirme hakkına sahip değildir. Zira bu düşkünlükte herkesin bir miktar payı vardır;

“Kezban’ı vurmak neyi halleder? Kezban’ı vurmak... Kız kötü olmuş. Bunda sizin de benim de hissem yok mu? Orospuluk tek başına icra olunur bir zenaat değildir. Belki tek başınıza her şeyi yaparsınız. Lâkin orospuluk mutlaka iki kişi ister. Hattâ ikiden de çok fazla... Bir kadın... Bir sürü erkek... Tek bir orospuya, binlerce hovarda... Ekserisi aile babası, kız çocuk sahibi insanlar. Namuslu insanlar...” (s.92)

Bir kadının ahlaki değerlerini yitirmesi, sadece kendisinin değil toplumun meselesidir. Lale Yüce, Namuscular’ı incelediği yazasında; “*Eğer namus kadınların omuzlarından alınıp, ahlaki bir yükümlülük olarak toplumun tüm bireyelerine biçilen bir vazife olabilirse, şiddet, cinayet, tecavüz ve muhtelif mağduriyetler bu denli yaygınlaşmayabilir.*” (Yüce, 2014: 40) diyerek, toplumsal yükümlülüklerle dikkat çeker. Çünkü kadının düşüşünde “*namuslu*” geçinen insanlardan devletin uyguladığı politikalara kadar birçok faktör vardır; “*Kötü bir şey olsa müsaade ederler mi? Mademki resmen defteri tutuluyor, vesika veriliyor, tahakkuku alınıyor... Fazladan, düzeni bozulmasın diye kapıya resmî elbiseyle beli tabancalı bekçi koyuluyor...*” (s.69) Yazar, toplumdaki erdem eksikliğinin göstergesi olan umumi evlerin devlet tarafından desteklenmesine, korunmasına ve vergilendirilmesine karşı çıkar. “*Bir*

memlekette açık veya kapalı orospuluk yapıyorsa orada istiklâlden, milliyetten, vatan sevgisinden, şereften ve namustan bahsetmek için insanın hiç değilse kerhanedekiler kadar yüz­süz olması lâzımdır.” (s.94)

Üzerine ısrarla durulan bir diğ­er boyut da sorunun temel­ine inmek yerine namusunu koruyamamış kadını ortadan kaldırmayı tercih eden toplumsal algıdır; “*Namus, eril bir bakış açısıyla kadın bedeni üzerinden tanımlandığından kirlenen beden toplumsal bütünleşmeyi tehdit eden bir risk olarak algılanmaktadır. Sosyal istikrarı tehdit eden risk unsurunun imha edilerek ortadan kaldırılmasının uyumluluğu beraberinde getireceği varsayılmaktadır.*” (Öztürk-Demirdağ, 2013:126) Cinsel kimliği üzerinden değerlendirilen kadın, ataerkil toplum yapısı içinde kendinden beklenenlerin dışında bir davranış şekli geliştirdiğinde, şiddete maruz kalır; “*Kadına yönelik şiddeti en çok besleyen unsur kadının erkek egemen toplumsal yapının normlarını zorlamasıdır.*” (İnci, 2013: 287) Kadına uygulanan şiddet; toplumdan dışlanma, ötekileştirilme gibi psikolojik boyuttan başlayarak, fiziksel darp ve hayata kast etme gibi hunharca şekillerde uygulanır. Ve bu durum, toplum nezdinde takdire şayan görülür;

“Kendisine de iyidir, sürünmekten kurtulmuştur, başkaca her gün günahlara girmelerden kurtulmuştur. Başkaca babasına temizliktir. Herif yere mi bakaydı köy yerinde... (...) Ayrıca köyüne de temizliktir ki ne kadar temizliktir. Koca bir köy, komşuları karşısında yere mi bakaydı?” (s.61)

Cemile'nin öldürülmesi üzerine konuşan Gardiyan Derviş Abdullah'ın bu söylemi, toplumun namus cinayetlerine bakışını ortaya koyar. Namusuna gölge düşen kadının en yakınında bulunanlar tarafından öldürülmesi, “*temizlik*” olarak değerlendirilir. İstanbullu Murat Bey'in; “*Kan böyle şeyleri temizleyemez Müdür bey. Bilâkis sabit kılar.*”(s.69) çıkışı, kadınları öldürerek hiçbir sorunun çözülemeyeceğine işaret eder. Yine anlatıda yer yer geçen; “*Hep aklın fikrin vurmakta... Vura vura bu hale gelmişsiniz!*” (s.55), “*Ölen mi ölüyor, öldüren mi ölüyor daha belli değil...*” (s.81) gibi cümleler, aynı amaca hizmet etmektedir.

“*Kemal Tahir, bu cinayetleri işleyenlerin ruh durumlarını ve o andaki yaşantılarını, onların ağzından, psikolojik araştırmalara kaynak olabilecek kadar derinlemesine verebilmiştir. Sonraki dönemdeki pişmanlıklar, kinler de aynı yalınlık ve duruluk içinde ortaya konulmuştur.*” (Uyguner, 1975: 74) diyen Uyguner, yazarın konuya yaklaşım tarzındaki hassasiyeti ve namus cinayetinin yaşanan pişmanlık dışında bir getirisinin bulunmadığını ifade eder.

Namuscular, namus kavramının kadın cinselliği üzerine oturtulduğu bir toplumda, günah keçisi olarak belirlenen kadınların dramını işler. Kadına uygulanan toplumsal cinsiyet

temelli şiddet, sadece kadın olarak yaratılmış olmaktan kaynaklanır ve hem zihinsel hem de bedensel olarak ona zarar verir. Kadının cinsel ahlak sınırlarını ihlal etmesi gerekçesiyle uygulanan bu şiddetin en ileri boyutu şüphesiz namus cinayetleridir. Aile onayı dışında kurulan duygusal ve fiziksel ilişki, neslin gayri meşru üremesi ya da evli kadının başka biri ile kaçması, namus cinayetlerinin temel nedenleri olarak sayılabilir. Toplumsal olaylar tek bir sebebe bağlı olarak analiz edilemeyeceğine göre, namus cinayetlerini de tek bir nedenle izah etmek mümkün değildir. Yoksulluk, cehalet ve feodal yapılanmalar gibi parametrelerin, töre ve namus cinayetleri üzerindeki etkisi açıktır. Namuscular'da bu temel nedenler irdelenir. Cinsel ahlak kodundan sapmalar sonucunda gerçekleşen namus cinayetleri, sosyal bir olgu olarak varlığını sürdürdüğüne göre, Kemal Tahir'in işaret ettiği altyapı sorunları üzerinde dikkatle düşünmek, yapılması gerekenleri bireysel, toplumsal ve yönetsel boyutta hayata geçirmek gerekir.

1.11.7.2. Diğer Temalar

Namuscular'da işlenen temalardan biri de inanç istismarıdır. Dini bir kisveye bürünen insanlar, toplumun değerlerini istismar ederler. Bu değerlerin en geniş tabanlı olanı ise şüphesiz inanç sistemidir.

Anlatının inanç istismarını temsil eden karakteri Şeyh Yusuf'tur. Mahkûmların cezaevinde yaşadığı psikolojik buhranlar, Şeyh Yusuf için geçim kaynağıdır. Yıllardır mahkûm olan Abdullah Mazmanoğlu, Malatya'nın hatırlı ailelerindedir. Cezaevine girmeden önce kadınlarla ilişki kurmakta hiçbir sorun yaşamayan Mazmanoğlu, yaşamının on iki yılını içerde geçirince, sahip olduğu eril güçlerden şüpheye düşer. Abdullah Mazmanoğlu'nun bu endişesini anlayan Şeyh Yusuf, "*iki kara tavukla bir oğlak*" (s.39) karşılığında, erkeklik gücünü artıran muskalar yazacağını söyler. Yine kötü yola düşen kızı Kezban'ı vuran Mehmet'e, beş lira karşılığında Kur'ân-ı Kerîm satar. Şaşılacak olan şudur ki, Mehmet Arapça bilmez. Kitabın sayfalarını çevirirse sevap kazanacağını telkin eden Şeyh Yusuf tarafından kandırılır.

Bunun dışında, Malatya yöresinde herkesin tanıdığı ve büyük bir saygı ile bağlandığı Şeyh Süleyman Efendi de benzer şekilde insanların inançlarını suiistimal eder. İhtiyati askerlik sürecinin getirdiği dumanlı havadan yararlanarak, kayısı bahçelerinin kârını elde etmeye çalışır. Ayrıca, kendisine intisap etmiş kadın müritleri, cinsel açıdan kullanır. Gardiyan Ömer'in hanımı, belirli aralıklarla şeyhi görmediğinde baygınlık geçirir. Başta

Ömer olmak üzere herkes, Şey Süleyman Efendi'nin hastalıklı kadınları okuyarak iyileştirdiğine inanır.

Toplumun hatalı inanç algısından ve cehaletinden beslenen bu istismarlara karşı, İstanbullu Murat Bey, mahkûmları uyarır;

“Müslümanlıkta duayı parayla satmak olmaz. Sonra ne güzel!.. Uğru Abbas duasını oku! Cennete geç. Peki namaz, oruç, hac, zekât nerede kalıyor? Elli sene rezillik edeceğiz, elli birinci sene Şeyh Yusuf'a bir mühürü şerif yazdıracağız. Feriştah bize dua edecek. Üç akçaya Müslümanlığı değişmek olur mu, günahdır.” (s.115)

İstanbullu Murat Bey, cezaevine giren tüm mahkûmların, ceza süresi kesinleşene kadar dini temayüllerinde artış olduğunu gözlemler; *“Aldırma... Cezası daha tasdik edilmedi. Allah imdada yetişsin diyerek namaz kılıyor, okuyor.” (s.140)* İnsanların bu davranışını samimiyetten uzak olarak değerlendirdiği için onların riyakâr olduklarını düşünür. Özellikle cinayetten yatan mahkûmların, dindarlık eğiliminde artış olduğu bilinmektedir; *“Uzun bir mahkumiyet cezası alan bazı suçluların hayata tutunabilmeleri ve bu denli uzun bir süreye tahammül edebilmeleri için dine veya dinin sabretme olarak kavramsallaştırdığı buyruğuna ciddi bir şekilde gereksinim duyacakları bir gerçektir.” (Kızmaz, 2010: 49)* Suç işlemiş olmaktan kaynaklanan vicdani rahatsızlığı biraz da olsa giderebilmek için dine yönelim gerekli hale gelir.

Toplum üyelerinin ortak kabulleri sonucunda oluşan değerler, toplumsal ilişkilerin standartlarını belirler. Öncelikle din olmak üzere tüm toplumsal değerler, etki alanları nispetinde istismar edilir. Din istismarının önemli nedenlerinden birinin, dindarlığın pirim yaptığı toplumsal zemin olduğunu belirten Okumuş; dinin, sosyokültürel yaşam üzerinde *“yönlendirici, düzenleyici, kontrol edici, motive edici, takviye edici ve engelleyici” (Okumuş, 2014: 15)* etkisiyle, sürekli değer ürettiğini not eder. Değerler, davranışları yönlendirdiğinden bireylerin ve genel anlamda toplumun eylemleri, değerlere dayanır. Bu değerlerin istismar edilmesi, toplumda güven ve huzur bunalımına yol açacağından, İstanbullu Murat her türlü değer istismarına karşı çıkar. İnançların, istismarcılar tarafından menfaate dönüştürülme sürecindeki riyakârlık ve bu samimiyetsizliğe karşı aldığı tavır, Akif'ten not ettiği; *“Din de kürkün aynı olmuş, ters çevirmiş giymişiz.” (s.141)* mısraında açıkça görülür.

Namuscular'ın dikkate değer yönlerinden biri de, mahkûmların ruh hallerini başarılı şekilde yansıtan satırlardır. Özellikle ceza süresi uzun olan mahkûmların, içeri ve dışarı algıları üzerindeki değişiklik, ayrıntılarıyla yansıtılır. Mahkûmlar; yorgunlukları, bıkkınlıkları,

endişeleri, korkuları, yalnızlıkları, umursamazlıkları, umut ve umutsuzlukları ile birlikte verilir;

“Mahpusun kelepçesi bir parça da ruhundaydı. Mütemadi bir usanma, bir yarı ölümlük, bir ateşli hastalık hali, insanı yoruyordu.” (s.183)

“Zamanın saat tık tıklarıyla değil, insanı zerre zerre, saniye saniye eskiterek geçtiği hissedilir.” (s.255)

“Gece gündüz bir arada yaşayan insanların korkunç yalnızlığı koşuş uyuyunca daha beter meydana çıkar. Her yatan bir ayrı ev değil sanki bir ayrı köy, daha doğrusu başka bayraklar altında yaşayan birer yabancı memleketler. Mahpusların, mahpusluktan başka müşterek tarafları sanki yoktur.” (s.256)

“İyi ama, artık eskiden hiçbir şey anlatmak istemiyordu ve beterin beteri de şu ki ilerden de hiç bir şey bilmiyordu.” (s.259)

Özellikle Mazmanoğlu Abdullah üzerinden verilen ruh tahlilleri, uzun bir aradan sonra hayatı bıraktığı yerde bulamayacağını, belki de tutunamayacağını bilen bireyin endişeleri yansıtır; *“Dışardan korkuyorum bey. Ne gibi dersin, beni anadan üryan Hükümet meydanına bırakacaklar santıyorum.” (s.265)* Psikolojik açıdan bakıldığında, uzun süre kısıtlanan benliklerin bu tür endişe ve korkulara sahip olması normal karşılanır; *“Özgürlüklerin kısıtlandığı ve hem psikolojik hem de bedensel yoksunlukların yaşandığı ortamlarda insanların dayanma güçleri ve bu tür olumsuzluklarla baş etme düzeyleri daha alt seviyelere düşebilmektedir.” (Yıldız, 2011:1)* Bireyin normal yaşantısından çok farklı olan cezaevi şartları, onun ruh yapısı üzerinde sarsıcı bir örselenme oluşturur. Yaşanan çatışmalar sonucunda güçsüz kalan benliğin özsaygısı düşer. Özsaygı düşüklüğü umutsuzluk ve depresyon getirir. Depresif hale gelen kişilik ise kendini yetersiz ve değersiz bulduğundan bireyin geleceğe dair tasarımlarına umutsuzluk çöker.

Yazarın cezaevi temalı diğer romanları düşünüldüğünde, taslak halinde bulunan *Namuscular*'ın psiko-sosyal tahliller açısından çok daha değerli olduğu belirtilmelidir. Altuğ'un; *“Belgesel ve otantik bir kavrayışla yapılandırılan muhteva, Türkiye sosyal gerçekliğinin insanî veçhesine dair kalıcı doğrular, görünümler ve sahici, somut insan ilişkilerinde yaşayan ‘gerçek’i içinde barındırmaktadır.” (Altuğ, 1974 81)* şeklindeki tespiti, söz konusu tematik değeri ortaya koyar.

Ayrıca, dönemi anlatan diğer romanlarda detaylı olarak işlendiği için burada ayrıntıya girmeyi gerekli görmediğimiz savaş ve seferberlik temine, *Namuscular*'da da yer verilir; *“Dışarda ahval perişan olduğundan... Ekmek bulmak gayet müşkül olup... İki kişi ziyaret günü içeri kaçmıştır.” (s.133), “Buğdayın kilosunu yüzotuz kuruşa çıktı. (...) Kızlar bir ekmeğe*

u kuru  z y yorlarmıŐ.” (s.87) gibi satırlardan anlaşıldığı üzere, İkinci Dünya Savaşı, beraberinde gelen seferberlik yılları ve karaborsa Şartları, toplum yapısında bozulmaya neden olur.

1.11.8. Sonuç

Namuscular, yazarın Malatya Cezaevinde tuttuğu notlardan oluşturulmuş bir taslak çalıŐmadır. Birbiriyle yapısal bağlantısı kurulmamıŐ dört bölümden oluşan notların sadece ilk bölümü yeniden kaleme alınma imkânına sahip olur. Kemal Tahir’in yıllar sonra yeniden yazdığı bu bölüm, ilk yazdıkları ile aynı cilde alındığından, onun yazarlık serüveninde geçirdiği merhaleleri yansıtır. Yazar diğer bölümleri düzeltme imkânı bulamadığı için bölümler, aynı temanın birbirine bağlanmamış ayrı parçalarını oluşturur. Bu nedenle bölümler arasında yapısal değil izleksel bir bütünlük görülür.

Arka planında İkinci Dünya Savaşı ve döneme damgasını vuran seferberlik yılları bulunan bu notlar, ülkenin içinde bulunduğu mali Şartları, hastalık gibi yayılan karaborsacılığı ve bu olumsuz durumların tetiklediği toplumsal yozlaŐmaları yansıtır. Tüm bunları yazmayı tasarladığı roman için fon olarak seçen Kemal Tahir’in asıl üzerinde durduğu konu ise toplumda hâkim olan kadın ve namus anlayışıdır. Anadolu kadınının toplum içindeki yeri, mağduriyetleri ve s m r l Őleri ele alınır. Toplumun ekonomik, geleneksel, ahlaki ve t rel bağlamı içerisinde çok boyutlu olarak değerlendirilen namus algısı, namus su larının kökenlerini ortaya koyacak Şekilde işlenir. Ahlaki yozlaşmanın temelinde ekonomik koşulların bulunduğunu belirten Kemal Tahir, namusunu yitiren kadınları toplumdan dıŐlamak, yok saymak hatta öldürmek yerine, onları düşüren nedenler üzerine eğilmek gerektiğine işaret eder. Bu da hiç kuşkusuz kadınların ekonomik özgürlüğe kavuşması, toplumun değerler eğitimindeki eksikliklerin giderilmesi ve hukuksal alanda konuyla ilgili düzenlemelerin yapılmasıyla mümkün olacaktır.

1.12. HÜR ŞEHRİN İNSANLARI

*“Kökü aynı olanlar, aynı kuraklıktan zarar görürler.”
Kemal Tahir*

1.12.1. Romanın Kimliği

Hür Şehrin İnsanları, Kemal Tahir’in Cumhuriyet sonrası ele aldığı çalışmalarından biridir ve otobiyografik bir yapıt olarak da okunabilir. Esasen tamamlanmamış bir çalışma olan romanın önemi, daha ziyade buradan kaynaklanır. Anlatının başkişisi Murat ile Kemal Tahir’in hayatı arasındaki paralellikler dikkat çekicidir. Özellikle Serbest Fırka’nın açılış sürecinde kendini açık yüreklilikle sorgulayan Murat’ın yaşamı, yazarın söz konusu dönemde yaşadığı fikri gelgitleri ve fikir çizgisindeki değişiklikleri gösterir. Ayrıca, Hür Şehrin İnsanları’nda, dönem İstanbul’unun genel görünümü ile değerlerini basit metalara dönüştüren toplumdaki yabancılaşmayı da tüm boyutlarıyla okumak mümkündür.

Eserin sonuna yazarın düştüğü nottan anlaşıldığı kadarıyla, Hür Şehrin İnsanları, yazarın Çorum Cezaevinde tuttuğu notlardan oluşur. Gerek yazarın bizzat yayınlamaması gerekse bazı şahıs ve muhtevaların Yol Ayrımı’nda aynen kullanılmış olması, Hür Şehrin İnsanları’nın tamamlanmamış bir roman olduğunu gösterir. Kemal Tahir hayattayken yayınlanmayan bu taslak, yazarın ölümünden sonra eşi Semiha Demir’in gayretleriyle yayınlanır. İlk baskısını 1976’da Bilgi Yayınlarından yapan (iki cilt) Hür Şehrin İnsanları, 1983 ve 2004 yıllarında Tekin Yayınevi, 2008 ve sonrasında da İthaki Yayınevi tarafından yayınlanır.

1.12.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Hür Şehrin İnsanları, tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı ile kaleme alınır. Diğer romanlarda olduğu gibi yazar-anlatıcı, bu geniş açılı bakış açısının tüm imkânlarını kullanır. Tanrısal anlatıcı, romanda bulunan kahramanların duygu ve düşünce dünyasına vakıftır. Böylece karakterlerin içinde buldukları durumu, geçmişlerini hatta gelecekte yaşayacaklarını bile okura yansıtır;

“Yasin Sûresi’nin devamı müddetince, Murat, bir kelimesini bile anlamadığı cümlelerin kafiyelerine dikkat ederek, eskiden, babasıyla beraber gittikleri teravih namazlarını hatırlayarak, ölümü ve ölüyü unuttu. Zaten umduğu da buydu.” (s.115)

“O senenin 1 Nisan’ında Murat için enteresan şeyler öğrenmek mukadder olmalı ki, adliyede kendisini bir başka acayıplık bekliyordu.” (s.242)

“Kadriye denilen karmakarışık ve terbiyesiz kızla Safo’ya ihanet etmeye hazırlanıyor, bunu bizzat kendisinden bile saklamak için uydurma aşk şiirleri yazmaya kalkıyordu. Bereket ersin ki ilham denilen kuvvet namusluydu. Edepsizliğini işte açık açığa yüzüne çarpmıştı.” (s.343)

Hâkim anlatıcı, karakterlerin anılarına, hatta bilinçaltına kadar nüfuz eder. Onların, endişe, korku, mutluluk gibi duygu durumlarını, beklentilerini, anılarını ve bilinçaltılarını yansıtarak, davranış kodlarını çözümler. Böylece karakterin bile farkına varamadığı gerçeklik ortaya çıkarılır. En temel kaygısı realiten uzak düşmek olan yazarın, her anlatısında tanrısal bakış açısını kullanması, bu her şeyi bilme ve olabildiğince reel yansıtma isteğiyle açıklanabilir. Karakterin daha iyi analiz edilebilmesi için yer yer kahraman anlatıcıyı devreye sokar ve ona kendi geçmişini anlatır. Sözelimi, memleketi Rusya’yı bırakıp Türkiye’ye yerleşmek zorunda kalan Tamara’nın öyküsünde, kahraman anlatıcı görülür;

“Buraya geldiğim zaman otuz lira aylıkla bir kolacı dükkânında çalışıyordum. Patron beni zorla öperken karısı gördü. Derhal beni def ettiler. Sonra senin patronuna aylığı üç yüz liradan metres oldum.” (s.498-499)

Böylece üçüncü tekil şahsı kullanan hâkim anlatıcı, yerini birinci tekil şahsı kullanan kahraman anlatıcıya bırakır; *“her şeyi bilen hikâyeci, istediği zaman, roman dünyasına mümkün olan herhangi bir bakış açısından veya bütün bakış açılarından bakabilmektedir.” (Stevick, 2010: 115)* Güzelliği ile dikkat çeken Tamara’nın, kendi öyküsünü birinci şahısla kendi anlatması, anlatının inandırıcılığını ve okur üzerindeki etkisini artırır. Bununla beraber, yazar-anlatıcının zaman zaman gereksiz yere yaptığı açıklamalarla varlığını hatırlatması da bir anlatım kusuru olarak değerlendirilebilir;

“(Bunun iki istisnası vardı ki Murat az zamanda öğrendi.)” (s.235)

“Yordanidis’le biraz çene çaldılar. Gâvur’un - Murat yüzüne karşı da böyle söylüyor, o da ‘Türk’ diye cevap veriyordu - gene tembelliği üzerindeydi.” (s.437)

Kemal Tahir, diğer anlatılarında olduğu gibi Hür Şehrin İnsanlarında da diyaloglara dayalı bir anlatım tarzı benimser. Bu diyaloglar, okurun karakteri birinci elden tanımasına yardımcı olur. Ancak yer yer bir fon karakterin etrafında şekillenen ve bitmek bilmeyen gereksiz diyalogların kullanımı, dramatik gerilimi düşürerek, okurun ilgisini dağıtır. Örneğin, bir fon karakter olarak değerlendirilebilecek Kara Cemil’in, etrafında şekillenen olaylar ve olaylar vasıtasıyla anlatıya giren Zifos Şükrü’nün öyküsü, eserin organik bütünlüğünü bozan yamalı bir görüntü oluşturur.

Diğer anlatılarında, herhangi bir karakterin öyküsünü, bir başka karaktere anlattırmayı yeğleyen Kemal Tahir, Hür Şehrin İnsanları'nda yazar-anlatıcıyı kullanmayı tercih eder. Karakterin mazisini aydınlatan geriye dönüşler, bizzat yazar-anlatıcı tarafından yapılır. Dil açısından da diğer romanlarında kullandığı Orta Anadolu Türkçesini değil, İstanbul Türkçesini tercih ettiği belirtilebilir.

1.12.3. Olay Örgüsü

Hür Şehrin İnsanları, dört ana bölüm ve otuz alt bölüme ayrılır. “Fakir-i Pürtaksir” ismini taşıyan ilk bölüm, dokuz alt bölümden oluşur. Bu bölümde, Felek Kırathanesinin üst katındaki çıplak odada yaşama tutunmaya çalışan Murat'ın yaşadığı sıkıntılar anlatılır. Birinci bölümün vaka halkaları şu şekildedir;

- İşsiz olduğu için neredeyse tüm vaktini Felek Kırathanesinde geçiren Murat'ın, kime ait olduğunu bilmediği bir anket defterindeki anlamsız soruları Fakir-i Pürtaksir mahlasıyla cevaplaması
- Murat'ın, arkadaşı Ertuğrul Hikmet ile anket defterindeki sorular üzerine konuşması
- Hamdi Bey'in, Murat'a iş bulmaya çalışması ve bu konuda onu teskin etmesi
- Parasızlıktan bütün yıl helva-ekmek yiyen ve kıyafetleri paramparça olan Murat'ın işsizlikten ve kaldığı mekândan bunalması
- Annesi vefat eden Şahap'ın, Murat'ın yanına koşarak ondan yardım istemesi
- Murat'ın yardımıyla cenazenin Eyüp Sultan'a defnedilmesi
- Definden sonra Şahaplara giden Murat ve Ertuğrul Hikmet'in, Şahap'a ve babasına manevi destek olmaları
- Murat'ın, geçinmek için, Kırathanedeki poker oyunlarının hesaplarını tutması
- Anket defterini almaya gelen Necip'in, defter sahibinin Murat'la tanışmak istediğini söylemesi ve kıyafetlerinden utanan Murat'ın bu teklifi reddetmesi
- Hamdi Bey'in, Murat'a avukat kâtipliği işi bulması
- Yeni bir işe başlamak için kendisine kıyafet almak zorunda olan Murat'ın, annesinden yadigâr yatak takımını satışa çıkarması
- Yatak takımından daha değerli olduğu anlaşılan bohçayı Kapalıçarşı'da satarak yeni kıyafetler edinmesi

“Avukat Kâtiibi” ismini taşıyan ikinci ana bölüm, sekiz alt bölümden oluşur. Bu bölümde, yeni bir iş ve çevre edinen Murat'ın geçirdiği uyum süreci işlenir. İkinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Murat'ın, Hayret ve Celil Beylerin yazıhanesinde, avukat kâtibi olarak işe başlaması
- Yazıhaneyi, sahiplerini ve adliyeyi tanıtan Hamdi Bey'in, ilk günlerde Murat'a yardımcı olması
- Murat'ın, aynı handa görev yapan Yoridanidis ve Reçina ile tanışması
- Yoridanidis'in, Murat'ı patronuyla tanıştırmaması ve ona ek gelir olabilecek işler bağlamaması
- Murat'ın, Yoridanidis'in sevgilisi Şarlot vesilesiyle tanıştığı Safo ile çıkmaya başlaması
- Murat'ın, sevgilisi Safo'yu arkadaşlarıyla tanıştırmaması
- Yeni işinde kırk gün geçiren Murat'ın işlerin yeknesaklığını anlamaması
- Şair İbrahim Rıza Efendi ve hanımı Müzeyyen Hanım'ın, Murat'ın yanına gelerek boşanma davası açmaları
- Patronların (Hayret ve Celil) iki günlüğüne Eskişehir'e gitmeleri

“Kör Uçuş” ismini taşıyan üçüncü ana bölüm, yedi alt bölümden oluşur. Bu bölümde, maddi durumu düzelen başkişinin gittikçe yozlaşan ahlakı ile hukuk sistemindeki çürüme ele alınır. Üçüncü bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Artık kıyafetleri düzgün olan Murat'ın, çocukluktan tanıdığı Fatma Hanım ve onun arkadaşlarıyla buluşmaya gitmesi
- Murat-Safo ve Yordanidis-Şarlot çiftlerinin Boğaz'da otel kiralayarak eğlenmeleri
- Murat'ın Safo ile birlikte, Fatma Hanım ve annesi Aliye Hanım'ı (babasının cephe arkadaşı Selim Amcasının hanımı ve kızı) ziyarete gitmesi
- Bir süredir Murat'ı telefonla arayan gizli hayranın Reçina olduğunun anlaşılması ve Murat'ın Reçina ile birlikte olarak Safo'yu aldatması
- Murat'ın, Hayret Bey'in baldızı Şaziment Hanım ile birlikte olması
- Celil Bey'in üstlendiği bir davada çıkan pürüzü çözmek için kadınlığını kullanması öngörülen Madam Tamara'nın, Murat ile birlikte Ankara'ya seyahat etmesi
- Murat'ın, kazanılan davadan payına düşen yüklü meblağ ile sevgilisi Safo ve Ertuğrul Hikmet- Zekiye çiftini, kiraladığı otelde ağırlaması
- Celil Bey'in bu dava şerefine, işine yarar tüm adliye personeline ziyafet çekmesi
- Bu ziyafetten sonra Murat'ın, Madam Tamara ile birlikte olması

“Batak” ismini taşıyan dördüncü ana bölüm, beş alt bölümden oluşur. Bu bölümde Serbest Fırka’nın açılma sürecinden ve Murat’ın bataklığa dönüşen hayatından kesitler alınır. Son bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Murat’ın, Hacı Hüsametdin Efendi’nin kiracılarına icraya giden ekibe katılarak ev sahibi-kiracı ilişkilerini ve kimsesiz kadınların dramını anlaması
- Şahap’ın, bir ev bulup Felek Kıraathanesindeki sefil yaşamından kurtulma niyeti olmayan Murat’ı, kendi evine yerleştirmesi
- Hamile kalan Safo’nun, çocuğunu düşürmeye çalıştığı için ölmesi
- Safo’nun ölümüne üzülen Murat’ın, avunma gayesiyle Reçina ile birlikte olması
- Serbest Fırka’nın kurulması ile memleketin velveleye düşmesi
- Serbest Fırka’ya giren Ertuğrul Hikmet’e karşı Murat’ın Halk Fırkası’nı şiddetle savunması
- Emlak gelirlerini toplayamayan Aliye Hanım’ın, bu konuda Murat’tan yardım istemesi
- Murat’ın, Aliye Hanım’ın Refik denilen jigolo bir zabitle birlikte olduğunu anlaması
- Refik’in kira işlerinde Murat’a emrivaki yapması üzerine, Murat’ın onu evden kovması
- Murat’ın; annesinin arkadaşı, Selim Amcasının yadigârı Aliye Hanım ile birlikte olması
- Annesi ile Murat arasında yaşananları öğrenen Fatma’nın, annesini Refik’ten kurtardığı için Murat’a minnettar kalması
- Fatma ile Necip’in evlenme kararı almaları
- Aliye Hanım’ın kirasını almak için Kel Enver’in işlettiği geneleve giden Murat’ın orada Şarlot ile birlikte olarak kira alacağını ertelemesi

Hür Şehrin İnsanları, 733 sayfalık hacimli bir anlatı olmasına rağmen, vaka birimlerini, karakterlerin gönül ilişkileri üzerinden ilerletir. Yer yer başkişide görülen derinleşmeler sayılmazsa, Hür Şehrin İnsanları’nın karakter geliştirmeyip olay örgütleyen bir yapıya sahip olduğu belirtilebilir. Kurguya fon karakter olarak dâhil edilenlerin etrafında gelişen olaylar, anlatının akıcılığına ve organik dokusuna zarar verir. Anlatının tamamlanmamış bir taslak olduğu göz önüne alındığında bu savruk anlatım mazur görülebilir.

1.12.4. Zaman

Hür Şehrin İnsanları romanında yazma zamanı, yazarın roman sonuna düştüğü; “14.7.1949 / Çorum Cezaevi” (s.733) tarihinden anlaşıldığı üzere 1949 yılıdır. Zamana ait ilk malumat, anlatının başlangıcında verilir. Murat’a verilen anket defterinin detayları, sosyal zamanı belirler; “Sualler eski harflerle gayet sanatkârane, ayrıca suluboya çiçeklerle de süslenmişti.” (s.9) Defterdeki suallerin, ‘eski harflerle’ hazırlanmış olduğuna dikkat edilirse, sosyal zamanın 1928 sonrasını gösterdiği anlaşılır.

Kemal Tahir, anlatının ilk bölümünde, öykü zamanını net olarak vermeyi tercih eder; “5 Mart 1930” (s.18) Buradan hareketle, öykü zamanının 1930 Mart’ında başladığı söylenebilir. Murat’ın Felek Kiraathanesi’nde oturduğu gün başlayan Hür Şehrin İnsanları’nda zaman, bir noktaya kadar takip edilebilir. Murat, öykü zamanı başladıktan altı gün sonra yeni işine başlar. Yaklaşık bir haftalık bu zaman dilimi içinde, başkişinin işsizlikten kaynaklı maddi bu ruhsal bunalımları anlatılır. Bu noktadan sonra zaman, ivme kazanarak daha hızlı akmaya başlar;

“İşe başlayalı dört gün olduğu halde, sevinci de, heyecanı da henüz yatışmamıştı.” (s. 215)

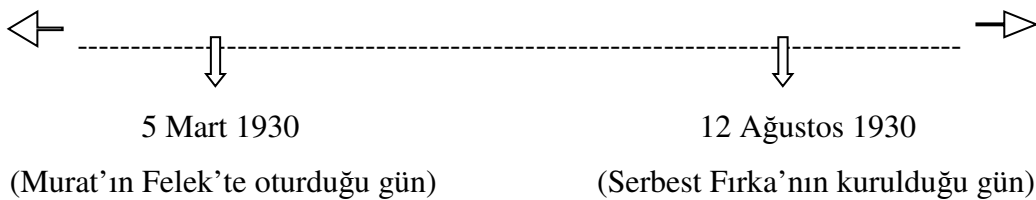
“Sakın aldanmayın, bugün 1 Nisan!” (s.217)

“Murat, işe başlayalı kırk gün olduğu halde, patronların bütün sırlarını öğrenmişti.” (s.296)

“Temmuzdur, hükmünü icra eder.” (s.559)

“Avukat kâtipliğine başlayalı dört ay geçtiği halde ancak bir kere hacze gitmiş” (s.563)

Anlatıda takip edilebilen zaman dilimi, Serbest Fırka’nın açıldığı güne kadar devam eder; “Dünya ile alakasını kestiği üç gün içinde zaten akıl almaz bir şey olmuş, ‘Serbest Fırka’ ismiyle bir siyasi parti kurulmuştu. Herkes harıl harıl bunu konuşuyor, memleket velveleye düşmüş bulunuyordu.” (s.594) Bu noktadan sonra zamanı takip etmek mümkün değildir. Hür Şehrin İnsanları’nda takip edilebilen zaman aralığı şu şekilde gösterilebilir;



Hür Şehrin İnsanları'nda takip edilebilen öykü zamanı, ortalama altı aylık bir zaman dilimi kapsar. Öyküleme zamanı açısından da kronik karakterli bir metindir. Zaman zaman geriye dönüşler yapılsa da bu durum, Kemal Tahir'in diğer romanlarında olduğu gibi, karakterlerin diyaloglarında görülür. Sözgelimi, Murat, bir yıl geriye giderek kömür ocağında çalıştığı bir Anadolu kasabasında yaşadıklarını; bir diğer bölümde, on yıl geriye giderek Ararat Vapuruna cephaneye yükledikleri geceyi anlatır. Yine Ertuğrul Hikmet, babasının Barbaros gemisinde hayatını nasıl kaybettiğini ve çocukluk yıllarında lağım kanalına kaçırıldığı lastik topu nedeniyle yaşadığı macerayı anlatır. Anılarda kalan vakalar, diyaloglar arasına sıkıştırılır. Böylece geçmiş, karakterin şimdiki zamanı üzerine ışık düşürerek anı daha anlamlı kılar. Örneğin, Ertuğrul Hikmet'in denizden nefret etmesi, babasını denizde kaybetmesiyle mana kazanır. Ancak bu küçük anekdotlar, zamanın kronolojik akışını kesintiye uğratmazlar. Başka türlü söylendiğinde, Kemal Tahir anlatıları, zaman ve mekanın çeşitli kırılmalarla iç içe geçtiği, kompleks bir yapıya sahip değildir. Onun zamanı, düz bir çizgi halinde ilerler.

1.12.5. Mekân

1.12.5.1. Çevresel Mekânlar

Hür Şehrin İnsanları ziyadesiyle hacimli bir anlatı olmasına rağmen, mekâna ait detaylara fazla yer verilmez. Bu anlatıda da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi çevresel mekânlar ismen yer alırlar. Tasvirlerine girilmeyen, sadece ismen verilen Sakarya, Eskişehir, Ankara, Sivas, İzmir gibi şehirler, bir sebeple vaka örgüsünde yer alırlar.

Belirtmek gerekir ki, Felek Kıraathanesi, algısal boyutta verilmemesine rağmen, yukarıda ismi geçen mekânlardan daha farklı bir amaçla kurgulanır;

“Felek Kıraathanesi, Şehzabaşı'nın en büyük dükkânlarından birisi idi. Yeni sahibi, Eşref Bey, İstanbul polis müdüriyeti ikinci şubede taharri komiserliği yapıyordu. Parayı vurmuştu. (...) Komiser olduğundan, hiçbir baskın tehlikesine maruz kalmadan poker oynamak kabil olduğu için, semtin, hatta şehrin meşhur oyuncularını devama başladılar. Diğer emsali gibi, muayyen bir vakitte kapatmaya mecbur bulunmadığından, uykusu kaçanlar, son tramvaya yetişemeyenler sabaha kadar oturmak için buraya geliyorlar.” (s. 8-9)

Vurgulanan ilk niteliği büyüklük olan bu mekân, sahibi ile birlikte anılır. Eşref Bey hakkında ayrıntılı bir karakter analizine girilmez; ancak kazandığı meblağlar dikkate sunulur. Söz konusu kazancın kaynağı da benzer mekânların tabii olduğu şartlar tarafından bağlanmayan Felek Kıraathanesidir. Vakti geldiğinde kapanmayan ve serbestçe kumar

oyunan bu mekân, komiser olan sahibinin hamiliği altında işlerliğini sürdürür. Böylece Felek Kıraathanesi, yönetsel yozlaşmayı yansıtma işleviyle kurgulanmış çevresel bir mekân olarak, diğer çevresel mekânlardan ayrılır.

1.12.5.2. Algısal Mekânlar

1.12.5.2.1. Açık Mekânlar

İşsiz, yersiz yurtsuz ve kimsesiz olan başkişi için, mekânın fazlaca açık ve müreffeh olması beklenemese de Hür Şehrin İnsanları'nda mekân, zaman zaman genişler. Kahramanı boğmayan ve ona huzur veren mekânlardan biri, Murat'ın avukat kâtabi olarak işe başladığı yazıhanedeki odadır;

“Murat, sevinç içinde çıktı. Oturacağı oda, küçük masası, eski kanepeleri, umumiyetle böyle bekleme odalarında rastlanan hazin çıplaklık, kendisine son derece şirin gelmişti.” (s.189)

Uzun süren işsizlik döneminden sonra, karnını doyurabileceği bir iş sahibi olmak; *“İşsizlik pek zor. O kadar zor ki... Ben hiçbir şeyden perva etmem sanıyordum. Meğer beni bile yıldırması.” (s.474)* diyen Murat için, büyük sevinç kaynağı olur. Yaşadığı bu sevinç, onun mekâna bakışını etkileyerek, mekânı algısal boyuta taşır. Yazıhanedeki 'küçük' ve 'eski' eşyalardan mürekkep odası, sahip olduğu 'hazin' çıplaklığa rağmen, Murat'a 'şirin' gelir. Yine sevgilisi Safo ve Yoridanis-Şarlot çifti ile birlikte otele gittikleri gün, tabiat bambaşka bir şekilde yorumlanır; *“Harikulade Boğaz akşamı... Harikulade bahar renkleri... Harikulade canlılığı ile deniz... Ve sessizlik vardı.” (s.387)* Boğaz, deniz ve bahar, daha önce labirent mekana dair unsurlar olarak işlenirken; sevgili ve dostlarla birlikte olunan vakitte geniş mekana dönüşür.

1.12.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Hür Şehrin İnsanları'nda detaylandırılan mekân tasvirlerinden biri, Murat'ın kaldığı odaya aittir. Murat'ın odası, her ayrıntısı ile karakteri boğan, sıkın labirent bir mekandır;

“Bina yapıldı yapılmaz bu odada belki hiç kimse yatmamıştı. Garson İhsan iki üç günde bir süpürdüğü halde senelerin biriktirdiği tozun henüz birinci katını bile sökmemişti. Döşeme tahtaların aralıklarını tamamıyla kapatan tozlar, zemine boz renkte kauçuk sürülmüş gibi pis bir yumuşaklık veriyordu.

Elektrik ampülü çıplaktı ve incecik bir telin ucundan nerdeyse kopup düşecek gibi sarkıyordu. Odada dolap ve raf yoktu. Pencere camlarının çoğu sökülerek, kullanılan odaların kırılmış camlarının yerine takılmak üzere gönderilmiş, yerleri Murat buraya taşındıktan sonra kısmen gazete kağıtlarıyla kısmen de kontrplak tahtalarıyla kapatılmıştı.

Odada mobilya olarak beş tane masa, açılır kapanır bir demir iskemle, bir şeker sandığı vardı. Masalardan üçü, duvarın dibine yan yana koyulmuş, üstüne Murat'ın yatağı serilmişti. Diğer ikisi, karşı tarafta duruyorlardı. Bunların üzeri ve altları alabildikleri kadar kitapla doluydu. Şeker sandığının üzerinde de ciltli ciltsiz kitaplar duruyordu. Duvara mihlanmış büyük bir çiviye Murat'ın paltosuyla şapkası asılmıştı.” (s.64)

Felek Kıraathanesinin üstündeki boş odalardan birinde ikamet eden Murat'ın dramı, odasına yansır. Oda, içinde hiçbir canlının barınamayacağı kadar vahim durumdadır. Bir mekânı yuvalaştırın en basit gereçlerden yoksundur. Murat, burada 'senelerin biriktirdiği tozun' neden olduğu 'pis bir yumuşaklık' içinde yaşar. Bu pis yumuşaklık, mekândan ziyade başkişinin karakterine sirayet eden ezikliği ifade eder. İşsizliğin getirdiği mahrumiyet, sadece odaya değil Murat'ın ruhuna da işler. Dolabı, rafı hatta karyolası bile olmayan odanın, 'çıplak' olan elektrik ampülü, Murat'ı sembolize eder. Kılık kıyafet açısından çok perişan olan durumuyla, hayata 'neredeyse kopup düşecek gibi' ince bir bağla bağlıdır. Başka çaresi olmadığı için giydiği kıyafetlerinden, çıplakmış gibi hicap eder. Elbiseleri bedenini örtse de ruhu açıkta ve savunmasızdır. Dolap ve rafın bulunmadığı bu oda, başkişinin bir düzene oturtamadığı yaşamını imler.

Sıcaklığı ve soğukluğu kısmen yalıtın, aydınlığı geçirip karanlığı dışarıda bırakan pencereler, mekânı yaşanılır ve korunaklı kılan önemli ayrıntılardır. Murat'ın odasında, pencerelerin camları sökülerek yerlerine opak nesnelere ya da gazete kâğıtları sıkıştırılmıştır. Böylece, bir pencerenin çağrıştırdığı tüm olumlu anlamlar, gazete kâğıtlarının korunaksızlığına emanet edilir. Bu korunaksızlık hissi, bireyde yalnızlık duygusu oluşturur; “Dışarda, mart gecesinin deli deli esen soğuk rüzgarı inliyordu. Murat'a, kocaman, boş, kimsesiz, ahşap bina temelinden sallantıyor gibi geldi. Üşüdü.” (s.65) Ayrıca aydınlığı kontrplaklarla kapatılan bir odada ümide dair hiçbir duygunun yeşermeyeceği muhakkaktır. Odanın yoksulluğu o kadar umut kırıcıdır ki, Safo'nun tüm ısrarına rağmen, Murat onun bu odayı görmesine müsaade etmez. Murat, görmek istemediği bu odadan ilk fırsatta kurtulmayı planlar. Başka bir yere taşınmak için gerekli meblağı temin eder; ancak iyi bir yaşam alanı oluşturmak yerine, parasını otellerde harcamayı tercih eder. Böylece Murat'ın hayatı, arkadaşı Şahap duruma el atana kadar; 'duvara mihlanmış' büyük çivi gibi, umutlarını tüketen bu labirent mekana mihlanır.

Şahap'ın annesi Azize Hanım'ın defnedildiği gün, ölüm düşüncesinin tesiriyle mekân algısal bir boyut kazanır;

“Hizmetten çıktığı halde, üstünü yelken bezleriyle sımsıkı örtmeyi hala ihmal etmedikleri, küçük saltanat vapurları... İlk icat istimbotlar... İlk icat mahmuzlu harp

gemileri... Artık tayfasız kalmış ve hareket imkanını kaybetmiş, bütün teknelerdeki sefil ve bedbaht ümitsizliği sahil boyunca sımsıkı bağlamışlardı. Bacalardan hiçbir duman sızıyor, merdivenlerinde, lombozlarında hiçbir hayat alameti görünmüyordu. Bayraksız, borazansız, vardabandrasız bu ölü harp gemilerini seyretmek insana bir mezarlığa bakarken duyduğu şeyleri hissettiriyordu.” (s.82-83)

Murat ile Şahap, Azize Hanım'ı defnetmek için gereken işlemleri yapmaya giderlerken, eski bahriye nezareti rıhtımından geçerler. Bu geçiş sırasında mekâna dair tüm algılar, ölüm düşüncesi tarafından şekillendirilir. Üstü yelken bezleriyle 'sımsıkı' örtülen 'hizmetten çık(mış)' saltanat vapurları, 'artık tayfasız kalmış ve hareket imkanını kaybetmiş' gemileri ile eski bahriye nezareti rıhtımında 'hiçbir hayat alameti' gözlemlenemez. 'Sefil ve bedbaht ümitsizliği' ile bu mekân, insana 'bir mezarlığa bakarken' duyulan hissiyatı yaşatır. Murat'a "gemi leşleriyle dolu, ümitsiz bir tersane sahili" (s.82) olarak görülen uzam, her ayrıntısı ile ölümü yansıtan bir işlevsellikte kurgulanır.

Ölümün etkisi, sadece Bahriye Nezareti rıhtımına değil, tüm doğaya sirayet eder. Sözelimi, dışarıda "gayet pis, çamurlu, bulanık bir mart sabahı" (s.76) vardır. Vapura binmek için bekledikleri 'kirden simsiyah' (s. 79) olmuş iskele; "uzun müddet denizin dibinde kaldıktan sonra vinçlerle dışarı çıkarıp buraya bağlamışlar zannını veri(r)." (s.79) Eyüp Sultan mezarlığına giden yol, 'yeşile boyanmış demir parmaklıklar(ı)' (s.95) ile doğruca ölüme gider gibidir. Defin sonrası gidilen cenaze evi, rutubet kokan bir karanlığı ile; "evin canı sönmüş tesiri veri(r)." (s.112) Yine Murat, Safo'nun ölümünü öğrendiği gece denizden; "çürümüş balık kokusu" (s.581) alır.

Darlaştan mekânlar, sadece ölüm temasının geçtiği bölümlerde görülmez. Anlatıda mekâna yansıyan genel bir karamsarlık söz konusudur. Örneğin, başkişi, avukat yazıhanesinin bulunduğu hana giderken, mekâna yine ümitsiz bir algı ile yaklaşır; "Han Karaköy'de, Murat'ın ömründe geçmediği dar sokaklardan birisindeydi. (...) Burada bir iş olabileceğini tasavvur etmek bile mümkün değildi." (s.177) Dar sokakları ile daha da darlaştan mekân, Murat'ın işe kabul edilme konusundaki endişelerini yansıtmakla birlikte, avukat yazıhanelerindeki sistemin çürümüşlüğünü de ifade eder. Sezai Coşkun, başkişinin mekâna karşı sergilediği bu olumsuz tutumu, içinde bulunduğu ekonomik koşullara bağlar ve onun İstanbul'a bakışını bu psikolojik etkiyle açıklar; "işsiz ve perişan halde bulunan Murat'ın, ekmek parası dahi bulamadığından hayata umutla ve mutlu bir şekilde bakması, büyük oranda, mümkün değildir." (Coşkun, 2010: 432)

Yine, Hacı Hüsamettin Efendi'nin kira borcunu ödemeyen kiracılarına icraya giden ekibe katılan Murat'a, mekân; "Sokaklar, binaların cepheleri kararmış, köşe hatları

keskinleşmiş” (s.560) olarak görülür. Esasen kararan, keskinleşen sokaklar ve binalar değil, Hacı Hüsamettin Efendi’nin vicdanıdır. Kemal Tahir; “Yazının bünyesini doğrudan doğruya alakadar etmiyorsa, tabiat tasvirleri yapmakta bir fayda yok.” (Tahir, 1991: 278) düşüncesindedir. Bu nedenle kahramanın yazgısı, bazen küçük bir eşyaya, bazen bir oda/binaya, bazen de koca bir tabiata yüklenir. Onun anlatılarında mekân, bu düşünceyi teyit edecek işlevsellikte kurgulanır.

1.12.6. Kişiler Dünyası

1.12.6.1. Başkişi

Hür Şehrin İnsanları romanında başkişi Murat’tır. Murat, ülkeyi esaretten kurtarmak için savaşan neslin yetiştirdiği bir gençtir. Daha çocukken Anadolu’ya yardım gönderen ekibin içinde yer alan, Mustafa Kemal hayranı olan Murat; Cumhuriyet’e ve onun ilkelerine yürekten bağlı, inanan gençliği temsil eder.

Başkişi ile yazarın hayatı arasındaki benzerliğe dikkat edilirse, Murat’ın, Kemal Tahir’i temsil ettiği söylenebilir. Yaşamının bir döneminde avukat kâtipliği yapan yazarın bu işe başlamadan önce geçirdiği sıkıntılı süreç ve sonrası ile Murat’a dair diğer detaylar, anlatıdaki otobiyografik unsurları oluşturur. Murat karakteri ile biraz da kendini yazan Kemal Tahir, insana dair duygu durumlarını başarıyla verir.

Murat, Galatasaray’da okur, babasının ardından annesi de vefat edince, çalışmak zorunda kaldığı için tahsil hayatını yarım bırakır. Bir sene kadar, Anadolu’da arkadaşının babasının yanında çalışır. Patronun vefatı üzerine memlekete dönmek zorunda kalır. İstanbul’da Felek Kırathanesinin üst katında çok ilkel şartlarda yaşamını sürdürür. Üstelik işsizdir. On dokuz yaşında, tek iptilas okumak, tek varyeti de kitapları olan Murat, kahvede oyun oynayanların puanlarını not ederek aldığı üç beş kuruşla hayatını idame etmeye çalışır;

“İlk seansta Murat beş lira kâtiplik ücreti aldı. Bunun dört lirası meşruydu. Bir lirasını da sayıları silip yazarken artırmıştı.”(s.43)

“Bazen böyle karlı günler oluyordu. Bazen böyle karlı günler de olmasa... İşsiz bir insan açlıktan ölebilir.” (s.43)

Murat’ın yoksulluğa karşı verdiği mücadele, karakterin boyutlu bir anlatıma ulaşmasını sağlar. İşsiz bir insanın yaşadığı her tür duygu hali, başkişi üzerinden detaylı olarak verilir. Bu durumların ilki ve romanda en kapsamlı ele alınanı utanma duygusudur. Fena şekilde eskimiş, aşınmış, yamalı ceket ve pantolonu, kendisini; *“ayyaş ve meczup bir dilenci” (s.68)*

gibi hissettiren ayakkabıları ile toplum içine çıkmaktan sürekli kaçınır. Anksiyeteye dönüşen açlık hissi tarafından o kadar kısıpaca alınır ki, bir artistin yemek yemesini izlerken, gayri ihtiyari; “A... *Ekmeksiz yiyor,*” (s.69) diye bağırır. Çünkü aldığı reçelin ya da peynirin yanına katık ettiği birkaç gram ekmekle öğün geçirmek zorundadır. Kendisinden çıplak olan odasında, yatarken çıkardığı ayakkabılarını görmeye tahammül edemez ve; “*Kunduralarını, kendisinden saklamak için yatağın altına it(er).*” (s.69) Bir mart ayında açlığı, soğuğu, çıplaklığı ve yalnızlığı olabildiğince derinden yaşar. İçinde bulunduğu bu olumsuz şartlar, Murat’ın her geçen gün kendinden sıkılmasına ve utanmasına neden olur;

“*Gittikçe, insafsız, korkak, adi bir herif oluyordu. Hele son zamanlarda, kendisini, apansız kalabalıkça bir yerde falan bulsa, bir şey çalacağından, cüzdanlarını aşıracağından şüphelenecekler, maazallah, dalgınlığı esnasında eline bir sadaka tutuşturacaklar, yahut, ‘Oğlum şunu iskeleye kadar götürüver!’ diyerek hamallık teklif edecekler diye ödü kopuyordu.*” (s.68)

İnsanlar tarafından nasıl algılandığı merakı, Murat’ın beynini kemiren bir endişeye dönüşür. Bu nedenle kalabalık mekânlardan uzak durur. Kıraathanede en تنها köşeye oturur. Dışarı çıkmak zorunda kaldığı günlerde en تنها sokakları tercih eder. Kendisine kızlarla tanışmasını tavsiye eden arkadaşlarına; “*Bu haldeyken bende de bir aşk eksikti zaten!*” (s.49) cevabını verir ve bu tarz toplantılara davet edildiğinde daima bir bahane uydurarak kıraathanede oturmayı tercih eder. İşsizlik faktörü ve buna bağlı olarak gelişen yoksulluk durumu, bireyin sosyo-kültürel değerlerini, sosyalleşme sürecini ve ahlak anlayışını etkiler; “*Suç ve işsizlik ilişkisi bağlamında yaygın kanaat, bu iki değişken arasında pozitif bir ilişkinin varolduğu yönündedir.*” (Kızmaz, 2003: 282) Beslenme, giyinme ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayamayan başkişi, günden güne ‘*insafsız, korkak, adi bir herif ol(ma)*’ yolunda ilerler. Bu durum, yoksulluğun birey üzerindeki olumsuz etkisini ortaya koyar.

Başkişinin ruhsal süreçleri, iş sahibi olduktan sonra tamamen farklı bir boyut kazanır. Hamdi Bey’in referansı ile alındığı avukat kâtipliği, onun hayatında bir dönüm noktası olur. Bu iş edinme sürecinde Murat’ın yaşadığı sıkıntılı döneme de değinmek gerekir. Başkişinin; “*Bu gömlek, bu ceket, bu pantolonla değil bir avukat yazıhanesine, bir kömür ocağına bile girilemezdi.*” (s.158) şeklindeki kaygısı, çözümsüz bir buhrana dönüşür. Kıyafetini düzeltmek için günlerce düşündüğü halde bir çare bulamayınca, annesi Canseza Hanım’ın yadigarı yatak takımını satışa çıkarmak zorunda kalır. Yatak takımını değil, bohçasını satarak ihtiyaç duyduğu parayı elde eder; “*Bu suretle Murat, insan içine çıkarmayan korkunç bir sefaletten otuz altı lira ile kurtulmuş oldu.*” (s.171) Yazar, Yol Ayrımı’nda Ramiz Efendi’nin yaşadığı

zorunluluğu, Hür Şehrin İnsanları'nda Murat'a yaşatır. Ancak bu elim durum, Murat'ı, Ramiz Efendi kadar etkilemez. Anne yadigârını satışı çıkardığı için kısa bir süre üzülse de kaç zamandır kendine dert olan kılıksızlıktan kurtulduğu için mutludur.

Yeni kıyafeti ile yeni işine başlayan Murat'a, bambaşka bir yaşamın kapıları açılır. Kısa sürede avukat kâtipliği mesleğinin gereklerini öğrenir ve halinden memnundur; *“Gece uyanıp ‘Çok şükür! Boşta değilim!’ diye kendi kendine gülüyor, sabahleyin erken kalkıyor, insanları daha çok seviyor, kızları daha güzel buluyor, manzaraların hepsinden hoşlanıyordu.”* (s.215) Bir işe sahip olmak, Murat'ın hayatına yeni bir anlam katmakla beraber, onun hayata karşı nikbin bir bakış geliştirmesini sağlar. Böylece, yoksulluğun ruhuna taktığı kelepçeden ve yıkıcı etkilerinden yavaş yavaş sıyrılır;

“İşe başladı başlayalı, daha doğusu, sırtına rabbitalı bir elbise giydi giyeli, Necip'in kendisini, bir gün kızların yanına götürmek için ne kadar ısrar ettiğini hatırlıyordu. O gün pek fark edememişti ama, yüreğinde bir şey kırılmıştı. Bu kırılan şey her neyse, daha uzun müddet tamir kabul etmeyecekti. Buna emindi.” (s.251)

Temel ihtiyaçlarını rahatlıkla temin eden Murat için artık sıra gönül ilişkilerine gelir. Ancak giriştiği maceraların hedefinde, genellikle bedensel haz bulunur. Bu yaklaşım, onun samimi ilişkiler kurmasına ve kurduğu ilişkilere sadakat göstermesine mani olur. Murat'ın böyle bir kişilik geliştirmesinde, patronları Hayret ve Celil Beylerin de etkisi vardır; *“Patronların hususi hayatlarına ait bu haller, ister istemez işin ciddiyetini bir mühim miktarda sulandırıyor, kâtime ne de olsa biraz havailik veriyordu.”* (s.300) Celil Bey, keskin bir zampara, Hayret Bey ise kulamparadır. Bu çarpık ilişkilerini, yazıhaneye taşıyarak yaptıkları işe bulaştırmayı ihmal etmezler. Hayret ve Celil Bey'in bu tavrı, Murat'ın da lakayt bir tutum geliştirmesine neden olur. Amaçlarını kaybeden başkişi, günden güne bohem bir hayatın içine gömülür. Reçina, Şarlot, Şaziment, Tamara ve babasının şehit olan cephe arkadaşı Selim Bey'in eşi Aliye Hanım ile hiçbir duygu bağı olmayan ilişkiler yaşar;

“Murat, Reçina meselesini, Safo meselesine bir an bile karıştırmadı. Ufacık bir vicdan azabı da hissetmedi. Safo'yu muhakkak evleneceği bir genç kız sayıyordu. Reçina, tesadüfen bulunmuş, tesadüfen bulunmuş bile değil, bizzat isteyerek önüne gelmiş bir avdı.” (s. 443)

Başkişi; *“Sen yanımda olunca içim rahatlıyor.”* (s.381) dediği kız arkadaşı Safo ile evlenme kararı almasına rağmen, ruhundaki sadakatsizlikten kurtulamaz. Safo'nun ölümünden sonra; *“O incecik kıza karşı söz verdiği halde insanlık ve erkeklik vazifesini hiçbir mazereti olmadan savsaklamasından gelen azap.”* (s.579) içerisinde kendisini sorgulasa da soluğu yine Reçina'nın yanında alır. Murat; *“hep bir çamurun yanından geçen ve üzerine*

çamur bulaşmış insanın psikolojisiyle hareket eder” (Coşkun, 2012: 327) Yapıp ettikleri onu, bedenî ya da ruhî bir tatmine ulaştırmaz.

Murat’a fikirsel boyutta bakıldığında ise onda katıksız bir Mustafa Kemal sevgisi görülür. Serbest Fırka’nın açılmasına ve en yakın arkadaşı Ertuğrul Hikmet’in Serbest Fırka taraftarı olmasına tahammül edemez. Ertuğrul Hikmet’in ve Kadri Ertem’in Cumhuriyet Halk Fırkası politikalarını eleştirmesine karşılık, o şiddetle partisini savunur;

“Ben bu memleketin çocuğuyum. Babam bu topraklar için üç muharebede dövüştü. Kanını akıttı. Babam Mustafa Kemal’in bayrağı hakkında zafer kazandı. Ben o zaferi, sizin söylediğiniz mahzurları varsa, onlardan temizleyeceğim.” (s.617)

Serbest Fırka konusunu Yol Ayrımı’nda işleyen Kemal Tahir, Hür Şehrin İnsanları’nda, Murat karakteri üzerinden kendi düşünsel süreçlerini verir. Bu nedenle Murat, yazarın Atatürk sevdasını ve Cumhuriyet devrimlerine olan bağlılığını temsil eder. *“Ben Mustafa Kemal Paşa’ya taparım.” (s.415)* cümlesi, Murat’ın bu bağlılığını ifade eder. Kemal Tahir’in Halk Fırkası’nı savunmaktan vazgeçip eksiklikleri görmeye başladığı dönemi ve kendisini bu düşünceye götüren nedenleri de Murat’ın öyküsünde okumak mümkündür.

Toparlanacak olursa, Hür Şehrin İnsanları’nda başkişinin yazgısını çevresel şartların çizdiği söylenebilir. Genç yaşta ailesini kaybederek maddi-manevi tüm dayanaklardan yoksun kalan Murat, hayata karşı giriştiği mücadelede tek başınadır. Kimsesizliğin ve yoksulluğun kısılcığında ele alınan başkişi, yozlaşmış davranış kalıpları tarafından çepeçevre sarılır. Eşcinsel bir yankesicinin bulunduğu iş, onu, aynı şekilde davranmakta bir beis görmeyen patronların emrine verir. Bir süre sonra bu insanların davranış kodları, Murat’ın kendini konumlandığı noktayı belirler. Başkişinin, yaşadığı her yoz ilişkinin ardından vicdan azabı duyması, onda mevcut olan iyilik nüvesine işaret eder. Ankara yolculuğunda, Tamara’ya yaptığı; *“Babamı severdim. Bir marangoz zabıttı. İkisini de iyi bilirdi. İkisini de yüzüne gözüne bulaştırmamıştı. Benim gibi sıska, tüysüz, budala değildi.” (s.497)* itirafı, böylesine çürümüş bir hayat tarzına karşı, yazarın tavrını ortaya koyar. Geçirdiği ruhsal süreçler başarılı bir şekilde verilse de başkişi, gelişim ve değişim içindeki bir karakter olarak çizilemez. Tematik değerlere ulaşamayan ve bireysel dramından sıyrılmayı başaramayan başkişisi ile Hür Şehrin İnsanları, karakter sentezleyici bir roman olmaktan uzaktır.

1.12.6.2. Norm Karakterler

Hür Şehrin İnsanları’nda norm karakter, Murat’ın yakın arkadaşı olan şair Ertuğrul Hikmet’tir. O da başkişi gibi kendisine düzenli gelir sağlayan bir işe sahip değildir.

Aralarındaki samimiyetin boyutları, Ertuğrul Hikmet'in Murat'a söylediği; *“Ben de bir felakete uğrasam sana koşarım. Ama ne gibi bilir misin! Ben iki kişi olsam... Yani iki parça... Bir felakete uğrayınca öteki parçamdan evvel sana koşarım...”* (s.102) cümlesinde açıkça görülür. Lakin Ertuğrul Hikmet ile Murat'ın arasındaki bağ; *“çekişmelerin parça parça getirip farkına varmadan kuvvetlendirdiği sahici dostluklardandı(r).”* (s.292) Diğer bir deyişle, kişilik ve düşünce yapısı olarak hemen her konuda farklılık gösterirler; *“Birçok hususlarda, Hikmet'le fikirleri taban tabana zıttı. Öyle olduğu halde, aynı şeyleri nasıl seviyorlardı, aynı şeylere nasıl kederleniyorlardı? Buna esasta ayrılıp teferruatta birleşmek mi demeli, yoksa teferruatta ayrılıp esasta birleşmek mi?”* (s.118) Bir norm karakter olan Ertuğrul Hikmet'in anlatıdaki varlık sebebi de bu zıtlıktan başkası değildir.

Ertuğrul Hikmet, *“azametle”* (s.18) yürüyen, şiiri aruzla yazan, para kazanmak için boks yapan, *“keskin bir zekâya malik”* (s.18) olan norm karakterdir. Norm karakteri, başkişinin bakışıyla tanımlayan yazar-anlatıcının, Ertuğrul Hikmet'i anlatmak için seçtiği sözcük *‘azamet’* tir. Bu seçim, Ertuğrul Hikmet'in, Murat için ifade ettiği anlamı ortaya koyar. Ona göre Ertuğrul Hikmet, içinde bulunduğu olumsuz şartlara rağmen hayata karşı takındığı onurlu tavırdan asla vazgeçmeyip her durumda kişilik sahibi bir insana yaraşır şekilde davranır;

“Ertuğrul Hikmet'e bir gün tembellik ettiğini söylemiş, gazetecilik gibi şerefli bir mesleği ciddiye almamakla hata ettiğini ileri sürmüştü. Ne dedi: ‘Nerenin ciddi mesleği? Düşündüğünü yazamamak mı? Yapamam... Bana hiç kimse de şimdilik yaptırılmaz... İlerde belki ahlakım bozulur alçalırım ama, şimdilik öyle bir şey yok...’

O sebepten avukat kâtipliği etmez... Yanına bir orospu alıp bilmem hangi şirketin, bilmem hangi dalavereci yüzünden bir yere takılmış parasını kurtarmak için pezevenkliği becermeye gayret edemez... Kahvede oturur. İki liraya boks yapar. Yüzü, gözü kanar, çürür. Fakat Zekiye'yi erkekçe sever... Yankesici Hamdi Bey'e minnettar değildir. Belki o sebepten de züppe kızlar, ona anket defteri göndermeye cesaret edemezler...” (s.496)

Başkişinin gözüyle Ertuğrul Hikmet, daha müreffeh bir hayata sahip olmak için, değerlerinden vazgeçen insanlardan değildir. Burada önemli olan başkişinin kendisini norm karakter ile kıyaslamasıdır. Bu kıyaslamayla, *‘amazetle’* yürüyen norm karakterin yüceliğine karşı; başkarakterin kusurlu/eksik yönleri vurgulanır. Norm karakter, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bu kullanım, W.J.Harvey tarafından; *“Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve akli başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir.”* (Stevick, 2010: 186) şeklinde ifade edilir. Olaylara derinlikli bir perspektiften bakan Ertuğrul

Hikmet, sahip olduğu niteliklerle, başkışiye karşı eleştirel bir tutum sergileyen yazarın tercihini de yansıtır.

Esasen tematik bir karakter olmasa da Hamdi Bey de norm karakterler içinde değerlendirilebilir. Avukat yazıhanesindeki kâtiplik için başkışiye referans olan ve onun bir işle birlikte yeni bir çevre edinmesine de vesile olan Hamdi Bey'in anlatıdaki kullanım amacı, diğer norm karakter olan Ertuğrul Hikmet'ten tamamen farklıdır. O, Murat'ın hayatında bambaşka bir merhaleyi başlatır. Yazıhaneyi ve adliyeyi ona tanıtır. İlk günler yanında eşlik ederek acemiliğinden sıyrılmasına yardımcı olur. “*Murat Bey benim arkadaşımıdır. Oyun istemem. Bu dünyada kimsesi yok.*” (s.209) diyerek ona sahip çıkar. Hamdi Bey; “*roman başkışisinin hikâyesini çeşitli şekillerde genişletmeye yarayan,*” (Stevick, 2010: 189) bir norm karakterdir. Murat'ın öyküsü, onun vesilesi ile genişler ve yeni bir mekâna taşınır.

Bunların dışında, başkışinin Felek Kıraathanesinde geçirdiği zor günlerde ondan desteğini esirgemeyen, bir nevi ona can yoldaşı olan garson İhsan ile Ertuğrul Hikmet'in; “*Neredeyse adını anarken ‘Celle Celalehu’ diyeceksin.*” (s.117) dediği Durmuş Hoca Efendi de norm karakterler arasında anılabilir. Kuvayımilliyeye için çalışan ve gösterdiği gayretle başkışinin çocuk hafızasına kazınan Durmuş Hoca Efendi; Murat için anısal bellekte yanan bir meşale gibidir. İnanılan değerler uğruna verilen mücadeleyi temsil eden Durmuş Hoca Efendi, Murat'ın Kuvayımilliyeye ülküsünü besleyen bir alt akıntı olarak okunabilir. Ayrıca, başkışiyi doğru düzgün bir hayat kurma yolunda harekete geçirme gücüne sahip olduğu halde, kendi ölümüne neden olarak roman dünyasından çekilen Safo da norm karakter sayılabilir.

1.12.6.3. Kart Karakterler

Her koşulda kendisi olan kart karakterlerden biri Ayşe'dir. Hür Şehrin İnsanları'ndaki Ayşe karakteri, Esir Şehrin İnsanları'ndaki başkışi Kâmil Bey'in kızıdır. Bu nedenle Hür Şehrin İnsanları, bazı karakterleri ve bazı olayları ile Esir Şehir üçlemesine bağlanır. Ayşe; Şahap ve Murat'ın merhume valideleri sayılmazsa, anlatının karakter sahibi tek kadınıdır. Esir Şehrin İnsanları'nın alafranga tipi Nermin tarafından yetiştirilen Ayşe'nin, milli duygulara dair geliştirdiği hassasiyetin kaynakları, bu romanda da belirsizdir. Hür Şehrin İnsanları kendilik değerlerini ve sosyal meseleler üzerindeki duyarlılıklarını yitirmiş, yoz karakterle doluyken; Ayşe erdemli, bilinçli, milliyetçi ve idealist kişiliği ile dikkat çeker. Bir Rum kızı olduğu halde Murat'la birlikte olan Safo'yu anlayamaz; “*Biz Rumları yendik! Nasıl oluyor da bir Türk delikanlısı ile sevişiyorsunuz?*” (s. 417) Ayşe'de, Kuvayımilliyeye ve Mustafa Kemal sevgisi adeta kişileşir.

Murat'ın arkadaşı Şahap, anlatının kart karakterlerinden biridir. Bir sabah vakti; “Annem öldü. (...) Mahvolduk biz... Mahvolduk...” (s. 73) diyerek Murat'ı uyandıran Şahap karakteri, yazarın ölüm hakkındaki düşüncelerini aktarmak için anlatıya yerleştirdiği bir kart karakterdir. Zira Şahap, hiçbir şekilde detaylandırılmaz. Bir kart karakter olarak Şahap, anlatı dünyasındaki varlığını, ölümün arkasından bakan insan psikolojisini yansıtmak görevine borçludur. Yine; “maruf tabiriyle ‘keskin zampara’ idi! ‘keskin zampara’ tabirindeki hususiyet, kadın seçmemek, dolayısıyla kadın sevmekten ibaretti.” (s.296) şeklinde tanımlanan Avukat Celil Bey ile bir kulampara olan ortağı Hayret Bey, sürdürdükleri çürümüş ilişkilerin kıskacından çıkmayı, eylemlerini sorgulamayı bile düşünemeyen, statik karakterlerdir. Bunlardan başka Aliye Hanım'ı istismar eden Refik, yozlaşmış kişilikleri ile Şarlot ve Yoridanidis, hüznün talancısı Şemsettin Efendi gibi karakterler de bu kategoride düşünülebilir.

1.12.6.4. Fon Karakterler

Romandaki diğer karakterlere göre çok daha az boyutlu, olaylar örgüsü üzerinde etkisi olmayan, dönemin sosyal atmosferini yansıtarak anlatının verdiği gerçeklik hissini kuvvetlendiren fon karakter; Hür Şehrin İnsanları romanında da geniş bir kadroya sahiptir. Felek Kırathanesinin müdavimlerinden Tekait Rüşti Bey, bu karakterlerden biridir;

“Kısa boylu, zayıf, ilk bakışta sinirli zannedilen bir ihtiyardı. İstanbul'a yakın siyah setre, düz reye pantolon, yanları lastikli çekme rugan potinler giyer, bir de gümüş saplı abanoz baston taşırdı.” (s.19)

Kırathaneye gelerek günde birkaç el oyun oynayan Tekait Rüşti Bey'in, romandaki olay örgüsü üzerinde hiçbir etkisi yoktur. O, kılık kıyafeti ve yapıp ettikleriyle, dönem İstanbul'unda yaşayan emekli grubun içinden alınan bir kesiti temsil eder. Yine; “Meşhur madeni eşya fabrikasının, Beyoğlu'nda üç tane muazzam apartmanın, müteaddit dükkanların sahibi” (s.236) olan Mösyö Samoil, 1930'larda, ülkedeki varyetli kesimi ve onları bu varyete götüren şartları yansıtmak için anlatıya dâhil edilir.

Bunlardan başka Felek Kırathanesinin müdavimlerinden İaşe Binbaşısı Galip, pokerde hilesiyle meşhur olan Beşiktaşlı Adnan, Bitirim Niyazi, Kör Süleyman, Hepyek Ali, Komisyoncu Kara Kemal, Ertuğrul Hikmet'in annesi Kadriye Hanım, Şahap'ın babası Tahir Bey, Murat'ın arkadaşı Necip, Han Odabaşı Hüseyin Ağa ve hanımı Emine, Celil ve Hayret Beylerin askere giden kâtibi Selim, Hayret Bey'in baldızı Şaziment Hanım, İcra Memuru

Tufan Bey, Mübaşir Ahmet Efendi, Muhtar Rıza Efendi, ev sahibi Hacı Hüsametdin gibi isimler burada anılabilir.

1.12.7. İzleksel Kurgu

Hür Şehrin İnsanları romanında entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması'nda şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Ertuğrul Hikmet Sadri Ethem Ayşe Canseza Hanım/Mahir Efendi Durmuş Efendi Necip	Murat Hayret Bey Celil Bey Hamdi Bey Şarlot Reçina
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Hürriyet Sadakat Çalışmak/İş/Emek Vatanseverlik Kendilik İdealizm Yaşama sevinci	Esaret İhanet Yoksulluk Ahlaki Yozlaşma Züppelik İstismar Kapitalizm Ölüm
<i>Semboller Düzlemi</i>	Kuvayı Milliye İstiklal Madalyası/Kılıç Ararat Şilebi Yatak Takımı /Zembil Gramafon	Anket Defteri Eyüp Mezarlığı Akbabalar Murat'ın odası Haliç Lastik Top

1.12.7.1. Yabancılaşma

Hür Şehrin İnsanları, temelde yabancılaşma izleği üzerine kurulur. Başkışı Murat ve anlatının diğer karakterleri, yaşadıkları ahlaki yozlaşma ile dikkat çekerler. Etik değerlerdeki çürüme, salt birkaç kişinin değil, bütün unsurlarıyla İstanbul'un hücrelerine işler. Anlatının kurgusal iskeleti, karakterlerin sınırsızca deneyimledikleri cinsel yaşantılar üzerine oturtulur. Toplumun ahlak yapısının gelip dayandığı nokta, en etkileyici anlatımını, Madam Tamara'nın öyküsünde bulur;

“Ben senin gibi kanaatkâr değilim. Otuz beş liraya çalışmıyorum. -Suya bakarak kederle gülümsedi.- Zaten kimse beni otuz beş liraya çalıştırmak da istemiyor ki...” (s.502-503)

Rus kökenli olan Madam Tamara, ülkesinde gelişen olaylar nedeniyle İstanbul'a yerleşmek zorunda kalır. İstanbul'a geldiği zaman otuz lira aylıkla bir kolacı dükkânında çalışmaya başlar. Patron tarafından uygulanan cinsel istismara maruz kalır. Patronun hanımı durumu öğrenince, eşiyle hesaplaşmak yerine, Tamara'yı işten çıkarmayı tercih eder. Böylece Madam Tamara, ahlaki açıdan düşkün bir hayatın ortasına atılır. Tamara'nın; *‘Zaten kimse beni otuz beş liraya çalıştırmak da istemiyor ki...’* serzenişi ile olay, bireysel yabancılaşma boyutlarını aşarak topluma mal olan bir sorunsala dönüşür. İnsan, içinde bulunduğu toplumun değer yargıları tarafından şekillendirilir. Toplumsal unsurlarla üretken iletişime geçemeyen Madam Tamara, kendisiyle olan temasını da kaybeder. Böylece biopsişik yapısını oluşturan özelliklerinden uzaklaşır; *“İnsanın neliğinden uzaklaşması, onun yabancılaşmasıdır. Nesnelerin boyunduruğu altına giren insan, yabancılaşmıştır.”* (Akdeniz, 2012: 15) Tamara'nın siteminden, yaşamak zorunda olduğu hayat adına üzüntü duyduğu anlaşılrsa da o, kendisini bu hayatın içinden çekip çıkaracak mücadele gücüne sahip değildir.

Avukat Celil Bey, hatırlı bir müvekkilin Ankara'da takılan dosyasına ivedilik kazandırmak için Tamara'nın kadınlığını kullanır ve bu yolla çözüme ulaşır. Murat'a da bu işte Tamara'ya yardımcı olmasını ister; *“Göreyim seni oğlum, dedi, oradaki andavallılar Tamara'nın karşısında akıllarını oynatırlar... Lakin, arada işi külhanbeyliğine dökersen... Berbat edersin... Seni biz orospuluğa yardımcı gönderiyoruz. Ar yılı değil, kâr yılı.”* (s.483-484) Avukat Celil Bey, yaptığı işten zerrece hicap duymadığı gibi, bu yolla kazandığı meblağı; *“Kodoşluk parası”* (s.505) diyerek keyifle harcar. Marx'a göre emek, insan yaşamının en önemli faaliyetidir. Emek sayesinde işi objeye dönüştüren insan, dışsallaşarak kendini ve dünyasını yaratır. Başka türlü söylendiğinde, insanın kendini gerçekleştirme ancak yaratıcı çalışma ile mümkün olabilir. Bu nedenle iş, insan için anahtar kavram olarak

görülür. Kendi işine yabancılaşan insan, ortaya koyduğu emeğe ve ürüne yabancılaşmış, başka bir deyişle emeği nesneleştirmiş olur. Marx, bütün yabancılaşmanın kökünde, ekonomik yabancılaşmanın var olduğunu ileri sürer. Zira; “*alt yapı olan ekonomik faaliyet, üst yapı olan hukuk sistemi, devlet, sanat, din, ilim, ahlak, felsefe vb. mânevî kültür alanlarını belirlemektedir.*” (Karaca, 2014: 62)Avukat Celil Bey ve onunla ilişki içerisinde olan tüm insanlarda, emeğin yabancılaşması, buna bağlı olarak da üst yapı unsurlarında meydana gelen yozlaşma gözlemlenebilir. Böylece Madam Tamara’nın bireysel öyküsü, sadece kendisini ilgilendirmekten çıkarak, toplumsal ve siyasal yozlaşma düzlemine taşınır.

Hür Şehrin İnsanları’nda işlenen ahlaki çöküntü, Madam Tamara’nın dışında kalan karakterler yoluyla da ele alınır. Reçina, patronu tarafından hedonistçe kullanılır. Diğer taraftan patronun baldızı; “*Evvela, bin lira peşin, sonra her ay üç yüz lira...*” (s.449) karşılığında Celil Bey’in metresliğini yapar. Şair İbrahim Rıza, henüz eşiyile boşanma davası sürerken evlenmeyi düşünür. Trajik olan, evlenmek istediği kızın, vaktiyle birlikte yaşadığı kadının kızı olmasıdır. Aliye Hanım’a olan kira borcunu ödemediği için icralık olan Arap kadını, icra memurlarına karşı sekiz yaşındaki kızı Sadiye’yi metalaştırır. Safo’yu sevdiğini düşünen Murat, ölen Safo’nun anısına bile saygı duymayarak aynı gece Reçina ile birlikte olur. Daha da hazini, merhum babasının merhum cephe arkadaşı Selim amcasının emaneti Aliye Hanım ile de birlikte olur;

“*Selim Amcası, nihayet bu işler böyle olsun diye mi orada öldü? Sakarya’nın kenarında... Sakarya’nın... Resimden tanıdığı mert yüzü, şimdi karşısındaymış gibi gözlerini yumdu. Bu kabustan artık ölünceye kadar kurtulamayacaktı! Bitti!*” (s.708)

Yabancılaşma; “*kişinin kendini yabancı olarak duyumsadığı deneyim tarzı*” dır. (Özbudun-Markus-Demirer, 2008: 35) Murat da kendine yaşadıklarının bir kâbus olduğunu düşünecek kadar yabancılaşır. Ancak bu pişmanlık çok kısa sürer ve kâbus olarak nitelendirdiği ilişkiyi, Aliye Hanım’ın kızı Fatma’nın gözünde de meşrulaştırarak yaşamaya devam eder. Murat, içinde bulunduğu durumu değiştirme gücünü kendinde bulamasa da ne yaşadığının bilincindedir. Yaşadıklarının ardından; “*İhanet daima bir şeyi ispat etmektir. Ortada sevgiye benzer bir şey olmadığını...*” (s.724) hükmüne varır. Yabancılaşan kişi, otomat insana dönüştüğünden her türlü eyleminde tatminsizlik hisseder. Hissedilen tatminsizlik ise bireyi sevgisizliğe götürür.

Hür Şehrin İnsanları’nda görülen bir diğer yabancılaşma türü, dinsel yabancılaşmadır. İnsanların dini değerlerini kullanarak çıkar elde etmeye çalışan yozlaşmış kimselerin davranış

şekilleri, Şahap'ın cenazesi vasıtasıyla anlatıya girer. Dini yabancılaşma, Şemsettin Efendi ve avanesi tarafından temsil edilir;

“Bir kahvenin kapısından uzanıp ‘Mezar kazdıracağız, cenazemiz var’ der demez, hala sulu kar yağmasına rağmen, etraflarını ağır, tembel fakat açgözlü hareketleriyle sahiden akbabalara benzeyen, onlar gibi asırlardan beri yaşıyorlarmış ve yalnız bu hazin işle geçiniyorlarmış hissini veren birtakım insanlar çevirivermişti.” (s.88)

Yazar, insanların dini duygularını istismar eden kimseleri, ‘tembel’ ve ‘açgözlü’ akbabalara benzeter. Böyle kimseler, ölümün verdiği şaşkınlık ve üzüntü durumundan faydalanarak, cenaze sahiplerinden maddi çıkar elde etmeye çalışırlar. Şahap'ın annesi defnedilirken; *“Cenazede paraya acımadın mı, mevtanın ruhu rahat eder.” (s.97)* diyen Şemsettin Efendi, ölümden ötesini bile metalaştırır. Yabancılaşma ve din arasındaki ilişkiyi inceleyen Karaca; *“Yabancılaşmanın değerleri bozarak arılığında uzaklaştırması, ekonomiyi insan hayatının en yüce amacı haline getirirken, gerçek ahlaksal değerler geliştirmeyi ihmal etmiştir. Dini değerlerin de temelde ekonomik olan bu amaçların gölgesinde kaldığı söylenebilir.” (Karaca, 2014: 166)* der. Bu durumda din, istismar nesnesi haline geldiği gibi istismara maruz kalan bireyin ahlaki bütünlüğüne de saldırıda bulunur.

Şuur ya da kişiliğin törpülenmesi, kaybolması gibi durumlarda, birey kendisine karşı yabancılık hisseder. Yabancılaşan kişiler kitleler oluşturmaya başladığında ise yabancılaşma, toplumsal hastalığa dönüşür. Yabancılaşma hastalığına yakalanan toplumun üyelerinde, yaşama dair anlam yitimi, değer ve hedef yoksunluğu, ruhsal süreçlerde etkili olan çelişki, çatışma ve bunalımlar, marazi bir yalnızlık duygusu, otomatlaşma, ruhsal tatminsizlik ve sevgisizlik, kaybolan özsaygıyı telafi etmek adına savunma mekanizmalarına sığınma gibi istenilmeyen durumlar oluşur. Bu sonuçlardan her biri, kendilik değerlerinden uzaklaşmış kitleleri huzursuz, mutsuz ve anlaşılmaz kılmak için yeterlidir. Hür Şehrin İnsanları, nerdeyse tüm karakterleriyle, yabancılaşmanın doğurduğu bu sonuçları yansıtır. Yazarın, başkişi için yaptığı; *“Hürdü evet! Randevuevlerindeki kızlarla yatmak için... Ancak bunun için hürdü...” (s.733)* yorumu, romanı tek başına açılımlama gücüne sahiptir ve hürriyetten sonra toplum yabancılaşmasının geldiği noktayı vurgular.

1.12.7.2. Ölüm

Hür Şehrin İnsanları'nda ölüm, başkişi Murat'ın bakış açısı ile ele alınır. Murat'ın yazdığı anket defterinde yer alan soru, ölüm hakkındaki ilk yorumun yapılmasını sağlar. Murat bu soruyu; *“Ben varken ölüm yok, ölüm gelince ben yokum. Binaenaleyh düşünmeye değmez.” (s.14)* diyerek epiküryen bir üslupla cevaplar. Ölüm izleğinin anlatıda derinleşmesi

ise Şahap'ın annesi Azize Hanım'ın vefatından sonradır. Cenaze merasimiyle uğraşan Murat'ın; *“ruha falan inanmıyorum”* (s.80) şeklindeki söylemi, yine aynı felsefenin uzantısıdır. Ruhun ölümlüğünü ve ölümün nihai hiçliğini savunan Epikouros; *“ruhun ölümlü olduğunu ve ölümlü birlikte dağıldığı için ölümün bizim için hiçbir anlamı olmadığını”* (Yalom, 2008: 77) ileri sürer. Diğer bir deyişle, ölüm, ruhu da beraberinde götüreceğinden ölümden korkmanın ya da ölüm üzerine kaygı geliştirmenin bir anlamı yoktur.

Murat, her ne kadar ölüm ve ölüm ötesi hakkındaki düşünceleri ötelemeye, düşünmemeye çalışsa da bu çabasında pek başarılı olamaz. Fazlasıyla yıpranmış olan kıyafetlerinden utandığı için mecbur kalmadıkça dışarı çıkmayan Murat, Azize Hanım'ın defnedildiği gün, bu durumu asla umursamaz;

“Başka bir sebep için, aynı sokaklardan geçmiş olsaydı, kıyafetinden ne kadar utanırdı. Halbuki bu sabah caddeler o kadar kalabalık olduğu halde, kimseyi umursamamıştı. ‘Ölüm karşısında günlük hayatın küçük zavallılıkları nasıl da pek değersiz kalıyor’ falan diye bir şeyler düşünmeye başladığını fark edince öfkeden yüzü bembeyaz kesildi.” (s.81-82)

İnsan bilincinin algılama yetisi, varoluş üzerinedir. Buna rağmen insan, ölüme yazgılıdır. Ölümlü olduğunun bilincinde olmak, bireyi anlamlı yaşama konusunda kaygılandırarak daha yüksek bir varoluş düzeyine ulaştırır. Murat'ın çeşitli takıntıları, ölüm karşısında *‘günlük hayatın küçük zavallılıkları’* ndan başka bir şey değildir. Ölümü, varoluşun sonluluğu ile duyumsayan bireyin farkındalığı, yaşama mana ve ivme kazandırır. Yaşamı hızla anlamlandırma çabası da bireyin sonlu olan varlığını sürdürme ihtiyacından kaynaklanır. Bu ihtiyaç, ölüm kavramının şiddetle sorgulanmasına, ölüme baş kaldırılmasına, bir sonraki aşamada ölümün reddedilmesine neden olabilir. Başka türlü söylendiğinde, bütün varlığı ve ağırlığıyla ölüm, insanın yaşam içgüdüleri ile çatışma halindedir; *“İnsan bilinciyle uyumlu en geçerli eylemin ‘varlığını sürdürmek’ olduğu söylenebilir. Bu sebeptendir ki insan bilinci için ‘yok oluş’ yani ‘varlığın sonlu oluşu’ kabul edilmesi zor bir olgudur.”* (Sezer-Saya, 2009: 151)

Ölümü kabullenememiş, Murat'ın yaşamındaki ana dramlardan birini oluşturur. Kendisi için her fedakârlığı yapan annesinin cenazesine bu sebepten katılamaz. Ve yıllar sonra katılmak zorunda kaldığı cenaze merasiminde, arkadaşı Şahap'ın karşısında, annesinin mezarını dahi bilememenin ağırlığını yaşar;

“Annemi bir çukura koyup üstüne toprak örtülmesini görmeye cesaret edemedim. Bu kadar kati bir neticeyi seyre yüreğim dayanmayacaktı. O manzarayı görmediğim için, şimdi, senelerden sonra bile, ölümün yalan olması ihtimali var gibi geliyor.” (s.80)

Murat, annesinin cenazesinde niçin bulunmadığının sebebini kendine bile zor itiraf eder. Konuyla ilgili olarak Şahap'a; "*birdenbire hastalandım da*" (s.80) gibi inanılması güç bir bahane uydurur. En kıymetlisini son yolculuğunda yalnız bırakacak kadar ölüm düşüncesinden kaçan Murat'ın bu tepkisi, onun hayata karşı takındığı tavırla açıklanabilir. Bu tavır, dini, iktisadi, ideolojik etmenler ve sosyo-kültürel çevrenin ölüme bakışı tarafından belirlenir. Diğer bir deyişle; "*varoluşa verilen anlam ölüme yaklaşımı belirlerken, ölüm de insanın hayat ve varoluş karşısındaki tutumunu etkilemektedir.*" (Hökelekli, 1991:153) Nitekim Murat için, ölümden ötesi yoktur; "*Ölüme ayak uydurmak mümkün değil... Çünkü ölümden yürümek unsuru yok. Ölüm, mutlak duruş hali...*" (s.78)

Hür Şehrin İnsanları'nda, ölüm üzerine düşünmekten kaçış, karakterlerin genel eğilimidir. Sözelimi, Şahap'ın yakın arkadaşı Ertuğrul Hikmet, defin gecesini ölümü hatırlatacak hiçbir ritüele katılmak istemez. Şahap'ın evinden çıktıktan sonra hızla kız arkadaşının yanına gider. Murat, çok sevdiği, evlenmeyi düşündüğü Safa'nın ölüm haberini aldığı gece, teselliye Reçina ile üç gün eve kapanmakta arar. Böylece ölen kişi, geride kalanlarda bıraktığı tüm anılarla birlikte defnedilmiş olur. Bu kaçış; "*Mezardan hep acele uzaklaşırlar. Artık görünmez olduğuna kanaat getirilince yavaşlanır.*" (s.99) cümlesiyle sembolleşir.

Ölüme karşı verilen tepkilerin temelinde bulunan, yaşamı koruma ve sonsuz yaşama dürtüsü her insanda bulursa da ölüm, her canlı için "*Mutlak Efendi*" (Lévinas, 2006: 100) dir. Her nevi korkunun altında yatan, en genel anlamıyla ölüm korkusudur. Bu korku maskelenmeye çalışılsa da bütünüyle bastırılması söz konusu değildir. Nitekim Murat, cenaze günü başka bir şey konuşmak için doğüstü çaba göstermesine rağmen; "*Gırtlaklarına kadar ölümün içine gömüldüklerinden*" (s.81) konu dönüp dolaşır ölüme gelir. Bu durum, düşünsel alanda bile ölümden kaçışın imkân dâhilinde olmadığından kaynaklanır. Çünkü "*Ölümün inkarı, insanın temel yapısının inkarıdır.*" (Yalom, 2001: 57)

Hür Şehrin İnsanları'nda gerek başkisi Murat için gerekse öne çıkan diğer karakterler için ölüm, karşı gücü oluşturan bir kavram olarak yer alır. Kemal Tahir, ölüm hakkındaki düşüncesini, Kitap Notları'nda; "*Ölüm, bizi soruların karşılıklarından yoksun bıraktığı için dost değil.*" (Tahir-a, 1993: 209) şeklinde dile getirir. Anlatıda Kemal Tahir'i temsil eden Murat, her ne kadar ölüm düşüncesinden kaçıp yaşamsal olana sığınsa da ölümü düşünmekten kendini alamaz. Ölümü, mutlak bir gerçeklik olarak kabul eder. Ancak bilincin inkâr ettiği

ölüm sonrası hayatı, bilinçaltı ile kabullendiği için epiküryen tavrı korumayı başaramaz. Onun dramında, bu parçalanmışlığın rolü büyüktür.

1.12.7.3. Yoksulluk

Hür Şehrin İnsanları'nda yoksulluk teması, başkişi Murat üzerinden işlenir. On dokuz yaşında işsiz bir genç olan Murat'ın yaşadığı maddi bunalım ve bu bunalımın neden olduğu ruhsal çıkmazlar, anlatının ana izleklerinden biridir. Murat'ın yoksulluğu, bir yandan da 1929'daki küresel ekonomik bunalım tarafından şekillendirilir. Başkişinin sırtına giyecek nitelikli bir cekete sahip olmayışı, Ertuğrul Hikmet tarafından tüm dünyayı etkisi altına almış iktisadi buhran ile açıklanır;

“Dünyada iktisadi buhran var. Sebep mal bolluğu... Yani dünyada o kadar çok ceket var ki, ceketçiler mahvoluyorlar. Ceket balyalarının altında eziliyorlar... Gene de senin sırtında ceket yok...” (s.65)

Hür Şehrin İnsanları, 1929 bunalımına değinse de yoksulluğun sebeplerinden çok sonuçları üzerinde durur. Yoksulluk teması, özellikle Murat'ın ruhsal analizleri üzerinden derinleşerek ilerler. Murat, üzerinde taşımak zorunda olduğu kıyafetler yüzünden, sosyal ortamlara girmekten mümkün merteye uzak durur. Yoksulluktan kaçış, sefalet içinde yaşayan başkişinin kendi kabuğuna çekilerek daha da yalnızlaşmasına neden olur.

Kemal Tahir'e göre, yaşamsal faaliyetleri sürdürmek için gerekli olan materyale ulaşımı engelleyen ya da zorlaştıran yoksulluk durumu, toplumdaki her türlü ahlaki çöküntünün nedenidir. Bu düşünce, en sarîh şekilde; *“Açlık insanı sünepe eder.” (s.143)* diyen Hamdi Bey'in cümlesiyle ifade edilir. Ona göre; *“İnsanın, sahici insan olabilmesi için ekmek parası, giyecek derdi, başını sokacak yer bulamama korkusundan kurtulması lazımdı(r).” (s.123)* Bu fikri, Murat'ın kendi kendini sorguladığı anlarda da görmek mümkündür;

“Sahiden herkesin bir görüşte anlayacağı kadar korkak mı olmuştu? Şu halde, İhsan halkı! Her zaman, ‘İşsizlik insanı ödle eder. Fenalığı burada!’ demez mi? Her çeşit ahlaksızlığın başı da korku...” (s.246)

Yoksulluk, insana ait değerleri erdemleri çürütür. Bununla birlikte, bir işe sahip olmak, çalışmak, bir şeylere emek vermek insanı yüceltir. Murat, işsiz olmanın getirdiği sıkıntılar nedeniyle, günden güne daha çekimsiz bir kişilik geliştirir. Bireyin, olaylar karşısında net bir tavır takınabilmesi, doğruyu savunup doğru olanı yapabilmesi için, korku üreten bir kişilikten uzak durması gerekir. Zira; *“aç adam, şerefini dahi korumaya üşenir!” (s.143)* Bu nedenle yetersizlik hissi, kişiyi, her anlamda yetersiz, eksik, sakat nitelikler geliştirmeye götürür. Hür Şehrin İnsanları'nda savunulan ahlak anlayışı, müreffeh yaşam şartlarıyla ilişkilendirilir.

Ancak müreffeh yaşamın, ahlaklı yaşam için gereken tek ölçüt olmadığı, Murat'ın ve diğerlerinin öyküsüyle ifade edilir.

1.12.7.4. Cumhuriyet Yönetimi ve 1930'ların Türkiye'si

Kemal Tahir, Cumhuriyet ve sonrasını tek başına ele almaz. Türkiye Cumhuriyeti'nin, Osmanlı bakiyesi üzerine kurulduğunu her fırsatta savunduğu için, yeni yönetim şeklini, onu oluşturan tarihi şartlar ışığında ele alır. Bu nedenle, Hür Şehrin İnsanları'nda olduğu gibi diğer romanlarında da Osmanlı'nın gerileme ve çöküş dönemlerine, bilhassa Meşrutiyet ve Tanzimat yıllarına değinmeden edemez. İttihat Terakki yönetimi, Batılılaşma süreci ve Halk Fırkası inkılâpları yazarın eleştirilerinden her daim nasibini alan konulardır;

“Abdülhamit, Fizan'a gönderirdi. İnsanların ayaklarına demir bağlayıp denize attırırmuş. Biz buna isyan ettik. Samimi idik. Memlekete öyle bir hürriyet verecektik ki, sittin sene bitmeyecekti. Daha ilk ağızda beceremedik. Herif o rezillikleri istibdatname yapardı, biz hürriyetname yaptık!” (s.636)

Hür Şehrin İnsanları'nda İttihat Terakki eleştirisi, eski ittihatçılardan olan Avukat Celil Bey tarafından yapılır. Yazara göre, devletin içinde bulunduğu her müşkül durumun nedenini Abdülhamit yönetimi olarak belirleyen İttihatçılar, çözümün hürriyette olduğuna inanırlar. Abdülhamit'in hal'i hiçbir sorunu çözüme kavuşturamaz. İttihatçılar, devlet yönetiminde gerekli deneyime sahip değillerdir. Üstelik kadro ve ideoloji sıkıntıları mevcuttur. Yazar, İttihat Terakki'nin komitacılık ve cuntacılık geleneğinden geldiğini, uyguladığı yönetim şekli ile Abdülhamit istibdadını aratmadıklarını savunur.

Hür Şehrin İnsanları, Kemal Tahir'in Halk Fırkası'na olan bağlılığının öyküsü olarak da okunabilir. Murat, en yakın arkadaşlarının muhalefetine rağmen, Halk Fırkası'nı şiddetle savunur. Ertuğrul Hikmet ve Kadri Ekrem'in eleştirilerine karşı, partisinin başında Mustafa Kemal'in bulunduğunu, salt bu sebebin bile Halk Fırkası'na bağlı kalmak için kifayet edeceğini ileri sürer. Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan politikalar, Ertuğrul Hikmet ve Kadri Ekrem tarafından yorumlanır. Cumhuriyet devrimleri, eleştirilen konulardan biridir;

“Milleti mütaassıp sanırdık. Meğer yobazın iftirasıymış. Şapkayı giydi. Biraz homurdandı ama giydi. Çünkü yüz sene evvel fes için de bilmeden homurdanmıştı. Yeni harfleri kabul etti. Biraz homurdandı. Lakin kabul etti. Çünkü eski harfleri zaten bilmiyordu. Din kitabı ise zaten Arapça olduğundan, bilse de okuyup anlayamıyordu. Tekkelerin kapanmasını umursamadı. Çünkü tekke denilen müessese çoktan iktisadi içtimai fonksiyonunu kaybetmişti. Kadının çarşıftan çıkmasını yadırgadı ama isyan da etmedi. Çünkü memleketin yüzde seksen küsuru köylüydü. Köylüde, bizim kasaba esnafının anladığı manada tesettür zaten yoktu.” (s.611)

Bu söylem, esasen halkın inkılâplar ile hiçbir ilgisinin bulunmadığını, devrim denilen girişimlerin toplum tabanına nüfuz edemediğini ifade eder. Kemal Tahir, Cumhuriyet devrimlerini, halkın gerçek ihtiyaçlarını karşılamaktan çok uzak, şekilden ibaret hareketler olarak yorumlar; *“Batılaşmadan bu yana yaptığımız çoğu ilerilikler, esefle söylemeli ki, şimdiye kadar bize hep hangi çeşitten işlerin bize yaramayacağını göstermekten ibaret kalmıştır.”* (Tahir-ı, 1989: 69) Ona göre Cumhuriyet devrimleri burjuva sınıfına hitap eden devrimlerdir. Ancak burjuvası olmayan bir ülkede devrimler köksüz ve sahipsiz kalır. Diğer bir deyişle halka inemez. Zira devrimler, halkın ihtiyaçları ile ilgisi olmayan, tabanın talep etmediği tepeden inme girişimlerdir; *“Tepeden inmeyle (saçmayla) balık avlanır, insan değil...”* (Tahir-c, 1992: 70)

Kemal Tahir, Hür Şehrin İnsanları’nda, Halk Fırkası mensuplarının takındığı tavırları da eleştirir;

“İnkılap hareket demektir. Hareket etmeye söz vermiş insanlar her hususta hareket serbestliğine sahip bulunmaya mecburdurlar. Sen hiç sırtına apartman, çiftlik, altın torbaları sarılmış yüz metre koşucusu gördün mü? (...) Halk Partisi inkılapçı vasfını çoktan kaybetti. Tepedeki ağalar şişmanladılar. Yemişi altın olan filizler salıverdiler. Tekrar icap etse dağa değil, iskemlenin üzerine çıkamazlar. Çıkamayınca da, idareimaslahattan başka çare kalmaz. İdareimaslahat geldi mi inkılap gider.” (s. 604)

Zaferin ardından kurulan yeni devletin, güdeceği ekonomi politikasında kimlerin çıkarlarını gözeticeği sorusu, ülke için bir nevi yol ayrımıdır. Yazara göre, Milli Mücadele yürütülürken, sırtını eşraf ve bürokrasi kadrolarına dayamak zorunda kalan Mustafa Kemal, zaferden sonra ekonomi politikalarını, onların çıkarlarına göre düzenler. Devlet eliyle burjuva yetiştirmeyi amaçlayan kapitalist bir ekonomi anlayışı benimsendiğinden, tabanı oluşturan halkın çıkarları göz ardı edilir. Yazara göre olması gerekeni, Hür Şehrin İnsanları’nda Kadri Ekrem ifade eder; *“Mustafa Kemal Paşa inkılapçı amele sınıfını teşkilatlandırmalı, onun başına geçmeli, kısacası, biraz daha yumuşak, biraz daha sert, fakat mutlaka sosyalizme gitmeliydi.”* (s.613) Ancak, halk için halka rağmen felsefesiyle iş başına gelen Halk Fırkası kadrosu, ekonomik atılımlar gerçekleştirmek yerine, cüzdanlarını doldurma çabasına düşerler. Bu nedenle de yozlaşmış bir siyasi sitemin içinde, idareimaslahat yapmaktan başka bir işe yaramazlar.

Yol Ayrımı’nda detaylı bir şekilde işlenen Serbest Fırka’nın açılış sürecine Hür Şehrin İnsanları’nda da değinilir. Ancak Serbest Fırka meselesi, Yol Ayrımı’ndaki gibi romanın temel meselesi değildir. Sadece, Halk Fırkası’nın yukarıda ele alınan politikalarını eleştirmek amacıyla anlatıya dâhil edilir; *“Ben Mustafa Kemal’i severim. Lakin partisinin kubura*

düşmemesi de şart... Kanaatimce çoktan düştü. İşte bu sebeple Serbest Fırka'ya taraftarım.”
(s.601) Bunun dışında, konunun vurgulanan yanlarından biri de halkın Serbest Fırka'ya gösterdiği yoğun ilgidir;

“İzmir şehri, -daha kurtuluşun üzerinden on sene bile geçmeden- Fethi Bey'i, Mustafa Kemal'e dahi göstermediği bir sevgi ve heyecanla karşılamış, muhalefet partisi şefini, başvekilin resmine kurşun sıkıp, polisleri denize atarak bağına basmıştı.

Bunu İstanbul yapmış olsaydı, Murat'ın o kadar gücüne gitmezdi. İstanbul 'Bin kocadan arta kalan bir nevi bakir'di. 'Dişleri düşmüş, sırttan' ağzıyla tarih boyunca nicelerini nasıl öpme vesilesiyle delirtmiş, sonra bu öptüklerini yüzlerine tükürerek nasıl yerden yere vurmuştu. Fatih diye bağına bastığı haşin delikanlı, daha on sene evvel 'hain' diye kovalanan bir sülalenin ekber evlatlarından değil miydi?

İzmir'e gelince: Ona bu vefasızlığı Murat bir türlü yakıştıramıyordu. Mustafa Kemal'i dünya unutsa, İzmir unutamazdı, unutmamalıydı.” (s.700)

Serbest Fırka Başkanı Fethi Bey'in İzmir seyahatinden alınan bu detaylar, halkın yediden yetmişe Serbest Fırka'ya teveccüh gösterdiğinin altını çizer. Murat, yakın arkadaşlarının Serbest Fırka'ya üye olmasını kabullenemez. Halkın kitleler halinde Serbest Fırka'ya kayması, onu düşündürür; *“Millet, amelesi, esnaflı, münevverleri, hatta talebeleriyle, daha birkaç hafta evveline kadar adı bile çoktan unutulmuş olan Fethi Bey'in arkasına düşmüştü.”* (s.645) Kemal Tahir, Serbest Fırka serencamı üzerinden, reddi miras edilen Osmanlı hakkındaki serzenişini de dile getirir. Cumhuriyet'in, Osmanlı tarihi ile alakasını kesip, onu tüm değerleriyle birlikte alaşağı ettiğini düşünen yazar, devrimlerden beklediğini bulamaz. Ona göre; *“Asıl istiklal: İktisadi istiklaldir.”* (s.602) Devrimlerin, ülke ekonomisini halkın yararına şekillendirmek yerine halkın dış görünüşünü değiştirmekle uğraştığını düşünür. Bu nedenle inkılâpları ciddiye almaz.

1.12.8. Sonuç

Hür Şehrin İnsanları, 1930'lu yılların İstanbul'unda, ailevi dayanaktan yoksun olarak hayata tutunmaya çalışan Murat'ın dramını işler. Son yirmi yılda üç savaş geçiren bir neslin yetiştirdiği Murat, bağımsızlık için verilen tüm çabaların ardından, kurulan yeni düzende aradığını bulamayan insanların sembolü olur. Yer yer bohemleşen yaşam tarzıyla Murat'ın bireysel dramı, söz konusu dönemin toplumsal dramına ışık tutar. Dünyayı saran 1929 ekonomik bunalımı, geçinmek için gerekli materyali temin edemeyen insanların, yozlaşmış sistemlere dâhil olmasına neden olur. Bu yönelim, özellikle toplumun ahlaki ve sosyal yapısında bozulma olarak ortaya çıkar. Yoksulluğun birey üzerindeki etkilerini psikolojik bir dikkatle ele alan eserin fikri boyutunu ise Serbest Fırka olayı oluşturur. Serbest Fırka'nın

açılma nedeni/şekli, Halk Fırkası'nın halkın nezdinde ifade ettiği anlam, Cumhuriyet politikaları, milliyetçilik fikri, ayrıntıya girilmeden işlenir.

Yapısal açıdan, tamamlanmamış bir anlatının kusurlarını taşıyan Hür Şehrin İnsanları, Cumhuriyet politikalarını eleştirmesine rağmen, sağlam bir Cumhuriyetçi olan yazarın, 1930'lu yıllardaki politik çatışmalarını yansıtmaları bakımından kayda değerdir.



1.13. DAMAĞASI / Notlar-Müsveddeler

*“Ben bu romanda yazılanları
mahpuslarla beraber yaşadım.”
Kemal Tahir*

1.13.1. Romanın Kimliği

Damağası, bir roman değil, yazarın sarı defterlerine tuttuğu notların bir kısmıdır. Kemal Tahir’in ölümünden sonra eşi Semiha Hanım tarafından baskıya verilir. Dört ana bölümden müteşekkil olan çalışmanın, ilk bölümü 1948, ikinci bölümü ise 1949 yılında tutulan notları içerirken, tarih düşülmeyen üçüncü bölüm notları, yazarın el yazısıyla düzeltilmiştir. Son bölüm ise ilk üç bölümle hiçbir ilgisi bulunmayan bir cezaevi öyküsüdür ve notlarla aynı dosyada bulunduğundan yayınevi tarafından Damağası’nın sonuna eklenir. Yazar, ömrünün son yıllarında bu taslaklar ile ilgilenmiştir.

Romanın içinde yer verdiği ithaf bölümünden anlaşılacağı üzere, Damağası, yazarın yaşamöyküsünden bir kesittir. Birinci elden verdiği bilgilerle, biyografi çalışmaları için önemli bir dayanak olabilir. Zira Malatya’dan Çorum Cezaevine gönderilen yazar; *“1944’ün sonlarından 1949 yılına kadar”* (Berksoy, 2010: 28) burada bulunur. Damağası’na düşülen 1948-1949 tarihleri, bu notların, Çorum Cezaevi deneyimlerinden oluştuğunun göstergesidir. Bu çalışma, içerdiği otobiyografik unsurlar açısından olduğu kadar yazarın çalışma disiplini göstermesi açısından da kayda değerdir. Bazı vaka birimlerinin değiştirilerek yeniden yazılması ile oluşan bölümler, Kemal Tahir’in bir eseri oluştururken gösterdiği titizliğe ve geçirdiği sancılı sürece işaret eder.

Cengiz Yazoğlu’nun tespitiyle; *“İkinci Dünya Savaşı’nın Anadolu mahpushanelerinden nasıl izlendiğini, dışarıdaki yoksullukla mahpushanedeki bunaltıyı, dış soygunların, toplumun aynası sayılacak mahpusluk hayatını nasıl etkilediğini”* (Tahir-g, 1989: 62) anlatan roman çalışması; devlet kurumlarında baş gösteren bürokratik çürüme, adam kayırma, rüşvet, yolsuzluk, fuhuş gibi ahlaki ve idari yozlaşma türleri, savaş atmosferinin neden olduğu istifçilik, karaborsa ortamı, sağlık sorunları gibi birçok konuyu irdeler. 1940’lı yılların Çorum’unda meydana gelen sosyal, siyasi ve ekonomik hadiselerin, cezaevi yaşamına nasıl yansıdığını bu notlardan okumak mümkündür.

Taslak bir çalışma olduğundan yazın dünyasının ilgisini çekmeyi başaramayan Damağası'nın ilk baskısı, 1977'de Bilgi Yayınevi tarafından yapılır.

1.13.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bu çalışmada da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcı kullanılır. Hâkim anlatıcı, zamana ve mekâna nüfuz eder. Sadece karakterlerin eylemlerini değil düşünce ve niyetlerini de okur. Böylece roman kişilerinin geçmiş, hal ve gelecekleri üzerinde söz söyleme hakkına sahip olur. Hatta karakterin kendinin anlayamadığı durumlar bile yazar-anlatıcı için aydınlık ve anlaşılırdır.

Kış soğuğu gelip çatmasına rağmen giyecek bir paltosu olmayan Hasan Kırat Efendi'nin durumu, anlatıcının konumuna dikkat çeker; *“Hasan Kırat Efendi, maaşının yüz kırk beş lira küsur olarak dağıldığı gün, başgardiyân odasında, palto şartını tamamiyle unutup niyeti saat almaya nasıl çevirdiğini aylardan sonra bile bir türlü anlamamıştır.”* (s. 13) Nöbet gecelerini sırtına aldığı yorganla geçiren Hasan Kırat Efendi'nin saat tutkusu vardır. Palto alması gerekirken İstanbul'dan Tissot marka bir saat getirtir. Bu saate sahip olabilmek için defalarca İstanbul'a mektuplar gönderir. Karakterin tutumunu gözlemleyen anlatıcı, Hasan Kırat Efendi'nin farkında olmadığı durumların bile farkındadır. Yine Gardiyan Çökük Rıza'nın zihninden geçenler, yazar - anlatıcının gözlemlerinden kaçmaz; *“Çökük Rıza kısa bir tereddüt geçirdi. İki lira dese mi? Birisini cebe atıverir! Sonra içinden: ‘Git şeytan! Tövbe yarabbi!’ dedi.”* (s.104) Çorum Cezaevine geldiği gün araba ücreti ödemek isteyen Kitaplı Casus, ne kadar ödeme yapması gerektiğini sorduğunda, Çökük Rıza, bir an için Casus'tan fazla para alıp bir kısmını kendine ayırmayı düşünür. Çökük Rıza'nın geçirdiği bu anlık tereddüt, hâkim anlatıcı tarafından not edilir.

Cezaevindeki mahkûmlar hakkında, Kitaplı Casus Cemal'e bilgiler veren Kel Yiğit, yazarın sözünü emanet ettiği bir başka kişi olarak belirir. Kolsuz Ahmet'in ve bazı kimselerin öyküsü ile cezaevinin genel ahvali onun anlatımıyla verilir.

Damağası'nda yazar, olayları naklederken realiteye sadık kalma kaygısı dışında bir anlatım kaygısı gütmemiş gibidir;

“Amma neylersiniz ki, realist bir hikayeci sıfatıyla, şüphelerini şüphelerinde serbest bırakarak, hakikati gördüğümüz gibi kaydedeceğiz.” (s.5)

“Yeni yapılan beton binaya taşınmadan evvelki ahvali yadetmek, hem mevzuumuzun dışında kalır, hem de Hasan Kırat efendinin devrini hikaye etmediğinden, lüzumsuzdur.” (s.18)

“Az kalsın kızın babasını da içeri koyacaklardı ya... Bereket emmim -amca demek, Çorum ve köylerinde kayınbabaya da emmi derler- savuştu, bizi getirdiler.” (s.151)

Diğer romanlarda görülmeyen bu anlatım kusurlarına Damağası’nda rastlamak mümkündür. İlk üç bölüm boyunca, yazarın anlatıdaki varlığı sıklıkla hissedilir. Yazar, vakayı anlatmayı keserek okurla diyaloga girer. Bazı konulara niçin değinmediğini açıklar ya da yukarıdaki örnekte olduğu gibi herhangi bir sözcüğün kullanım alanıyla ilgili tafsilat vermeye kalkar. Norman Friedman’ın da belirttiği gibi; “roman dünyasında yazarın varlığına duyduğumuz antipati galip gel(ir).” (Stevick, 2010: 104) Erken dönem Tanzimat romancılarında da görülen bu anlatım kusurları, estetik uzaklık ilkesine gölge düşürerek anlatının inandırıcılığını zedelediği gibi, okur ile metin arasındaki o eşsiz bağın kopmasına neden olur.

Yapılan özetlemelerin yer yer ziyadesiyle uzatılması, değinilmesi gereken bir başka anlatım kusurudur. Çorum Cezaevi binasının yapımında meydana gelen aksaklıklar, kabristanın kaldırılması, kazılan yerden çıkan gazyağı ve bu yağın nakli için girişilen bürokratik işlemler sayfalarca anlatılır. Bu durum, gerilimin neredeyse tamamen düşmesine ve akıcılığın bozulmasına neden olur.

İlk üç bölümde görülen bu kusurların, eserin son bölümünde ortadan kalktığı söylenebilir. Osman adında bir mahkûmun başından geçen bir olayı naklettiği son bölüm, cezaevinde bulunanlar arasında geçen konuşmalarla devam eder. Sahneleme tekniği ile diyaloglar aracılığıyla verilen bu bölümde, yazar-anlatıcı bir kenara çekilmeyi başarır. Eserin tamamlanmamış bir taslak olduğu ve “Notlar / Müsveddeler” alt başlığı altında yayınlandığı gözden uzak tutulmadığı sürece, anlatı kusurları mazur görülecektir.

1.13.3. Olay Örgüsü

1.13.3.1. Birinci Metin

Dört ana metinden oluşan Damağası notlarının ilk bölümü, “Damağası (Notlar)” başlığını taşır. Bu bölüm, yazarın 28.4.1948 tarihini taşıyan sarı defterinden alınır. Kendi içinde dokuz alt bölüm halinde tasarlanan ilk bölümün, alt bölümleri şu şekilde gelişir:

Birinci alt bölümde, Çorum Cezaevi gardiyanlarından Hasan Kırat Efendi’nin geçmişinden söz edilir. Ebniyazedelerin hurda demir ambarında işe başlayan Hasan Kırat, ikinci kez ihtiyati askerliğe başlayınca on dört ay memleketten uzaklaşmak zorunda kalır. Döndüğünde ise her şey değişmiştir. Eski işinde kendisine ihtiyaç duyulmadığını anlar ve

cezaevine gardiyan olarak girer. En büyük emeli başgardiyan olmak ve saat almak olan Hasan Kırat Efendi, altı ayda bir verilen aynı yardımı alır almaz, paltoya ihtiyacı olduğu halde saat almaya karar verir. İstanbul'dan getirttiği Tissot marka saati, cezaevindeki mahkûm ve gardiyanlar tarafından kıskanılınca Başgardiyan Muavini Deli Ömer tarafından kazara (!) kırılır. Hasan Kırat Efendi hepsinden intikam almaya yemin eder.

İkinci alt bölüme, Sungurlu'nun hükümdarı sayılan Emirali Mustafa'nın öyküsüyle başlanır. Emirali Mustafa, on dört yaşında beş kişinin tecavüzüne uğrayınca babası Hacı Hasan tarafından evlatlıktan reddedilir. Kumara düşkün olan Mustafa, Ermeni Tehciri sırasında bulduğu altınlar sayesinde yörenin ağası konumuna yükselir. Mustafa'nın öyküsüne ara verilerek yeni binaya taşınan Çorum Cezaevi sakinlerinin yaşadığı sıkıntılar, savaş atmosferinin neden olduğu olumsuzluklar, idari yozlaşmalar hakkında değerlendirmeler yapılır. Vaka, cezaevine vekâleten bakan Lütfü Bey'in, kuruma yeni bir müdür atandığını bildiren yazıyı almasıyla devam eder. Müdürlük bekleyen Lütfü Bey, kırılan onurunu sahte görevlendirme kâğıtları hazırlayarak kurtarmaya çalışır. Yeni müdür Mehmet Kayahan göreve başladığında, Çorum Cezaevinin en belalı mahkûmları hakkında malumat ister. Lütfü Bey ise Rıza Kahraman'ın adını vermekle işe başlar. Vaka burada kesilerek geri dönüş tekniği ile Rıza Kahraman'ın cezaevine düşüş nedeni anlatılır.

Ermeni Tehciri ve Seferberlik yıllarında servet sahibi olan Ağabey ile Emirali Mustafa, Cumhuriyet'ten sonra Sungurlu'nun iki ana gücü olurlar. Çıkarları çatışmaya başlayan bu güçlerin arası bozulmaya başlayınca Emirali Mustafa, kız kardeşi Fadime'yi, Ağabey'e vererek sorunu tatlıya bağlar. (Yediçinar Yaylası-Köyün Kamburu-Büyük Mal isimli üçlemede, Hacı Kenan ile Sülük Bey arasındaki çıkar çatışması, çözüm yolları ve sonuçları hatırlanırsa aynı kurgunun burada da uygulandığı söylenebilir) Ağabey'in yeğeni olan Rıza Kahraman'ın, Fadime ile gayri resmi olarak sürdürdüğü ilişki ortaya çıkınca Mustafa, Rıza'ya kardeşini vereceğini söyler ve Ağabey'i vurması için onu azmettirir. Ağabey'i vurduran Rıza Kahraman, delil eksikliğinden berat edip Fadime'yi ister. Bu kez de kız kardeşini vermeyerek sözünde durmayan Mustafa'yı vurur. Böylece Rıza Kahraman'ın cezaevine giriş nedeni, Emirali Mustafa'nın öyküsüne bağlanarak Mustafa'nın yarım bırakılan serüveni tamamlanmış olur.

Üçüncü alt bölüm, belalı mahkûmlar listesinde Rıza Kahraman'dan sonra gelen Yüzbaşı Bey'in öyküsünü yine geri dönüş tekniği ile işler. Dersim olaylarında iki taraflı oynadığı gerekçesiyle on beş seneye mahkûm olan Yüzbaşı Bey, aynı zamanda becerikli bir

marangozdur. Cezaevine girdiğinde başgardiyandan tahta temin etmesini ister. Bu işten kâr sağlamayı planlayan başgardiyacı, işe yaramaz ıslak tahtalar getirince Yüzbaşı Bey tahtaları almayı reddeder. Yeni müdüre sunulan kara listeye eklenmesinin nedeni bu tahta meselesidir.

Dördüncü alt bölüm, yeni müdürün mahkûmlar ve gardiyanlar üzerinde hâkimiyet kurma çabasını anlatır. Müdür Mehmet Kayahan, kendisine verilen malumat doğrultusunda, Yüzbaşı Bey'in kumaracı olduğunu zanneder. Kumar oynamayan Yüzbaşı'ya bağırınca Yüzbaşı, Mehmet Kayahan'a kafa tutar ve inadına üç gün üç gece kumar oynar.

Beşinci alt bölüm, gardiyanların verdiği yanlış bilgi sonucu Mehmet Kayahan'ın izniyle cezaevinde şiddet uygulanan Rıza Kahraman'ın zor anlarını anlatır. Rıza'nın feryadı üzerine jandarma, valilik ve tüm mahalleli cezaevinin önünde toplanır.

Altıncı alt bölüm, bu olayın soruşturma sürecini işler. Olanları Rıza Kahraman'dan dinleyen vali, koğuştakilerin de tanıklığıyla, Rıza Kahraman'ın suçsuz olduğunu; müdür ise gardiyanlar tarafından aldatıldığını anlar.

Yedinci alt bölüm, valinin gitmesinden sonra, müdürün başgardiyana kızması ve Rıza Kahraman'dan şikâyetçi olmamasını istemesinden oluşur. Mehmet Kayahan, Rıza Kahraman'ın isteği üzerine açığa alınmamak için Çorum'u terk eder.

Sekizinci alt bölüm, Lütfü Efendi'nin, boşalan makama yeniden oturmasını ve yeni Başgardiyacı Hasan Pehlivan'ın yeniden Çorum Cezaevinde işe başlamasını anlatır.

Dokuzuncu alt bölüm, Hasan Pehlivan'ın başgardiyacı olarak kalmasından rahatsız olan Lütfü Bey'in, onu kovdurma gayretlerini işler. Hasan'ın rüşvet aldığına şahit olanlar, müddeiumumîliğe durumu anlatan dokuz dilekçe gönderirler. Müddeiumumî de bu işten çıkar elde etme kaygısına düşünce, Hasan için ileri sürülen şikâyetlerden hiçbiri ispatlanamaz.

1.13.3.2. İkinci Metin

“*Damağası*” başlığını taşıyan ikinci bölüm, 1949 tarihli sarı defterde bulunan müsveddelerden oluşmaktadır. Bu metin, “*Kitaplı Casus*” ve “*Gazete Muharriri*” şeklinde isimlendirilmiş iki ayrı bölümden oluşur. Kitaplı Casus ismini taşıyan kısım, birbirinden numara ile ayrılmış üç alt bölümden oluşurken; Gazete Muharriri ismini taşıyan kısım için alt bölüm oluşturulmaz.

Kitaplı Casus başlığını taşıyan kısmın birinci alt bölümünde, Çorum Cezaevine nakledilen Cemal hakkında sınırlı tutulmuş bilgiler verilir. Malatya Cezaevinden nakil olarak gelen Cemal, on beş seneye mahkûmdur. Aslen İstanbullu olup gazetecilik yapmaktadır. Beraberinde iki sandık dolusu kitap getirdiği için adı Kitaplı Casus olarak anılır. Çorum Cezaevinde daha önce casusluk suçuyla iki kişi yatmıştır. Bunlardan biri Bulgaryalı İt Koço, diğeri ilk metinde öyküsü anlatılan Yüzbaşı Bey'dir. İkisinin de hayatından kesitler anlatılır.

Kitaplı Casus başlığını taşıyan kısmın ikinci alt bölümünde, Kitaplı Casus'un cezaevinde geçirdiği ilk gün ve izlenimleri anlatılır. Cemal, susuz ve ışısızdır. Onun bu elzem ihtiyaçları Kolsuz Ahmet ve İbrahim tarafından karşılanır. On dört yaşında bir kızı kaçırdığı için sekiz seneye mahkûm edilen Ahmet'in kolunu kaybetme hikâyesi ile yedi sene ceza alan İbrahim'in hayatından kesitler anlatılır. Böylece öykü içine öykü yerleştirilir.

Kitaplı Casus başlığını taşıyan kısmın üçüncü alt bölümünde, görevi Cemal ile ilgilenmek olan Kel Yiğit'in hikâyesine değinilir. Tecrithanede olan Cemal'in diğleriyle konuşması yasaktır. Kitaplı Casus'un ziyaretine gelen fotoğrafçı Hasan Basri'den, İstanbul'dan tanıdığı Salim Aka'dan, Sinop'taki biraderi ile Malatya'daki nişanlısından gelen mektuplardan söz edilir.

Gazete Muharriri başlığını taşıyan diğeri kısım ise tek bölüm halinde kurgulanır. Bu bölümde Salim Aka ile Cemal, İstanbul'daki eski günlerini yâd ederler. Sinop'taki kardeşi, Cemal'e ihtiyaçlarını gidermesi için bir miktar para gönderir. Kel Yiğit; Kolsuz Ahmet ve İbrahim'in mazideki olumsuz yaşantılarını ve bunların idare tarafından kullanıldığını Cemal'e anlatır. Gardiyan Çökük Rıza ve beraberinde gelen Mustafa, sıkıntılarına çözüm bulmak için Cemal'den akıl isterler. Cemal ile Kel Yiğit arasında geçen, savaşın durumu ve Çorum üzerine yapılan konuşmalarla bölüm son bulur.

1.13.3.3. Üçüncü Metin

“*Damağası (Son Çalışma)*” başlığını taşıyan üçüncü kısım, tarihsizdir ve üç alt bölümden oluşur. “*Kitaplı Casus*” başlığını taşıyan ilk alt bölüm, Cemal'in Çorum Cezaevi Ağır Ceza Koğuşuna geleceğini duyan mahkûmların, onu merak etmeleriyle başlar. Zamanda geri dönüşle yeni cezaevi binasının yapımında yaşananlar yeniden kaleme alınır. Sürüden kaçan bir koyunu kovalarken sınır devriyeleri tarafından casus diye yakalanan Bulgaryalı İt Koço'nun öyküsü, bu bölümde detaylandırılır.

“*Casus Yüzbaşı*” başlığını taşıyan ikinci alt bölüm, yine zamanda geri dönüşle, Ali Zeynelabidin Çakmaker isimli yüzbaşının ağır ceza koğuşuna gelişi anlatılır. Bu bölümde yazar, yüzbaşının aslen İstanbullu olması, Çorum’a Malatya’dan gelmesi, on beş seneye mahkûm olması gibi kendine ait özellikleri, yüzbaşuya aktarır. Yüzbaşı da tıpkı Kitaplı Casus gibi, cezaevinde kendinden para koparmaya çalışanlara direnir.

“*Kara Müdür*” başlığını taşıyan üçüncü alt bölüm ise Kara Müdür ile Savcı Cafer Babayiğit arasında geçen diyaloglardan oluşur. Bu diyaloglar, millet meclisinin toplandığı yıllarda olanlar, Kuvayimilliyeye ve Enver Paşa’nın faaliyetleri üzerinedir.

1.13.3.4. Dördüncü Metin

“*Bir Mahpushane Hikayesi*” isimli son metin, cezaevindeki bir mahkumun hayatından kısa bir kesittir. Bölüm sonuna eklenen dipnottan, önceki bölümlerle direkt bir ilişkisi olamayan bu bölümün, ana dosyada bulunduğu için buraya eklendiği anlaşılır. Son metinde, varlıklı bir ailenin on beş yaşındaki oğlu Osman’ın, baldızına sevdalanması, bu seveda yüzünden hastalanıp aylarca yataklara düşmesi ve eşinin doğumda ölmesinden sonra baldızını nikâhlanması anlatılır.

Görüldüğü gibi, yazarın Damağası isimli roman müsveddesi, kurgusal olarak bir roman özelliği göstermez. Hasan Kırat Efendi’nin, kırılan saati için intikam yeminleri etmesiyle başlayan ilk metin ile sonraki metinler arasında bir bağ kurulmamıştır. Her bölüm, hatta her alt bölüm başka bir karakterin öyküsünden alınmış yarım bırakılan pasajlar niteliğindedir. Kemal Tahir’in sağlam bir roman kurgusuna sahip olduğu bilindiğine göre, Damağası’nda olaylar arasındaki nedensellik bağlarının kopukluğu ve birimlerin ana vaka iskeletine bağlanmamış olması; “*tamamlanmamış bir roman çalışmasının üç ayrı aşaması*” (Mutluay, 1978: 38) olması ile izah edilebilir.

1.13.4. Zaman

Damağası’nda vakanın ne kadar sürede anlatıldığı sorusunun net bir cevabı yoktur. Çünkü zaman unsuru; “*onbeş, yirmi güne kadar*” , “*bir buçuk ay evvel*” (s.87) gibi belirsiz ifadelerle işlenir. Başlangıç noktası tam olarak belli olmayan zamanın, bu ifadeler ışığında takip edilmesi mümkün değildir.

Öyküleme zamanındaki belirsizliğe rağmen anlatının kaleme alındığı zaman dilimi kesin bir şekilde belirtilir. “*Kitaplı Casus*” ismini taşıyan bölümün başına koyduğu ithaf

notunda; “*Ben bu romanda yazılanları mahpuslarla beraber yaşadım*” (s.87) diyen yazar, 1944-1949 tarihleri arasında Çorum Cezaevinde bulunur. Buradan hareketle vaka zamanının bu zaman diliminde geçmesi beklenir. Nitekim *Damağası (Notlar)* ismini taşıyan ilk bölüm, “24.4.1948”; *Damağası* ismini taşıyan ikinci bölüm, “1949” tarihli sarı defterlerden aktarılır. *Damağası (Son Çalışma)* başlığıyla oluşturulan üçüncü bölüm ise tarihsizdir ve ölümünden önce Kemal Tahir tarafından el yazısıyla düzeltilir.

Metinde yer yer belirtilen zaman unsuru, yukarıdaki tespiti doğrular niteliktedir;

“1943 senesinde, cihanın ateşe yandığı aylarda, dünya üzerinde Türk hükümeti, Meclis, Karaborsacılar, bir de Çorum Cezaevi Müdür Vekili Lütfü Özbalcı’dan daha keyifli insanlar bulmak imkânsızdı.” (s.26)

“1944 senesinin Teşrinievvel ayının üçüncü günü idi.” (s.114)

“Çorum Cezaevi, 1947 yıllarında bile bir çok Çorumluların inancına göre, Türkiye’de bir benzeri daha bulunmayan beton dondurma bir cezaeviydi.” (s.217)

Anlatımın ele aldığı sosyal zaman ise çok daha geniş bir çerçeve oluşturur. Yazar-anlatıcının, Hasan Kırat Efendi’nin merhum pederi hakkında verdiği malumat; “*Abdülhamid devrinde jöntürk sürgünlerine yollarda göz açtırmadığından şöhretlenerek süratle yükselmiş, 31 Mart’ta marifet bırakmayıp çıkardıktan sonra ittihatçılarca, tabii bir yanlış eseri olarak tekaüde sevk edilmiş; Balkan harbinde tekrar zabıtlığı iade olunmuş; Seferberlikte, Ermeni tehciri işinde yararlığı görül(müş) (...) İstiklal Madalyası’nı taktıktan iki sene sonra tekaüt edilmişti.*” (s.6) şeklindedir. Buradan da anlaşılacağı üzere sosyal zaman; Sultan II. Abdülhamit yönetimi, 1908 Meşrutiyeti, Balkan Savaşları, Seferberlik ve Cumhuriyet yılları gibi hayli uzun bir dönemi kapsar.

Zamanın psikolojik bir boyut kazanması ise yazarın Çorum Cezaevine geliş sürecini anlatan Kitaplı Casus bölümüne rastlar. Vakanın, mekân-insan ilişkileri dikkate alınarak sunulduğu bu bölümde, Çorum Cezaevindeki ilk günlerini dar ve karanlık bir hücrede geçiren Cemal’in his ve düşünceleri verilir. Yabancı bir mekânın neden olduğu gariplik hissine bir de dar ve karanlık mekân eklenince, Kitaplı Casus Cemal için zaman geçmez olur; “*Karanlıkta vakit geçmiyor, adeta duru(r).*” (s.134)

Öyküleme zamanında yer yer geri dönüşler de yapılır. Bu dönüşler daha ziyade mahkûmların geçmişleri, mahkûmiyet sebepleri ve diğer mahkûmlarla olan ilişkilerini ifade etme amacıyla, genellikle özetleme tekniği ile yapılır. Sözgelimi, mahkûmlardan Rıza Karaman, Yüzbaşı Bey, Bulgaryalı İt Koço ve Kolsuz Ahmet’in cezaevine düşme nedenleri zamanda geri dönüşle anlatılır. Yine Çorum Cezaevi binasının yapımı aşamasında yaşanan

kabristanın kaldırılması olayı, alandan çıkan gazyağı rezervi ve çevre halkının bu gelişmelere gösterdiği tepkiler, geri dönüş tekniği ile verilir.

1.13.5. Mekân

1.13.5.1. Kapalı Mekânlar

Damağası notlarında mekân, Çorum Cezaevidir. İstanbul, Malatya, Sungurlu gibi yerlerin ismi geçse de bu mekânlar olay örgüsüne ev sahipliği yapmazlar. Tüm vaka birimleri Çorum Cezaevinde geçer. Anlatı boyunca açık ve geniş mekânlara rastlanmaz. Romanda hâkim olan karşı güç unsurlarını, mekâna sirayet eden bu olumsuzluktan okumak mümkündür. Mekânın insan üzerinde oluşturduğu etkiyi en iyi veren pasajlardan biri, Kitaplı Casus'un Çorum Cezaevine geldiği ilk gün yaptığı yorumda görülebilir;

“Cezaevi'nin zemin katına indirilen bir yabancı adamın ilk duyacağı his -bu histe yalan yoktur, çünkü hikayenin muharriri aynı yerde tamam on beş gün yattı- bir kaybolmak, bir daha dünya yüzüne asla çıkamamak duygusudur. Burada dört tane kapı (!) görülür. (...) Genişliği ve yüksekliği 60 santim olan bu dört köşe deliklerden daracık bir koridora geçilir. Bu koridorda sıra sıra hücre kapıları vardır. Hücrelerin pencereleri toprak seviyesinden aşağıda olduğundan betondan bir oluğa açılır. Bir insanın kollarını açıp gerinemeyeceği kadar daracık olan bu hücreler, merdiven altında duran ve nereye gideceğini kestiremeyen yeni gelmiş bir zavallı için adeta cennet köşkü gibi iç ferahlatıcı görünür.” (s.23)

Kitaplı Casus'un gözlemiyle anlatılan bu mekân, cezaevine yeni gelenlerin on beş gün kalmak zorunda olduğu tecrit hücreleridir. Uzun yıllarını cezaevinde geçirecek olan mahkûmlar için mahpushane bir nevi evdir. Ancak mahpusları karşılayan bu mahzen katı, eve dair her türlü koruyucu kollayıcı duygudan uzak olduğu gibi içinde barınanı yutan, yok eden bir mekân olarak öne çıkar. Bir mekâna “yabancı adam” olarak gelmenin oluşturduğu gariplik hissine bu olumsuz etki de eklenince mekân; bireyde “kaybolma”, yitip gitme gibi istenmeyen duyguların belirmesine neden olur. Söz konusu hisleri tetikleyen uzam, ayrıntılı olarak tasvir edilir. Mekâna dair bu anlatımda dikkat çeken, koridorun “daracık”, kapıların ise “delik” olarak betimlenmesidir. Dar olan sadece koridor ve kapılar değildir. Hücreler de “bir insanın kollarını açıp gerinemeyeceği kadar” dardır. Bu darlığın birey üzerinde oluşturduğu yetersizlik hissi, mekânın labirentleşmene neden olur. Yetersizlik hissini besleyen koridor, kapı ve hücrelere pencereler de eklenebilir. Pencere, gözün ve ruhun dünyaya açıldığı yerdir. Hücrenin toprak seviyesinden aşağıda olan ve gökyüzü yerine “betondan bir oluğa” açılan pencereleri, dört duvar arasına sıkıştırılan bireyin olumlu algılarını törpüler. Anlatıcı, başka bir sayfada bu pencereler için; “Ancak yere çömelince, pencerenin üzerinden üç parmak kadar gökyüzü görünür, ayağa kalkıldı mı o da kaybolarak, beton oluğun bir tarafı

pencereyi sımsıkı kapardı.” (s.116) yorumunu yapar. Zar zor görülen ve ayağa kalkıldığında kaybolan üç parmak gökyüzü ve beton bir oluğun pencereyi sımsıkı kapaması, imgesel düzeyde yitirilen umutları ifade eder.

Zemin katın bir diğer labirent köşesi ise hücrelerde kalanların kullandığı tuvaletlerdir. Burası ışıktan ve temizlikten yoksun bir mekândır; “*Asıl apteshaneye karanlık o derece çökmüştü ki, insan ayağını atar atmaz, dipsiz bir kuyuya yuvarlanacağını zannederdi.” (s.124)* Binanın bu bölümü hiçbir cepheden pencereye sahip değildir. Ayrıca aydınlatması da çalışmaz. İçeri giren mahkûmlar ilk adımda “*sidik*” dolu bir çukura basar. Yazarın; “*Keskin bir sidik ve rutubet kokusuyla ağzına kadar dolmuş olan bodrum meydanı*” (s.115) şeklindeki ifadesinden, apteshanenin tüm zemin kata bulaşan vahameti anlaşılır. Karanlık nedeniyle nereye adım atacağını kestiremeyen Kitaplı Casus için, bu mekâna girmek, ne olduğu bilinmeyen bir düşmanla savaşmak gibidir.

Harvey’in deyimiyle; “*algısal mekân, her türlü duyu deneyiminin -görme, dokunma, duyma ve hareket- nörolojik senteziyle ilgilidir.” (Harvey, 2013: 32-33)* Bir parça gökyüzünden, aydınlıktan, genişlik ve temizlikten nasibini alamamış bu tecrithane de mahkûmlar için darlaşan bir algısal mekâna dönüşür. Mekânın bu dönüşümü, farkındalık düzeyi diğerlerinden farklı olan Kitaplı Casus için elbette daha derinden duyumsanır;

“Toprak seviyesinden aşağı olan bütün mahzenimsi yerlerde, insanın içine, bir toza maruz kalmış hissi gelir... diye düşündü. Bu düşüncesiyle görünmez bir toz tabakasının ciğerlerini sanki kapladığını hissetti.” (121)

Cemal’in algı biçiminde tecrithane, bireyin nefes almasına bile müsaade etmeyecek kadar labirent bir mekandır. Ancak eklemek gerekir ki, mekânı bu hale getiren içinde yaşayan insandır; “*Halbuki bina, beton vücuduyla dışarıdan ne kadar yeni, sıhhatli hatta heybetli görünüyordu. ‘Neden herşeyi kendi hurpaniliğimize benzetiriz... Bir tarafı derhal yamanır?’*” (s.123) Uzun süren münakaşalardan sonra yeniden inşa edilen Çorum Cezaevi, Çorumlu için bir benzeri daha bulunamayacak olan bir binadır. Fakat yeni yapılmış olan bu bina, içinde yaşayanların medeniyet düzeyindeki düşüklük nedeniyle kısa sürede pislik yuvası haline gelir. Mekâna anlam katan, şüphesiz ona dokunan insandır. Yazar burada mekân ile insan arasında gelişen yadsınamaz ilişkiye dikkat çeker.

Mekânın algısal boyut kazandığı durumlardan biri de Rıza Kahraman’ın öyküsüyle verilir; Sözgelimi, yakında tahliye olacak olan Rıza Kahraman’ın, gardiyanlar tarafından

şiddet gördüğü sahne anlatılırken, mekân bir yapı yığını olmaktan çıkarak adeta karaktere dönüşür;

“Sanki merdiven basamakları, sesleri birkaç misli büyüterek yukarıya çıkarmışlar, karşı karşıya bulunan Ağırceza ile Mevkuf Koğuşlarına bu umulmaz haberi bir anda ulaştırmışlardı. Mahpushanenin yepyeni binası, koşa koşa yorulmuş bir muazzam hayvan gibi, derin nefes aldı. Ve bu nefes, bir ağızdan muazzam bir feryat halinde pencerelerden dışarıya ve Çorum vilayetinin üzerine boşaltıldı.” (59)

Gardiyanların elbirliği ederek müdürü kandırmaları üzerine, Rıza Kahraman’ın şiddete maruz kalmasına karar verilir. Ve hiçbir suçu olmayan Rıza Kahraman, gardiyan oyunuyla yine gardiyanlar tarafından hırpalanır. Rıza Kahraman’ın can havliyle çıkardığı sesler, haykırmalar o kadar kuvvetlidir ki, sedası sanki tüm vilayete yayılır. Karakter için mekânın darlaştığı bu sahnede, merdiven basamakları bile statiklikten uzaklaşarak dinamik bir karaktere bürünür. Rıza’nın yaşadıkları, koşmaktan yorulmuş muazzam bir hayvana benzetilen mahpushane binasının çıkardığı feryada yüklenir. Bu anlatımla mekân, Rıza Kahraman’ın maruz kaldığı şiddet nedeniyle yaşadığı mağduriyeti ifade etmekle görevli canlı bir karaktere dönüşür.

Karanlık, kasvetli ve sağlıksız olan Çorum Cezaevinin, içinde bulunanları yok sayan, yutan, yok eden bir mekân olduğu söylenebilir. Bu tespit, mekânın fiziksel şartları kadar karakterlerin maruz kaldığı psikolojik şartlar tarafından da teyit edilir.

1.13.6. Kişiler Dünyası

Damağası’nda diğer romanlarda olduğu gibi bir karakter analizi yapmak mümkün değildir. Zira anlatı, herhangi bir karakter üzerine kurgulanmamıştır. Ön plana çıkan, derinleşen, değişim ve gelişim gösteren ya da yazarın kendi ifadesiyle drama düşürülen bir karaktere rastlanmaz. Diğer bir deyişle, anlatının başkişisi belirlenmemiştir. Başkişi olmadığı için diğer karakterleri doğru bir yere konumlandırma imkânı bulunmaz. Başlangıçta Hasan Kırat’ın öyküsüne ağırlık verilse de okur, ilerleyen bölümlerde Hasan Kırat hakkında herhangi bir malumata rastlamaz. İlk bölümde saat tutkusu ile ön plana çıkarılan Hasan Kırat, saatinin, Başgardiyan Muavini Deli Ömer tarafından kasti şekilde kırıldığını anladığında kati bir karar alır. Bu kesin karar, Hasan Kırat’ın niyetini okuyan hâkim anlatıcı tarafından; *“Şart olsun ki... Hepsinden intikam alacaktı... hepsinden...” (s.18)* şeklinde ifade edilir. Buradan hareketle okur, anlatının Hasan Kırat üzerinden devam edeceği kanaatine varır ancak ilerleyen bölümlerde sahneye başka başka karakterler çıkar ve Hasan Kırat’ın nihayete erdirilmeyen öyküsü havada kalır.

Hasan Kırat, devletin içinde bulunduğu karışıklıktan yararlanarak mevkisini ve mal varlığını yükselten merhum bir yüzbaşının oğludur. Ömrünün son demlerinde “*kulamparalığa*” (s.7) ağırlık veren pederi, hamamda ölü bulunur. Oğlancısı bir baba ile kumaracı bir ağabeye sahip olan Gardiyan Hasan Kırat Efendi, çalışkan, sakin, kendi halinde bir insandır. Hayatında her şeyi yoluna koyduğu bir anda; “*kime karşı olduğu pek bilinmeyen askeri hazırlıklar*” (s.7) nedeniyle ikinci kez vatan vazifesine çağrılır. On dört ay süren ihtiyati askerlik sonrasında hurda demir ambarındaki işinde kendisine gerek kalmadığını anlar. Cezaevine gardiyan girer. Hasan Kırat Efendi’nin iki emeli vardır; “*birisi başgardiyan olmak, diğeri bir saat satın almak.*” (s.10) Başgardiyan olamayacağını farkında olan Hasan Kırat, diğeri emelini gerçekleştirir ve günlerce süren mücadeleden sonra İstanbul’dan bir saat getirir. Paltoya ihtiyacı olduğu halde önceliği saate verir. Hasan Kırat’ın saati, cezaevinde kıskançlık oluşturunca, Başgardiyan Muavini Deli Ömer tarafından kaza süsü verilerek kırılır;

“Hasan Kırat kalbinden kurşun yemiş gibi kendini yere attı. Saatini kapıp kulağına koydu. (...) Geceleri yatınca yastığının altından bile duyduğu sevimli tiktakları kesilmiş, saat ölmüştü. Hayır ölmemişti, onu şu namussuz Deli Ömer katletmişti.” (s. 17)

Eşyalar evreninin bir anlamlığa sahip olduğunu ve toplumun eşyalara ilişkin değer sistemleri ürettiğini belirten Bilgin, eşyaya sosyal ve psikolojik bağlamda yeni anlamlar atandığına dikkat çeker. (Bilgin, 2011: 27) Hasan Kırat, her tür ihtiyaçtan daha elzem gördüğü saatine böyle bir anlam atar. Onun için saati, yaşamının her anına eşlik eden bir dost gibidir. Canlılık atfettiği saati işlemez olduğunda, adeta bir dostun ölümünden dolayı duyulan hüznü yaşar. Ve saatinin intikamını almaya yemin eder. Her türlü olumsuz tipe rastlamanın mümkün olduğu cezaevi romanlarında, Hasan Kırat; dürüstlüğü, mazlumluğu ve safiyetiyle ön plana çıkar. Narlı’nın tespitine göre; “*Yazar bu tipte, yanlış ve çıkarıcı olan iktisadi, dini ve siyasi kaidelerin oluşturduğu toplumsal cahilliğin ve ikiyüzlülüğün tipleri dışında, daha saf tutkuları olan insanları da göstermiştir.*” (Narlı, 2010: 113) Böylece Hasan Kırat, sakin mizacının altında yatan arzuları, iyi niyeti, çalışkanlığı ve intikam duygusuyla anlatımın en canlı karakteri olarak çizilir.

Anlatımın bir diğeri belirgin karakteri ise “*Kitaplı Casus*” olarak anılan Cemal’dir. Hasan Kırat kadar analiz edilmeyen Cemal’in önemi, Kemal Tahir’in cezaevinde geçirdiği yılların bir dönemine ışık tutmasındadır. Anlatıda geliştirilmeyen bir karakter olarak bırakılan Cemal, Kemal Tahir’in kendisidir. Malatya Cezaevinden nakil gelmesi, yanında ‘*bir yatak*’, ‘*üç sandık*’, ‘*bir bavul*’, ‘*bir de eski sepet*’ getirmesi, iftiradan hüküm giydiği on beş senenin altı senesini geride bırakması, aslen İstanbullu olup gazetecilik yapması, Malatya’daki

nişanlısı Bedia ile mektuplaşması gibi otobiyografik unsurlar, Cemal karakteri ile verilir. Ayrıca yazarın Çorum Cezaevine gelişinin ayrıntılarına ve ilk zamanlar yaşadığı sıkıntılara da değinilir. Kemal Tahir ile mahpushane yoldaşlığı 1945'te başlayan Celâlettin Arif Demirel, Kemal Tahir'i anlattığı mektuplarında; *“Malatya Cezaevinden sürgün edilmişti Çorum’a. Gereksinimlerini temin etme, barınma, çevre edinme çabası içindeydi. 1945 yılında cezaevinde barınma, çevre edinme, namus, şeref ve haysiyeti koruma ne demektir, erbabı bilir.”* (Özsoy, 2004: 191) diyerek, yazarın Çorum’da yaşadığı sıkıntılara dikkat çeker. Anlatıda Cemal karakterine, yazarın yaşamöyküsüne ışık tutmak dışında bir misyon yüklenmez.

Damağası’nda dikkat çeken karakterlerden biri de Lütfü Bey’dir. Esasen kâtip iken, müdür gidince cezaevi müdürlüğüne vekâleten bakar. Samsun’da alkol etkisiyle birini vurup öldürünce polislikten atılmış ve yirmi yedi ay yatarak çıkmıştır. Yanığın Hanım’ın evinde dostu olan, ayrıca; *“İki çocuklu bir aile babası olduğundan, her gece de içtiğinden, kırk elli liralık mahpushane katipliği maaşıyla geçinmesi imkansız”* (s.21) olan Lütfü Bey, kendine ek geçim kaynakları temin eder. Cezaevinde saçını sakalını kestirenden, kestirmeyenden para keser. Yönetmelik gereğince mahkûmların uyması gereken kuralların ihmaline gösterilen her müsamaha, Lütfü Bey’in cebine kâr olarak girer. Cezaevinde bulunan mahkûmları her şekilde sömüren Müdür Vekili Lütfü, romanın ismiyle -Damağası- kastedilen kişi olabilir.

Anlatının diğer karakterleri, ayrı ayrı üzerinde durmayı gerektirecek niteliklerden yoksun olarak çizilirler. Kalabalık bir fon karakter gurubu olarak da düşünülebilecek olan bu karakterler, cezaevinde bulunan idari personel, mahkûmlar ve Çorum’un ileri gelenlerinden oluşur. Çorum mebusu doktor Mutafa Bey, Müteahhit Eşref Bey, Müddeiumumi Kemal Kan, Mutemet Muavini Çökük Rıza, Başgardıyan Muavini Deli Ömer, cezaevinin eski müdürü Sarı Müdür ile yeni müdürü Mehmet Kayahan, orta hizmetçisi İbiş, Rıza Kahraman, Emirali Mustafa, cezaevi bakkalı Kevükçü Fazlı, Sergardıyan Kazım, Hasan Pehlivan, Başkatip Servet Bey, Merkez Karakol Komutanı Pire Mehmet, Bulgaryalı İt Koço, Kolsuz Ahmet, Kuru Muharrem, Topal Ali Gıcır, Bektaş Ağa, İbrahim Ağa, Uzun İskender, Kör Dedo, Kahveci Kürt Sadık, at hırsız Çerkez Memdali, Pırava Mıstık, Ekmeksizin Mübarek Ağa ve Osman bu karakterlerden bazılarıdır.

1.13.7. İzleksel Kurgu

Damağası, tamamlanmamış bir taslak çalışma olduğundan, entrik kurguyu oluşturan güçleri şema üzerinde gösterme imkânı yoktur. Gerek kişiler düzleminde gerekse kavramlar

ve semboller düzleminde, çatışmayı oluşturan unsurlar oluşmamıştır. Eseri oluşturan iskeletin tam olarak ortaya konmamış olması, çalışmanın yapı unsurları kadar tematik kurgusunu da olumsuz etkiler. Tüm eksikliklere rağmen, yine de yapı unsurlarına kıyasla tematik kurgunun daha başarılı işlendiği belirtilmelidir.

1.13.7.1.Yozlaşma

Eserin ana temi yozlaşmadır. Öyle ki çalışmanın tümü bu temaya hizmet için kurgulanır. Bu durum, vaka zamanının savaş yıllarından seçilmesiyle ilgilidir. Sınırların dışında şekillenen İkinci Dünya Savaşı'nın, sınırların içinde oluşturduğu etki ve bu etkinin devlet-millet-siyaset kapsamındaki boyutları, yazarın bu çalışmadaki temel problemidir.

Savaş döneminde toplumsal, siyasal, etik ve ekonomik bir yozlaşma olarak ortaya çıkan sorunlardan biri karaborsacılık, istifçiliktir;

“Ebniyalar'da artık eski iş kalmamış, diğer bütün büyük tüccarlar gibi bu firma da, kârın mal satmakta değil, mal satmamakta olduğunu anlamıştı. (...) Şimdi boş bir dükkânda nargile içerek, -zoraki bir kederle kaşları çatılmış- oturuyorlar, borcunu istemeye gelenlere bile ağız alışkanlığıyla 'Yok' diyorlardı. Ticaret işi gündüzden geceye intikal etmişti. (...) Çorum mebusu Doktor Mustafa beyle ortak iş yaptıkları fısıldaşılıyordu. Hatta Mustafa beyin yeğeni Müteahhit Eşref bey tarafından yaptırılan asrî cezaevi mahzenlerine, şeker sandıkları kahve çuvalları istif edildiği, vilâyete ihbar edilmişse de, Vali el altından haber uçurup, dağ gibi emtiayı bir gece içinde Ortamektebe naklettirmişti. ” (s.8)

İhtiyati askerlik süresini tamamladıktan sonra eski işine geri dönmek isteyen Hasan Kırat Efendi, eski işinde kendisine gerek kalmadığını anlayarak yeni bir iş kolunda göreve başlar. Bu durumun nedeni, savaş yıllarında ülkede baş gösteren stokçuluktur. Ticaretle uğraşanların kısa yoldan köşe dönme hesapları, kârın “mal satmamakta” olduğu kanaatiyle sonuçlanınca, ticaret işi gündüzden geceye intikal eder.

Savaş atmosferi, ithalat oranlarına sekte vurduğundan, ihtiyaçlar iç pazardan karşılanmaya çalışılır. Bu durum neticesinde, ihtiyaç duyulan ürünler devlet tarafından stoklanmaya başlanır. Diğer taraftan savaş endişesi içinde bulunan halk da eline geçeni istiflemeye başlayınca temel ihtiyaç ürünleri piyasadaki çekilir. Böylece, arz-talep dengesinin bozulmasından kaynaklanan fırsatçıların beklediği ortam oluşur ve stoklanan mallar değerinin çok üstü fiyatlarla piyasaya sürülür. Cezaevi Müdürü Mehmet Kayahan'ın;“Beni işten atarlar... Biliyorsun.. Buğdayın okkası 16 lira... Açlıktan ölürüz.” (s.70) cümlesi, dönem piyasasını göz önüne serer. Söz konusu yıllarda piyasadaki dalgalanmaları inceleyen çalışmalar; karaborsacılık nedeniyle halkın temel tüketim maddelerinde özellikle de buğday

ve şekerde görülen artışın % 400-500'ler olduğunu kaydederler. (Özkan-Temizir, 2009: 321) Bir nevi halk soygunu olan bu istifçiliğin siyasi yandaşlar edinmesi de yozlaşmanın boyutlarını göstermek açısından dikkate değerdir. Çorum Mebusu Mustafa Bey ve yeğeni Müteahhit Eşref Bey'in bu soyguna ortak olması, hatta valinin bile el altından haber uçurarak baskın haberini önceden iletmesi, ahlaksızların idari bağlarını ortaya koyar.

Damağası'nda, siyasi/idari/yönetimsel yozlaşma türleri ağırlıklı olarak işlenir. Adalet dağıtmakla görevli olan kurumlara kadar sirayet etmiş bu yolsuzlukların önde geleni rüşvettir. Rüşvetin bu kadar yaygın olması, dönemin siyasi ve ekonomik yapısıyla ilgilidir. Döneme damgasını vuran her türlü yolsuzluk silsilesi, çemberin en dıştaki halkası olan siyasal yapılanmadaki bozukluğa bağlanır. *“Siyasi karar alma mekanizması içerisinde görev alan insanların, (seçmen, siyasetçi, bürokrat, baskı ve çıkar grupları vb.) kendi faydalarını ön plana çıkararak ve toplumdaki mevcut yapının (ekonomik, siyasi, hukuki, dini, kültürel) aksaklıklarından faydalanarak gerçek durumu ihlal edici davranışlarının tamamı”* (Çoban, 1999: 174) olarak tanımlanabilen siyasal yozlaşmanın neden olduğu hastalıklı sonuçlar, devlet mekanizmasının tamamını sarar.

Çorum Cezaevinde yaşanan olumlu ya da olumsuz her durum, yönetim tarafından maddi gelir kaynağına dönüştürülür; *“Karılar koğuşunun hesabı da bir başka hesap. Kapının üstündeki küçük delikten, oynak karıları öpmenin bile maktu bir ücreti vardı.”* (s.27) Kadınlar koğuşunda zina suçundan yatan kadınlar bile bu çarkın bir parçasını oluşturur. Özellikle ağır ceza bölümünde yatanların yıllardır tatmin edilmemiş cinsel dürtüleri, yönetimin, hayat kadınları üzerinden kazanç sağlamasına neden olur. Yine düzenli olarak tıraş olmak zorunda olan mahkûmların bu kurala uymak istemedikleri durumlar, başka bir gelir kapısıdır; *“saçları, sakalları kestirmek için değil, kestirmemek için birer ücret almak, şeytanın bile aklına gelmezdi.”* (s.22) Yani, tıraş olmak istemeyenlere göz yummanın da bir bedeli vardır. Cezaevine yeni gelenlerin on beş gün yatmak zorunda olduğu tecrit hücresi bile herkese açık değildir. Eğer hatırlı dostlar ve *“Allahın kapıcıbaşısı”* (s.120) olarak bilinen para varsa mahkûm tecritte kalmaktan kurtulur. Ayrıca mahkûmun gerçekleştirdiği her eylem, itinaya paraya dökülür;

“Salonda gezmek isteyenler birer hindi, bahçeye çıkacaklar birer tavuk, ziyaretçileriyle serbest konuşacaklar bir defaya mahsus olmak üzere ve borç kaydıyla yirmişer lira takdim edeceklerdi.

Paralar tenhada verilmek âdetti. Hediyeler Cezaevi bakkalına bırakılır, Gardiyan Çopur Mustafa tarafından akşam karanlığında eve götürülürdü.” (s.77)

Yazar, gardiyanlar tarafından sürekli sömürülen mahkûmların durumunu o kadar hazin görür ki, topluca yakılmamalarına şaşırır; “*Velhasıl, insana başka hiçbir ihmal bu kadar bol kâr getirmez. Gardiyanlar, hükümetin mahpus milletini neden gaz döküp yakmayarak böyle beslediğine ancak bu kârı düşünerek akıl erdirirler.*” (s.26) Mahkûmlarla, onların her ihtiyacını paraya çeviren gardiyanlar arasındaki rüşvet ilişkisinin de bir adabı vardır. Paralar tenhada verilir, hediyeler bakkala bırakılır. Böylece, sistemin tüm unsurları bu yolsuzluğa iştirak etmiş olur. Trajik olan, bu durumun toplum vicdanı tarafından yadırganmıyor olmasıdır. Toplumda kalıplaşmış olan “*Ne demişler, ‘İltimas, dilek ve temas, maden-i has’ demişler.*” (s.95) gibi cümleler, rüşvet ile iş bağlayan bireylerin övünmelerini vurgular. Kurumların başına gelip giden yöneticiler değişir ancak rüşvet sistemi değişikliğe uğramadan işlemeye devam eder. “*Zaten yemeyen kim ki... İnsan ağzı olur da hiç yemez mi?*” (s.29) diyen mahkûmlar için, bu düzen alışılmış ve kabullenilmiş bir durumdan başka bir şey değildir.

Mevcut sistem, grupların beklentilerini karşılamada kifayetsiz kaldığında, hukuki temele dayanmayan çözüm yolları ortaya çıkar ki, bunların en barizi rüşvettir. İhtiyaç duyan bireye, yasadışı imkânlar sağlayan bir çözüm yolu olan rüşvet, birçok neden tarafından tetiklenir. Ancak bu yöntemin mütemadiyen işlemesi, bürokratik yapıdaki aksaklıkların devamıyla mümkündür. Rüşvet, kamusal yetkinin yasadışı kullanım yollarından en yaygınıdır. Bu nedenle kaynakların kötü kullanılmasındaki payı çok yüksektir ve toplumun gelir dağılımını bozar. Buraya bir kısmı alınan örneklere, Damağası’nda ziyadesiyle yer verilmesi; Kemal Tahir’in, mevcut bürokratik sisteme kök salan aksaklıklara dikkat çekme çabasından kaynaklanır.

Bürokratik sisteme yöneltilen eleştirilen biri de merkezîyetçi ve statükocu olmasıdır;

“Bütün bu işleri bildiğinden şımarıklığı arttıran ve bir gün nedense ‘Boklukları meydana koyarım ha!’ diye idareyi tehdide kalkan orta hizmetçisi İbiş’i Müdür Vekili Lütfü efendi, gece vakti koğuştan çıkarıp, tabanca kabzasıyla bayıltana kadar dövmüş, sonra da sesini duyarsa geberteceğine yemin edip, ağırcezaya atvermişti.” (s.27)

Kamu yönetiminde, etik dışı faaliyetlerin yaygın olmasının muhtelif nedenleri vardır. Etik davranış standartlarının içselleştirilememesi, kamu hukuku işleyişinde baş gösteren kifayetsizlik, siyasi otoritelerin bürokratik yapı üzerindeki etkisi, yönetimde saydamlık ilkesinin ihlali, bürokrasinin merkezîyetçi ve statükocu yapısı bu nedenlerden bazılarıdır. (Özdemir, 2008: 190) Gelişmiş demokrasilerde, yönetenlerin yönetilenler tarafından denetlendiği bir mekanizma işlerlik kazanır ve bu mekanizma yolsuzlukla mücadele eder.

Ancak, bürokratik yapının merkezîyetçi ve statükocu olması, kurumlar içinde yaşanan etik dışı faaliyetlerin gizli kalmasına neden olur. Anlatıda geçen orta hizmetçisi İbiş'in dramı, bu durumun örneklerinden biridir. Merkezîyetçi yapının neden olduğu yozlaşmalardan biri de Emirali Mustafa Bey'in öyküsü üzerinden verilir;

“Sungurlu hissesini alınca işi Çorum'a havale etti. Çorum Adliyesi de hissesini alınca davayı bilmem hangi kanun maddesine uydurup Ankara'ya naklediyordu. (...) Nihayet Emirali Mustafa bey ve dört tane aylıklı katili delil bulunmadığından beraat ettiler.” (s.39)

Yerel yönetimlere tanınmayan her yetki, yönetimde bürokratik yapının güçlenmesine; bürokratik yapılanmanın güçlenmesi ise yolsuzluk olgusunun artmasına neden olur. Emirali Mustafa Bey'in öyküsünden alınan kesit, bu durum için örnek teşkil eder. Emirali Mustafa'nın dört kiralık katil tutarak azmettirdiği cinayet davası, uzun süre Sungurlu, Çorum ve Ankara Adliyesi arasında sürünür. Her bölge adliyesi, cinayet üzerinden gereken payı aldıktan sonra, katiller delil yetersizliğinden serbest bırakılır. Böylece, devletin her kademesinde görülen çürüme, adalet dağıtması beklenen hukuk sisteminde de ortaya çıkar. Adalet sistemindeki bozukluğu, geçirdiği soruşturma sonucunda, sadece başka bir memlekete gönderilen Çalık Hakim'in eylemlerinde de okumak mümkündür;

“Çalık Hakim'in foyası meydana çıktı. Halkı, 'Türk milleti adına icra-yı adalete, ita-yı hükme mezun' mahkemelerin burada nasıl soyup soğana çevirdikleri, çarıklarında ip bırakmayacak kadar nasıl sızdırdığı anlaşıldı. Senelerden beri parayı veren düdüğü çalmış, keyfi adam vuran üç sene ile kurtulmuş, parasız olanlar kanunun en şiddetli maddelerine çarpılarak göz yıldırlmıştı.” (s.20)

Anlatıda irdelenen bir diğer yozlaşma türü iltimastır. Mevki ve yetki sahibi insanlar, eş, dost ve akrabalarını kayırırlar. Çorum Asrî Cezaevi, Çorum Mebusu Doktor Mustafa Bey'in yeğeni olan Müteahhit Eşref Bey tarafından inşa edilir. Eşref Bey, şehrin eşraf ve yönetici takımıyla etik dışı işbirlikleri kurar. Kendisine gösterilen iltimasla görevini kötüye kullanır; *“Bu binayı yaptı. Artan ötesinden berisinden kendisine şuraya bir ev kondurdu. Çorum'da emsali yok.” (s.106)* Cezaevi binasından artan malzemelerle şahsına emsali olmayan bir ev inşa eder. Yine Çorum Sertabibinin, Çökük Rıza tarafından anlatılan öyküsü, adam kayırma faaliyeti olarak yorumlanabilir; *“Ankara'dakilerden birisinin adamı. Gününü dolduramamış, şu kadar sene olursaymış, şu kadar maaş alacaktı.” (s.191)* Sertabip, kadını erkekten ayıramayacak kadar görme ve işitme kaybı yaşayan bir doktordur. Tekrüde ayrılması gerekirken, emekli maaşının daha fazla olması için görev başında bırakılır. Toplumdaki çürüme ve bozulma, maddi getirilerin, halk sağlığı gibi ciddi bir konunun bile önüne geçmesine neden olur.

Yozlaşan idari sistemin mağduru olan yüzbaşının, kumar oynamamaları için kendisini azarlayan müdür beye yaptığı; “*Şuna bak!.. Kumar kağıdını senin gardiyanların getiriyor. Yüzde on haraç alıyorlar. Bir de gelmiş... Fesuphanallah...*” (s.55) çıkışı, cezaevinde itinayla yürütülen yolsuzluklara verilen haklı tepkidir. Deli Ömer’in; “*Vekâlette metelik yokmuş... Tabî bu kadar deveyi hamuduyla yutuyorlar.*” (s.127) serzenişi de aynı şekilde yorumlanabilir. Bütünüyle yozlaşan sistemin özünü veren ise yazar anlatıcının; “*Herşey uydurulup kaydırılıyordu.*” (s.27) cümlesidir.

Toparlanacak olursa, anlatıda görülen sosyal, siyasi, ekonomik ve ahlaki alanda görülen yozlaşmaların; daha ziyade rüşvet, suiistimal ve iltimas şeklinde ortaya çıktığı söylenebilir. Yazar, normdan sapma sonucu oluşan suç unsurlarını ortaya çıkaran nedenler üzerinde durmayı tercih eder. Kel Yiğit’e yaptırılan; “*Bizim Osmançık fıkara bir kazadır. Toprağı adamını beslemez bir kaza. O sebepten bizde namus pek fazla yetişmez.*” (s.184) tespitinin de vurguladığı gibi, bireyi ve kurumları yozlaşmaya iten neden yoksulluktur. Anlatının başında tafsilatıyla çizilen dönem portresi, halkı bu yoksulluğa düşüren faktörleri ortaya koyar. Toplumda müzmin bir hastalık olarak ortaya çıkan bölüşüm adaletsizliği, maaş yetersizliği, karaborsa/istifçilik, gitgide ivmesi artan siyasallaşma, cezanın caydırıcı vasıf taşımaması, etik değerlerin benimsenmemesi gibi çoğaltılabilecek nedenlere eğitim problemi de eklenince normdan sapma kaçınılmaz hale gelir.

1.13.7.2. Yöneten - Yönetilen İlişkisi

Damağası’nda, idari bozulmalar çemberi tarafından kuşatılan halkın durumuna da vurgu yapılır. Ezilen Anadolu insanı üzerinden, dönemin siyasi yapısı eleştirilir. Anlatıda çizilen karakterlerin, genellikle hakkını aramayı bilmeyen pasif kişilikler olması, bu amaca hizmet eder. Halkın yöneticilerle olan ilişkisi, yönetimde söz sahibi olan ağa-eşraf takımından, tek parti yönetiminin Milli Şef’ine kadar her kademede ele alınır. Toplumun alt tabakasını oluşturanlar, zenginler karşısında meramını ifade etmekten bile çekinmektedir;

“ *‘Zenginden zarar gelmez’ dememiş midir yiğit atalarımız, demiş, çünkü evvel eski zengin meraklısıdır bizim milletimiz. Karşısındaki iyice zengin oldu mu, üstüne bir utangaçlık gelir bizim milletimizin... ‘Karnum aç’ demeye edep ettiği gibi pazarlığa mazarlığa da hiç giremez... Yüz kuruşluk malını yirmi kuruşa bıraktıktan başka, peşinat meşinat da isteyemez; yirmi kuruşu bir yılda vermesen, ‘Bir hesabımız vardı ağa’ diyemez. Karşısında elini göbeğine bağlar da leylek kuşu gibi ayağının birini kaldırır birini indirir.*” (s.285)

“*Dostlarından başkasıyla yüzyüze konuşmayı hiç sevmeyen Türk milleti, şikayetçi olduğu adamların huzurunda, haftalardan beri takviye etmeye çalıştığı cesareti bir anda*

kaybeder, ilk hızla birkaç söz söyleyecek bile olsa, arkasını getiremeyip, haksız düşerdi.”
(s.62)

Yazarın vurgulamak istediği, yılarca sömürülen halkın, artık bu sömürü karşısında kendini savunma yeteneğini kaybetmesi, hatta sömürüyü kanıksamış olmasıdır. Fakir, zengin karşısında kendini, alacağını bile isteyemeyecek kadar mağdur ve ezik hisseder. Aynı ezen-ezilen ilişkisi, romanda devleti temsil eden güçler ile halk arasında da görülür. Belirli aralıklarla cezaevini denetlemeye gelen devlet görevlilerinin faaliyetleri, prosedür kisvesinden bir türlü kurtulamadığı için, mahkûmlar şikayetlerini dile getirmekten aciz düşerler. Görev bilinci ve sorumluluğundan uzak denetçilerin tavırları, özellikle müddeiumumî beyin şahsında kişileştirilir;

“Müddeiumumi bey iki üç ayda bir kere Cezaevi’ni teftiş mecburiyetinde kalınca, Müdür odasına iner, orada bir kahve içip vakit geçirdikten sonra, asıl Cezaevi’ne girip kısım kapularından geçer, koridorlarda, insan kanına ve insan cesetlerine basmak istemiyormuş gibi kunduralarının burnu üzerinde itiyatla yürür, koğuş kapularında dururdu. Buraya gelince, sol elinde tuttuğu mendili bir gaz maskesi gibi ağzına burnuna bastırır, gözlerinin nefretli bir bakışıyla en yakın mahpusa ‘Ne var, ne yok?’ diye sorardı.” (s.62)

Müddeiumumî beyin, cezaevi teftişi sırasında sergilediği bu tavırlar, yönetici-halk ilişkisini vermesi açısından dikkat çekicidir. Görevi, sürecin olağan işleyip işlemediğini kontrol ederek mahkûmların mevcut problemlerini tespit etmek olan müddeiumumî bey, mesaisinin bir kısmını müdür odasında çay içmekle harcadıktan sonra, nefretle baktığı mahkûmların yanına, ağzını kapatarak yaklaşır. Müddeiumumî beyin, mahkûmlara tepeden bakan bu tavrı; *“Müddeiumumi bey, (...) galiba maaşının bu fukara milletin bu fukara insanları tarafından verildiğinden, yani cebinde, cüzdanında sakladığı paracıkların, bitli frengili, veremli köylerden, o köylerin bitli, frengili, veremli halkının pis alınterinden çıktığından zerre kadar haberi yoktu.”* (s.61) şeklinde eleştirilir. Müddeiumumî beyin tavrını anlatan pasajın satır araları, Tek Parti döneminin uyguladığı siyasete göndermeler yapar. Bürokratik-politik yapıya sahip olan Cumhuriyet Halk Partisi, halka; *“üstten bakan ve ukala”* (Ortaylı, 2012: 164) bir profil çizer. Bu görünüm, hiçbir zaman halkın hoşuna gitmez. Yine, uzun süren gözlemleri sonucu Cumhuriyet Halk Partisi; *“halkın büyük kitlelerine, bu arada özellikle emekçi kitlelerine karşı düştüğünü görmüştür.”* (Küçükömer, 2013: 90) diyen Küçükömer’in tespiti, Tek Parti döneminde emekçi halkın maruz kaldığı mağduriyete işaret eder.

Tek Parti yönetimine dair eleştiriler, her zaman satır aralarından okunmaz, anlatının birçok yerinde, açıkça ifade edilir. Cezaevi yönetimi tarafından şiddete maruz kalan Rıza

Kahraman'ın; “Atatürk!.. Atatürk! Bizi kimlere bıraktın da gittin Atam? ... Burada adam doğruyorlar!” (s.60) feryadından da anlaşılacağı üzere, eleştiriler okları daha ziyade Milli Şef dönemine yöneltilir.

Döneme yöneltilen eleştirilerin boyutlarını, Kitaplı Casus ile Ali arasında geçen diyalogdan okumak mümkündür;

- “— Allah büyüktür beyim...
— Büyük olmaz mı? Nah şu kadarmış.
(...)
— Resmini çekmişler de sinemaya almışlar. Sen daha duymadın öyleyse...
Göğsünde altı oktan bir bayrak varmış. Sırtı sırtıveriyormuş Ali ağa!”
(s.203)

Tek parti yönetimleri, total anlamda halkın genelini kapsamadığı sürece, ideolojik ve totaliter terör olarak da yorumlanabilirler. Cumhuriyet tarihimizde ise çok partili sisteme geçilmeden önceki süreçte yönetimi tekelinde bulunduran Cumhuriyet Halk Partisi, böyle bir yönetim sergiler. Yönetme erki, Tek Parti mensupları tarafından, kendinden olmayanı dışlama, ötekileştirme adına kullanılır. Uyguladığı politikanın sonucunda Tek Parti yönetiminin, halk ile arasına aşılmaz duvarlar ördüğünü belirten Sakal'ın; “*Halk onlara göre zorla kültürü değiştirilecek, okullarda ve halkevlerinde beyni yıkanacak, jandarma ile hizaya getirilecek ve vergileri alınacak bir ‘kasketliler’ topluluğu, ‘avam’, ‘ayak takımı veya baldırı çıplaklar’ sürüsü idi.*” (Sakal, 2009: 143) şeklindeki tespiti, yöneten-yönetilen ilişkisinin geldiği noktaya dikkat çeker.

Cumhuriyet Halk Partisi, sergilediği elitist tavırlarla halkın üzerinde hükmeden bir Tanrı gibi yorumlanır. Kemal Tahir'in; “*Ahval böyle olmasına rağmen, halk ‘Tanrı uludur, Tanrı uludur; /memurlar İsmet’in kuludur, /İsmet’ten başka yoktur, tapacak!’ diye lâtife etmeyi -hâşâ sümme hâşâ- âdet haline getirdi.*” (s.12) söylemi, söz konusu yorumun en uç noktası olarak belirir. Atatürk'ün vefatından sonra, tek adamcı hükümet tarzının gitgide diktatörlüğe doğru evrildiğini kaydeden Lewis, bu durumun, Gazi'nin baskın şahsiyetinin ortadan kalkması ve anayasal fikirlerin etkisi altındaki yeni neslin, tek adama dayalı yönetime sıcak bakmaması gibi nedenler tarafından tetiklendiğini belirtir. Yeni şartlar içinde filizlenen hareketler, yönetim tarafından uygulanan basın-yayın takibatı, yetki genişliği vb. sıkıyönetim atmosferi altına kaba bir baskıya maruz kalır. (Lewis, 2011: 406) Böylece Tek Parti yönetimi, Kemal Tahir'in deyişi ile gündün güne tanrısal bir boyut kazanır.

Yönetimde görülen aksaklıklardan biri de halkın, memur-eşraf işbirliğinin mağduru olmasıdır. Etik değerlerin yozlaşmasından da kaynaklanan bu problemler, Ağabey'in öyküsü üzerinden verilir;

“Diğer köylüler de muhtelif vesilelerle -kız kaçırmak, tarla sınırlarını tecaviüz etmek, su sulamak, hayvan sürmek, vuruşmak meseleleriyle- hükümete işleri düştükçe Ağabey'e koşarlar. Ağabey onların namına jandarmayı, Müstantiği, hâkimi görür, aldığı paranın yarısı ile işlerini düzeltir, diğer yarısını cebine atardı. (...) Böylece seneler geçti. İki taraf da Halk Partisi'nin 'halk için, halkla beraber' prensibinden faydalanarak gitgide şiştiler.” (s.34-35)

İkinci Dünya Savaşı sıralarında uygulanan ekonomi politikası gereği parti, hükümet, asker, memur ve eşraf arasında sıkı bir işbirliği oluşur. Karşılıklı çıkar ilişkileri üzerine kurulan bu bağlantılar sonucunda sömürülen yine halk olur. Avcıoğlu'nun; *“CHP, eşraf-memur işbirliğine, daha doğrusu uzlaşmasına dayanan karakterini yakın zamana kadar sürdürmüştür. Eşraf, partili olmanın avantajlarından yararlanmış, buna karşılık inkılapları benimseyerek, rejime bir toplumsal dayanak sağlamıştır.” (Avcıoğlu, 1979: 362)* tespiti, söz konusu işbirliğini teyit eder. Ağa, eşraf, asker, jandarma ve her kademedeki memur; *“Demir pençeli Milli şeflik dönemi” (s.270)* olarak nitelenen sistemin bir parçasını oluşturur. Ve halk, bu hastalıklı sistemin çıktısı olan sorunlar altında ezilerek mağdur olur.

Damağası'nda, ayrı bir başlık altında değerlendirilemeyecek kadar küçük hacimli de olsa muhtelif temalar da işlenmiştir. Bu temalardan biri savaşın neden olduğu buhranlardır. İkinci Dünya Savaşı'nda Alman mağlubiyeti, hükümetimiz için; *“beklenmedik bir facia” (s.28)* olarak yorumlanır. Savaşın neden olduğu ekonomik buhran, toplumsal çözülme ve yozlaşmayı tetikler; *“Harbin bir fenalığı oluyor, insanlar muharebe devirlerinde ölümü o kadar çok duyuyorlar, okuyorlar, görüyorlar ki, artık kanıksıyorlar, bir edepsiz cesaret peydahlanıyor.” (s.20)* Böylece toplumda ahlaki çöküntü kaçınılmaz hale gelir. Yine yazarın, dönemi anlatan diğer romanlarında geniş çaplı olarak işlediği kadın problemi, yüzeysel de olsa Damağası'nda ele alınır. Kel Yiğit'in; *“Söylüyorsun ama beyim, sen kız babalarını bilir misin? İki yüz kaymeyi görünce kızını sekiz yaşında veriyoruz. ” (s.151-152)* şeklindeki toplumsal eleştirisi, metalaştırılan kadın anlayışına ve bunun sonucunda ortaya çıkan çocuk gelin problemine işaret eder. Yine yazarın; *“Bu memlekette bir cins vardı ki ömrü beklemekle başlıyor, beklemekle tükeniyordu. Yemene gidenleri beklemişler... Sürgüne gidenleri beklemişler... Avrupa'ya kaçanları beklemişler... Şimdi de mahpusstakileri bekliyorlar...” (s.142)* yorumu, savaş ve kaos ortamının bedelini ödemek zorunda kalan kadınlarımızın durumunu ifade eder.

1.13.8. Sonuç

Kemal Tahir'in cezaevi yıllarından bir kesit olarak yorumlayabileceğimiz Damağası, yazarın 1948-1949 yıllarında orum Cezaevinde tuttuğu notlardan mütetekkil, bir roman taslağıdır. Bu yönüyle, yazarın biyografisine ışık tutması ve çalışma disiplini ortaya koyması açısından önem arz eder. Anlatı, bir roman olarak kurgulanmadığı, daha doğru bir ifadeyle tamamlanmadığı için, yapısal olarak sağlam bir iskelete sahip değildir. Çalışma; geliştirilmeyen karakterleri, netlikten uzak zaman algısı, nedensellik bağından yoksun bırakılan vaka halkaları ve anlatı boyunca sahneden çekilmeyen anlatıcısı ile birçok kusur barındırır. Dramatik aksiyon yok denecek kadar azdır. Ancak tüm yapısal eksikliklerine rağmen, izleksel olarak başarılı sayılmalıdır. Ele aldığı dönemde toplumda baş gösteren problemleri, sebepleriyle birlikte ortaya koyar. Yozlaşmanın hemen her türlüünü irdeleyen eser, özellikle bürokratik yapı üzerine eğilir. Realist bir tavırla ele aldığı Milli Şef dönemi ve dönem politikasının yöneten-yönetilen bağlamındaki işleyişi, yazarın ana problemidir. İkinci Dünya Savaşi nedeniyle alınan ihtiyatlar ve bunların sonucunda ortaya çıkan siyasi, idari, bürokratik ve ahlaki yozlaşma, karaborsacılık, meta ve değer istismarı, hastalıklı kadın algısı, eğitim/sağlık hizmetlerindeki yetersizlikler ve halkı ezen yoksulluk Damağası'nda irdelenen temel konulardır.

1.14. BİR MÜLKİYET KALESİ

*“Memleket yüreğinden vurulmuş bir muharip gibi değil,
zorla ırzına geçilmiş bir kadın gibi yerde yatıyordu.”*
Kemal Tahir

1.14.1. Romanın Kimliği

Bir Mülkiyet Kalesi, yazarın cezaevinde tuttuğu meşhur sarı defterleri arasından çıkan bir roman çalışmasıdır. Kemal Tahir’in ailesi ve çocukluk yılları hakkında bilgiler içeren bir romandır. Babası Tahir Bey ve annesi Nuriye Hanım’ın aile bağlarını, tanışma ve evlilik öykülerini içeren anlatı, bu yönleriyle biyografik bir nitelik taşır. Olay örgüsü başkişi Mahir Efendi’nin yaşamı üzerinden yürütülse de yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, Mahir Bey’in dramı, toplumun dramı ile iç içe örülür. Roman, tamamlanmış bir metin izlenimi verir. Bu romandaki bazı parçalar, Esir Şehrin İnsanları romanında ve Gülen Azap Çıkmazı isimli taslak notlarında da kullanılır.

Kemal Tahir, Semiha Hanım’a yazdığı 16.7.1946 tarihli mektubunda, Bir Mülkiyet Kalesi için şöyle söyler;

“Şimdi Bir Mülkiyet Kalesi isimli bir roman yazıyorum. Bitmek üzeredir. Dört yüz küsur sayfa tutuyor. Buna çok ehemmiyet veriyorum. Sebebi de 5-6 ciltlik büyük bir serinin ilk cildi olmasından. Mevzuu şu: Bir adamcağız, mutlaka bir ev sahibi olmak sevdasına düşüyor Çok tuhaf maceralardan sonra buna muvaffak oluyor. Adamcağız bir yüzbaşıdır. Sırasıyla Balkan muharebesine, Birinci Cihan Harbine, Kuvayı Milliye muharebelerine iştirak eder. Bütün bu yakın tarihin ehemmiyetli vakalarını işte bu orta halli adamcağızın gözüyle yaşarız. Asıl kahraman bu adamın oğludur ki, onun maceraları diğer ciltlerde devam edecek.” (Tahir-b, 1993: 190)

Romanlarında kendini de anlatan Kemal Tahir’in, hayatı kronolojik olarak değerlendirildiğinde, Bir Mülkiyet Kalesi’nin ilk sırayı aldığı söylenebilir. Zira bu roman, siyaset tarihinin ve Türk toplumun geçirdiği önemli merhaleleri, Kemal Tahir’in babası Tahir Efendi’yi merkeze alarak anlatır. Bir Mülkiyet Kalesi’nde çocukluk dönemi anlatılan Murat’ın (Kemal Tahir) yaşamı, Hür Şehrin İnsanları, Esir Şehir üçlemesi, Karılar Koşuşu, Damağası gibi romanlarda anlatılmaya devam eder. Bu romanların her biri yazarın hayatından alınan bir kesiti aydınlatır.

İkinci Meşrutiyet’in ilanından Kurtuluş Savaşı’nın sonuna kadar geçen dönemi ele alan Bir Mülkiyet Kalesi; 1946’da kaleme alınır. Yazarın ölümünden sonra, iki cilt halinde basılır.

İlk baskısını 1977’de Bilgi Yayınlarından yapan roman, 1982 ve 2004’ te Tekin Yayınevi, 2005 ve sonrasında da İthaki Yayınevi tarafından baskıya alınır.

1.14.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir Mülkiyet Kalesi, tanrısal bakış açısı ve hâkim anlatıcıyla kaleme alınır. Yazar-anlatıcı, herkesin yerine düşünüp herkesin yerine konuşur. Karakterlerin duygu ve düşünce dünyasına nüfuz eder. Bu durumun en başarılı örneklerini ise başkişi Mahir Efendi’nin anlatımında görmek mümkündür. Mahir Efendi’nin hatırladıkları, kaygıları, korkuları ve gelecek planları, tanrısal bakış açısının sağladığı imkânlarla verilir;

“Mahir Efendi, şimdi Ermeni patirtısını hatırlıyordu.” (s.7)

“Yüz liralık desteyi hâlâ elinde tutuyordu. Şunlardan beş tane... Beş tanecik olsa... Takım zembilinin ta dibine, zımpara kâğıtlarının arasına sokuverse... Beş tanesi tam beş yüz lira eder. Beş yüz liraya üç katlı kâgir bir ev satın alınır...” (s.9)

Abdülhamit’in hususi marangozlarından olan Mahir Efendi, Ermenilerin çıkardığı olayları hatırlar. Osmanlı Bankasını basıp Müslümanları kılıçtan geçirmek niyetinde olan komitacı Ermeni güruhunun nasıl tepelendiğini düşünür. Yine Sultan Abdülhamit’i beklediği odada bulunan dolabın çekmesinde gördüğü para desteleri, bir an için Mahir Efendi’nin kafasını karıştırır. Paraya hiç önem vermediği halde, bir ihtiras haline gelen ev sahibi olma arzusu tarafından şekillendirilen bu düşünceler, dolaysız olarak aktarılır. Böylece okur, karakteri çok boyutlu ve derinlikli olarak okuma imkânı bulur. Hâkim anlatıcının tüm zamanlara nüfuz edebilen görme ve bilme yeteneği, Canseza’nın hayatı anlatılırken de kullanılır; *“Uzun senelerden ve akıl almaz değişikliklerden sonra bile Canseza’nın hayalinde, İzzet Beylerde korkarak ve kıskanarak baktığı o güzel zabıt fotoğrafı asla bozulmadı.”(s.56)* Vaka zamanı açısından oldukça erken telaffuz edilen bu cümle, Mahir Efendi ile Canseza birlikteliğinin nihayetine dair malumat verir.

Kemal Tahir’in engel olamadığı didaktik yanı, anlatılarına ara cümleler halinde yansır. Bu durum, romanlarında ekseriyetle gözlemlenir. Ancak Bir Mülkiyet Kalesi’nde ara cümleler ve gereksiz açıklamalara çok daha fazla yer veren yazar-anlatıcı, anlatı dünyasından çekilmeyen varlığı ile okuru rahatsız eder. Bir Mülkiyet Kalesi’nde ara cümleleri çokça kullanan Kemal Tahir’in üslubu, bu yönüyle şark hikâyesi tekniğini andırır;

“Kendi kendisinden gizlenir gibi ihtiyatla pencereye yaklaştı. (Buna ‘yaklaştı’ demek de bir acayıptir. Pencereyle arasında, ferah ferah iki adımlık mesafe vardı. Çünkü harem dairesinde bulunuyordu. Bahçede ‘kız’lardan birisi gezinebilirdi.) ” (s.8)

“Bundan sonra, bu hikâyeyi doğrudan doğruya alakadar etmeyen birtakım ufak tefek vakalar oldu ki kısaca kaydedilecektir.” (s.101)

“Az daha, hikâyenin ilerisinde mühim bir yardımcı görülecek mühim bir şahsiyet unutuluyordu.” (s.102)

Kemal Tahir üslubu diyalogla ve kısa cümlelere dayanır. Ancak Bir Mülkiyet Kalesi, üslubunun yeni yeni şekillenmeye başladığı bir dönemde kaleme alınır. Bu nedenle Bir Mülkiyet Kalesi’nde yazar, diğer romanlarında pek de tercih etmediği uzun cümle tarzını kullanır; *“Her şeyin hanımefendi tarafından kararlaştırıldığını, bu kararı artık padişah efendimizin iradesinin bile değiştiremeyeceğini bildiklerinden kadınların bu gibi işlerde hissettikleri tatlı heyecanla Kasımpaşa’dan vapura binip köprüye çıktılar.” (s.41)* Bu cümle tarzı, Bir Mülkiyet Kalesi’ni üslup açısından diğerlerinden daha farklı kılar. Diyaloglardan oluşturulan pasajlara da yer vermekle beraber, psikolojik çözümlenmeler ve iç monologlardan yararlanır.

İstanbul Türkçesinin hâkim olduğu bu romanda, özetleme yöntemine sıklıkla başvurulur;

“Garp Cephesi kumandanı 6Ağustos 338’de ordularına mahrem olarak taarruza hazırlık emrini verdi. (...) Erkânı-ı harbiye umumiye reisi 13 Ağustos 338’de cepheye gitmişti. (...) 24 Ağustos 338’de cephe karargâhı, taarruz muntikası gerisindeki ‘Şuhut’ kasabasına, 25 Ağustos’ta ise, muharebenin idare edileceği Kocatepe’nin cenub-u garbisindeki Çadırılı Ordugâha naklolundu. 26 Ağustos sabahı, başkumandan, Kocatepe’de hazır bulunuyordu.” (s.491-492)

Özellikle Kurtuluş Savaşı’na dair sıcak gelişmelerinin verildiği bölümlerin içinden, bu şekilde anlatılan sayfalar dolusu alıntı yapılabilir. Kemal Tahir, cephede yaşananları zaman zaman sahneleme yöntemiyle vermeye çalışsa da oluşturduğu sahneler etkileyicilikten uzaktır. Zira sahneleme yöntemiyle ele alınan bölümlerde Mahir Efendi ile Selami Bey arasında geçen diyaloglar, yazarın tez sunma kaygısına feda edilir. Böylece okur, cephedeki sıcak çatışma anına değil, iki arkadaşın çay sohbetine eşlik eden tarihi bir sohbete iştirak ediyormuş hissine kapılır. Bu nedenden dolayı, Bir Mülkiyet Kalesi, çok etkileyici ve sürükleyici bir anlatıma sahip olabileceken Kurtuluş Savaşı kronolojisine dönüşür. Tüm bu istenilmeyen durumların yanında, başarılı sahnelerin de mevcut olduğu belirtilmelidir. Sözgelimi, Mahir Efendi’nin yıllarca çalışıp didinerek borcunu ödediği kâgir evin yandığı sahne bunlardan biridir. Tüm imkânlarını zorlayarak yangın muhitine ulaşan ve tulumbacıların girmekten çekindiği evine girip yangını söndürmeye çalışırken hayatını kaybeden Mahir Efendi’nin anlatımı, son derece başarılıdır. Bu anlatımda, insana dair bütün ümit ve korkuları, kuvvet ve zayıflıkları görmek mümkündür.

1.14.3. Olay Örgüsü

Bir Mülkiyet Kalesi, her biri isimlendirilmiş, on iki bölümden oluşur. Birinci bölüm “*Sarayı Hümayunda*”, İkinci bölüm “*Bir Köylü Çocuğu*”, üçüncü bölüm “*Bir Abaza Kızı*”, dördüncü bölüm “*Kâgir Ev*”, beşinci bölüm “*Mal Hırsı*”, altıncı bölüm “*Evdeki Pazarlık*”, yedinci bölüm “*Seferberlik*”, sekizinci bölüm “*Anadolu*”, dokuzuncu bölüm “*Bozgun*”, onuncu bölüm “*Mütareke*”, on birinci bölüm “*Kuvayı Milliye*” ve on ikinci bölüm “*Bir Mülkiyet Kalesi*” ismini taşır. Bu bölümlerin her biri, işlediği muhteva ile uyumlu şekilde isimlendirilir.

Olay örgüsünü on iki bölüm halinde işlemek pek işlevsel olmayacağından, vaka, Mahir Efendi'nin hayatında dönüm noktası olan 31 Mart olayı kıstas alınarak üç ana bölümde incelenecektir. Zira başkişinin hayatı 31 Mart olayından sonra tamamen başka bir minval üzerinde ilerler.

Sivas'tan İstanbul'a gelen Mahir'in bu yabancı şehre tutunma ve bir düzen kurma çabasını ele alan birinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- On dört yaşındaki Mahir'in çalışmak amacıyla Sivas'tan İstanbul'a gelmesi
- Mahir'in Tavşan Mağazasında Rıza Usta'ya çırak olması
- Mahir'in Tavşan Mağazasından Mabeyn Marangozhanesine, oradan da Abdülhamit'in hususi marangozhanesine alınması
- Kâgir bir eve sahip olmak isteyen Mahir'in, Tahsin'in fikrine uyararak mahlûlden kalma bir evin peşine düşmesi
- Mahir'in, Seccadecibaşı İzzet Bey'in öncülüğü sayesinde saray kültürüyle yetişen Abaza kızı Canseza ile evlendirilmesi
- Padişah'ın kızı Naile Sultan'dan yardım istenerek ev meselesinin Sultan Abdülhamit'e açılması ve mahlûle kalan evlerden birinin Mahir Efendi'ye verilmesi
- Aynı zamanda bir binbaşya da verilmiş olan bu evin, verilen onca mücadeleden sonra Mahir Efendi'ye tapulanması
- Naile Sultan'ın şartına rağmen, Mahir Efendi'nin, evin yarısını Canseza'nın üzerine tapulamayıp hepsini kendi üzerine alması
- Kâgir evine yerleşen Mahir Efendi'nin, ağabeyi Süleyman'ı ve köydeki annesini de yanına alması
- Mahir Efendi'nin, Mahlûl Emlak Müdüriyetinde tanıdığı Durmuş Efendi ile samimiyet kurması

- Binbaşılığa yükselen Mahir Efendi'nin paşa olmasına iki sene kalmışken 31 Mart olayının patlak vermesi

31 Mart olayından sonra Mahir Efendi'nin İstanbul'da yaşadığı olayları anlatan ikinci bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Hamile olan Canseza'nın 31 Mart olaylarında yaşadığı korkudan dolayı yedi aylık bebeğini düşürmesi
- Sultan Hamit'in hal edilerek yerine Sultan Reşat'ın geçirilmesi
- Abdülhamit dönemi alaylı subaylarından olan Mahir Efendi'nin önce rütbesi düşürülüp sonra tekaüde ayrılması
- Mahir Efendi'nin takım zembilini toplayıp Tavşan Mağazasında çalışmaya başlaması
- İttihat Terakki yönetiminin, mahlûlden verilen evleri, bedeli ödenmediği takdirde geri almaya başlaması
- Mahir Efendi'nin Hayriye Hanım'dan borç aldığı üç yüz altmış altınla kâgir evini kurtarması
- Mahir Efendi'nin, Hayriye Hanım'a olan borcunu ödeyebilmek için kâgir evini kiraya verip, Tavşan Mağazasına yakın bir muhit olan Kasımpaşa'da kiraya çıkması
- Canseza'nın, ilk çocuğu Murat'ı doğurması

Mahir Efendi'nin on yıl sürecek olan savaş ve mücadele dönemini ele alan son bölümün vaka birimleri şu şekildedir;

- Balkan Savaşı'nın patlak vermesi üzerine, Mahir Efendi'nin yüzbaşı rütbesiyle cenge çağırılması
- Balkan'dan salimen dönen Mahir Efendi'nin bir süre sonra ilan edilen seferberlik ile Birinci Dünya Savaşı için cepheye alınması
- Marangoz arkadaşlarından Hasan Kahraman'ın Kanal'da, Tahsin'in Galiçya'da şehit olması
- Çanakkale'de kolundan yalanan Mahir Efendi'nin tedavi edildikten sonra Nazilli'ye cephe gerisi göreve gönderilmesi
- Savaş sebebiyle İstanbul'da açlık ve ahlaksızlık boy gösterince, Mahir Efendi'nin, Hüseyin onbaşyı göndererek ailesini Nazilli'ye getirtmesi
- Dokuz ay boyunca Nazilli'de kalan Mahir Efendi'nin Burdur'a tayin edilmesi
- Canseza'nın ikinci çocuğu Cemal'i dünyaya getirmesi

- Mahir Efendi'nin, Burdur seyyar hastanesine gönderilen yeni kâtip Recep'i, emanet sandığını soyduğu için dövmesi ve attığı dayaktan dolayı on beş gün hapis cezası alması
- Seferberliğin bitmesi üzerine, Aydın'a geçen Mahir Efendi'nin bin bir zorlukla tezkiresini alması
- İstanbul'a dönüşte İzmir'de konaklayan Mahir Efendi ve ailesinin, İzmir işgal edilmeden bir gün önce İstanbul'a geçmesi
- Annesi ve ağabeyinin oturduğu kiralık evin yandığını öğrenen Mahir Efendi'nin, yeni bir ev kiralayarak marangozluğa yeniden başlaması
- Hayata yeniden başlayan Mahir Efendi'nin, Hayriye Hanım'a on yıldır ödediği borcunu bitirmesi
- 16 Mart'ta İstanbul'un işgal edilmesi üzerine Adil Usta'nın, Mustafa Kemal'e çalışması
- Adil Usta'nın, Mahir Efendi'den Adapazarı yöresine geçip orada Kuvayımilliyeye için çalışmasını istemesi
- Ailesi ile Adapazarı'na geçen Mahir Efendi'nin, yöre Abazalarını Kuvayımilliyeye yanlısı olmaya ikna etmesi ve onları Anzavur Ayaklanması'ndan koruması
- İstanbul'a döndüğünde, ahlaki yozlaşmanın ayyuka çıkmış olduğunu gören Mahir Efendi'nin, bir işgal zabiti ile kol kola sinemaya giren Türk kadınıni öldürerek oradan uzaklaşması
- Fransız zabıt ile Türk kadınıni öldüren Mahir Efendi'nin Ankara'ya geçmesi ve milli mücadelede ihtiyat yüzbaşı olarak garp cephesinde görev alması
- Mustafa Kemal'in başkomutan olması ve Tekâlifi Milliye emirlerinin çıkarılması
- Mahir Efendi'nin cephe arkadaşı Selami Bey'in Sakarya'da şehit olması
- Ordu taarruz planları doğrultusunda harekete geçmek üzereyken Mahir Efendi'nin vurulması
- Şakağından ve kolundan vurulan Mahir Bey'in, Ankara'da hastaneye kaldırılması
- Mahir Efendi'nin hastanede geçirdiği süre içerisinde İzmir'in Yunan'dan temizlenmesi ve Mudanya Mütarekesi'nin imzalanması
- Mahir Efendi'yi ziyarete gelen Adil Usta'nın, saltanatın kaldırıldığını ve Sultan Vahdettin'in halife sıfatıyla İngilizlere sığındığını anlatması
- Taburcu olan Mahir Efendi'nin Adil Usta ile birlikte İstanbul'a dönmesi ve cephede şehit olan arkadaşı Selami'nin hanımını ziyarete gitmesi

- Evinde dinlenen Mahir Efendi'nin Beyazıt'ta yangın olduğunu duyması üzerine kâgir evini kurtarmaya koşması
- Tulumbacıların girmeye cesaret edemediği evinde, yangını söndürmeye çalışırken çatıdan düşerek hayatını kaybetmesi

Bir Mülkiyet Kalesi'nde, Mahir Efendi'nin İstanbul'a tutunma öyküsünü ve 31 Mart'ın yankılarını anlatan ilk bölümlerde olay daha hızlı akarken; Milli Mücadele yıllarını anlattığı bölümlerde dramatik aksiyon yer yer düşer. Bunun sebebi, yazarın cephe yaşantılarını sahnelemek yerine öykülemesi ve diyaloglar aracılığı ile tarihsel tezlerini vermeye çalışmasıdır. Ayrıca bazı detaylarda kurgusal gerçekliğe gölde düşüren tezatlar mevcuttur. Sözgelimi, on sene boyunca saraydan dışarı çıkmadan yetişen, kapıya gelen çeyizci kadınların getirdiği işlemlerle bile ilgilenmeyen, hiç de meraklı bir mizaca sahip olmayan Canseza; bu kadar izole bir hayata sahip olmasına rağmen, Mahir Efendi'ye mahlûl defterindeki kayıtlar hakkında yol gösterir. Yine Bir Abaza Kızı isimli üçüncü bölümde; “*Canseza, köyünü, anasını, babasını hatırlamıyordu.*” (s.36) şeklinde bir cümle geçmesine rağmen, Mütareke isimli onuncu bölümde memleketine giden Canseza, tüm sülalesi ile kucaklaşır. Bu kurgusal tezat, sarı defterler arasında bulunarak basılmış bu anlatıya, yazarın sağlığında dönme imkânı bulamamasından kaynaklanmış olmalıdır.

1.14.4. Zaman

Bir Mülkiyet Kalesinin yazma zamanı, Kemal Tahir'in romanın sonuna düştüğü; “5.8.1946 /Çorum Cezaevi” (s.588) notundan anlaşıldığı kadarıyla 1946'dır. Öykü zamanı ise Abdülhamit'in hususi marangozhanesinde, Mahir Efendi'nin, Sultan Abdülhamit'i beklediği gün başlar. Diğer bir deyişle, öykü zamanı başladığında Mahir Efendi otuz yaşındadır; “*Mahir Efendi, uzun boylu, geniş omuzlu, esmer, elmacık kemikleri hafifçe çıkıntılı, kara çatık kaşlı, siyah gözlü, siyah bıyıklı otuz yaşında bir adamdı.*” (s.5) Anlatının ilerleyen bölümlerinde geçen; “*Ve nihayet 1908 senesinde, 35 yaşında bulunan Mahir Efendi binbaşı apoletlerini omuzlarına oturttu.*” (s.102) cümlesi, vaka zamanının 1903'te başladığı anlaşılır.

On iki bölümden oluşan anlatıda, öyküleme zamanı kronik olarak ilerlese de “*Bir Köylü Çocuğu*” ismini taşıyan ikinci bölümün bir kısmında geçen; “*Mahir, Durmuş Ağa'nın üçüncü oğlu, yedinci evladydı. Babasını redif taburuna alıp Yemen'e götürdükleri zaman, altı aylıktı.*” (s. 18) cümlesi ile Mahir'in bebeklik yıllarına dönülür. Mahir Efendi'nin bebeklik yıllarından İstanbul'a gelip Saray marangozhanesine girene kadar yaşadıkları, öyküleme

yöntemi ile yazar anlatıcı tarafından anlatılır. Yine “*Bir Abaza Kızı*” ismini taşıyan üçüncü bölümde, Canseza’nın Mahir Efendi ile evlenmesinden evvelki hayatına dair detaylar, aynı şekilde yazar anlatıcı tarafından öykülenir. Vaka zamanın başlangıcı olan 1903 yılından çok öncelere dönerek karakterlerin mazisi hakkında bilgi veren bu öykülemeleri, bir nevi ara cümle olarak değerlendirmek mümkündür.

Zaman unsuru, Mahir Efendi’nin yaşı üzerinden takip edilebilir. Ayrıca yazar, zamanı, açıkça belirtir. Sözelimi; “*Bu manzara, 1916’nın dört yaşındaki İstanbul çocuğu için sahiden inanılmaz bir şeydi.*” (s.167) cümlesiyle, zaman açıkça ifade edilir. Bununla birlikte zaman, sezdirme yöntemi kullanılarak da belirtilir; “*Barbaros Hayrettin Zırhlısı’nın 1200 kişilik mürettebatıyla beraber batması üzerine bütün Kasımpaşa müşterek bir dehşete kapıldı.*” (s.152)

Barbaros Hayrettin Zırhlısı’nın başına gelen bu elim olayın yaşandığı tarih, 8 Ağustos 1915’tir. Burada yazar, zamanı sezdirme yöntemi kullanarak vermeyi tercih eder. Ayrıca Adil Usta’nın, Mahir Efendi’ye yönelttiği; “*Bir Mustafa Suphi Meselesi oldu. Bundan da haberin yok mu?*” (s.487) sorusu, yine sezdirme yöntemiyle okuru 28 Ocak 1921 tarihine götürür.

Anlatının sonuna gelindiğinde, Mahir Efendi; “*Kırk Sekiz, kırk dokuz...*” (s. 536) yaşlarındadır. Yani yıl 1922’dir. Ayrıca; “*11 Teşrinievvel’de mütareke imzalandı*” (s.502) cümlesi, zamanın 11 Ekim 1922 olduğunu gösterir. Bununla beraber, anlatıda saltanatın kaldırılmasından da söz edilir. Toparlanacak olursa öykü zamanının 1903-1922 dilimini kapsadığı söylenebilir.

1.14.5. Mekân

1.14.5.1. Çevresel Mekânlar

Bir Mülkiyet Kalesi’nde asıl mekân, dönemin siyasi olaylarına ev sahipliği yapan İstanbul’dur. İstanbul dışında, Mahir Bey’in görevli olarak gittiği Nazilli, Aydın, Burdur gibi şehirler de çevresel mekân kategorisinde değerlendirilebilir. Yine Selanik, Ordu, Giresun, Adapazarı ve Sivas gibi şehirlerin bir vesile ile isimleri geçer. Mahir Bey’in baba toprağı olan Alişar köyü, çevresel mekân olmakla birlikte, mekân-insan ilişkisi bakımından işlevsel bir tarzda ele alınır;

“Alişar köyü, bir höyüğün dibinde, bir amansız derenin kenarına kurulmuş, damu toprak kırk iki haneden ibaretti. Dağlarında meşe ve ahlat, düzlüklerinde büyük beyaz kayalar vardı. Adamı, umumiyetle yayla köylüleri gibi, güçlü, kuvvetli, çok yaşar, kolay kızar, gurbetçi kişilerdi.” (s.18)

Alişar köyünün bu kısacık tasviri, Anadolu'nun ücra ve ıssız köşelerindeki yaşamları tüm çıplaklığı ile ortaya koyar. Coğrafyanın imkansızlıkları, 'amansız bir dere' tamlamasına, 'meşe ve ahlat' ağaçlarının kısırlığına, 'büyük beyaz kayalar' a yansır. İçinde yaşayan her insana zorlu bir ömür bağışlayan bu coğrafyanın yetiştirdiği 'adam' tipi de bellidir. Anadolu insanı, doğal olarak 'kuvvetli' ve 'gurbetçi' olur. Kırk iki haneli küçük bir köye dair kaleme alınan bu küçük betimleme, genişleyen anlam katmanlarıyla tüm Anadolu'yu ve coğrafyanın belirlediği kaderleri anlatmaya muktedirdir.

1.14.5.2. Algısal Mekânlar

1.14.5.2.1. Açık Mekânlar

Bir Mülkiyet Kalesi'nde açık mekânlar, gerek başkişi Mahir Efendi'nin gerekse Osmanlı halkının, huzur içinde olduğu zamanlarda görülür. Saray odalarından birinin, Mahir Efendi'nin gözünden verilen işlevsel tasviri, geniş mekâna ait detayları yansıtır; "*Odanın her şeyi, ipekten, atlastan, altın ve gümüşten, kristal ve kehribardan, antika biblolarından, abanozlardan, servet ve sâmândan, debdebe ve ihtişamdan ibaretti. Bu odanın penceresinden deniz, gökyüzü ve güneş bile başka türlü görünüyordu.*" (s.5) Bir Mülkiyet Kalesi, alıntılanan bu betimleme ile başlar. Her bir köşesi bir başka değerli eşya ile döşenmiş olan bu oda, baştan sona 'debdebe ve ihtişam' kesilmiştir. Anlatılan dönem itibari ile devletin mali durumu pek iç açıcı olmasa da sarayda bu olumsuzluğu yansıtmak için hiçbir detaya rastlanmaz. Mekânın dış dünyaya açılan gözü olan pencere; '*Bu odanın penceresinden deniz, gökyüzü ve güneş bile başka türlü görünüyordu*' anlatımıyla imgesel bir anlam yoğunluğu kazanır. Osmanlı'nın son birkaç asır boyunca, dünyadaki değişim ve gelişimleri iyi okuyamadığı, kendine duyduğu aşırı güvenin onu gerçekçi gözlemlerden uzaklaştırdığı hatırlanırsa; doğanın '*deniz, gökyüzü ve güneş*' gibi parçalarının dahi '*başka türlü*' görünüyorsa anlam kazanır. Böylece mekân, bir imparatorluğun hayata karşı duruşunu ve yaşam algısını yansıtır.

Böyle imgesel anlam katmanlarına sahip olan mekânlardan biri de Mahir Efendi'nin sahip olmak istediği kâgir evdir;

"Bir ev... Mutlaka bir ev de kendisine lazımdı. İstanbul'un şerefli bir mevkiinde bir ev! (...) Lakin gittikçe kökleşen bu ihtirasta bir acayip taraf vardı. Marangoz olduğu, tahtaları son derece sevdiği halde, evinin kâgir olmasını aklına koymuştu. Ahşabı anlıyordu. Lakin taş daha başkaydı. Taş: Kaleydi." (s.29)

İstanbul'a ait olabilmek için İstanbul'un şerefli mekânında kâgir bir eve sahip olmayı fikr-i sabit haline getiren Mahir Efendi'nin bu arzusu, anlatının muhtelif bölümlerinde sıklıkla

dile getirilir. Bu tutum, Mahir Efendi'nin istediği kâgir evin, leit-motif olarak yorumlanmasını sağlar. Anlatıya daha derinlikli ve boyutlu bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, Mahir Efendi'nin sığınmak istediği 'kale'nin Devlet-i Ali olduğu anlaşılır. Mahir Efendi, kalıcı bir ev istediği için taşı tercih eder. Zira Osmanlı'da devlete ait her yapıda kalıcılık gözetilir. Sezai Coşkun'un da tespit ettiği gibi; *"Ahşabın geçiciliği yanında, taşın kalıcılığı 'devlet-i ebed müddet'i temsil etmektedir."* (Coşkun, 2004: 171) Ayrıca, yazarın tarih anlayışı göz önüne alındığında, üç kez cepheye gitmesine rağmen salimen dönen Mahir Efendi'nin, İstanbul'da çıkan bir yangından evini kurtarmaya çalışırken ölmesi de bu fikri teyit eder. Keza, asırlarca dış düşmanlara karşı direnen Osmanlı, kendi içinde çıkan İttihat Terakki yangını ile baş edemez.

Anlatıdaki açık mekânlardan diğeri ise Tavşan Mağazasıdır;

"Her taraf tozlu, fakat temizdi. Burada da torna kayışları vardı ama, demirhanedekiler gibi simsiyah ve pis değillerdi. Rendelerin ve planyaların talaşları, testerelerin kepekleri yumuşacıktı. Hele sistirelenmiş tahtalara elini sürmek, onun uysal pürüzsüzlüğünü bu suretle hissetmek, cilalanmış ceviz kaplamalara bakmak doyum almaz zevklerden idi." (s.22-23)

Tavşan Mağazası, on dört yaşında Alişar köyünden İstanbul'a gelen Mahir'in, hayata tutunmak için sarıldığı ilk mekândır. Bahriye Nezaretine ait olan bu mağaza, gemilerin ahşap kısımlarını onarmakla birlikte, ümeraya ve resmi dairelere mobilya üretir. Marangozhanede çalışmak isteyen başkışının, mesleği en iyi şekilde öğrenebileceği bu mekân, 'temiz', 'yumuşacık', 'pürüzsüz' gibi sıfatlarla olumlanır. Nitekim Tavşan Mağazası, Mahir Efendi'yi saray marangozhanesine taşıyan bir köprü olmanın yanında, her zor anında ona kapısını açan bir mekân olmuştur. Tavşan Mağazası, sahip olduğu tüm içtenlik değerleriyle huzurun, emeğin ve ekmeğin simgesi olarak okunabilir.

Değnilmesi gereken bir başka detay, Mahir Efendi'nin sahip olduğu kâgir evin, onun üzerinde bıraktığı olumlu etkidir. Ona göre, İstanbul'da tutunabilmek için muhakkak bir eve sahip olmak gerekir. Bu ev, Mahir Efendi için içindekileri her türlü olumsuzluktan koruyacak korunaklı bir yuva anlamı taşır. Kâgir evine taşındığı zaman, hayata dair her türlü endişesini dışarıda bırakır. Bu ev sayesinde, ruhunun derinlerinde taşıdığı, kendinin bile farkında olmadığı yabancılik hissinden sıyrılır; *"Evi yerleştirdiler. Sarayda belki de kimsenin malı olmadıkları için birbirlerine yabancı gibi duran mobilyalar burada birdenbire şipşirin ve samimi oluvermişlerdi."* (s.97) Eşya ve insan ilişkisi ile Mahir Efendi'nin İstanbul'a aidiyeti vurgulanır. Evin borcunu bitirdikten sonra bu hissiyat daha da kuvvetlenir; *"Artık, sırtını bir yere dayamıştı. Allah'ın izniyle yıkılmak yoktu."* (s.250) Sırtını kâgir evine dayayan Mahir

Efendi'nin, takım zembili dışında tutunacak bir dalı daha olur. Uzamın Poetikası'nda; “*Ev, insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılısamalar sunan bir imgeler yekûnudur.*” (Bachelard, 2008: 54) diyen Bachelard; evi, bireyin dünyadaki köşesi olarak görür. Düşlemi ve düş kuramı koruyan ev, kişinin, yaşamda karşılaştığı zorluklara karşı mücadele etmesini ve ayakta kalmasını sağlar. Mahir Efendi'nin; ‘*Allah'ın izniyle yıkılmak yoktu*’ şeklindeki güvenli söylemi, içindeki tüm unsurlarla kendileştirilen mekânın açık ve genişliğini teyit eder.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde mekân, sadece başkişi için değil tüm Osmanlı milleti için genişler. Bu anlardan biri cephede yaşanır; “*Öğleye doğru güneş birdenbire çıktı. Bu artık otlara varıncaya kadar bütün mevcudatın görünür görünmez tanıdığı eski bilinen güneş değildi de, ümitten ibaret -hem de madde haline gelmiş, minnettar olunacak bir ümitten ibaret- bir başka şeydi.*” (s.399) Kurtuluş mücadelesinde, ümit vadeden olaylar yaşanmaya başladıkça karamsar bulutlar yok olur. Ümitle aydınlanan yüzlerin taşıdığı olumluluk, doğaya yansıtılır. Çerkez Ethem sorunu çözüldüğünde ve İnönü'den iyi haberler geldiğinde, cepheye ‘*birdenbire*’ güneş doğar. Kış günü ansızın cepheye doğan bu güneş, Mustafa Kemal'e olan minnettarlığı ve ona bağlanan ümitleri temsil eder.

Kemal Tahir anlatılarında, genellikle kapalı mekânlar hâkim olduğu halde; Bir Mülkiyet Kalesi'nde, açık mekânlara da ağırlık verilir. Savaş gibi olumsuzlanan bir kavramı ele alan anlatıda, açık mekânlara yer verilmesi, yüreklerde yeşeren kurtuluş ümidi ile açıklanabilir.

1.14.5.2.2. Kapalı Mekânlar

Bir Mülkiyet Kalesi'nde, barınanlara korunaklı bir çatı olmaktan çok uzak, kapalı mekânlar da vardır. Bunlardan biri Şeyh Hanı'dır;

“Burası, insanların ve ehli hayvanların değil, yılanların ve akreplerin bile barınamayacakları ‘cenabet’ bir yerd. Üç basamak tahta merdivenle bir kapıya çıkılıyor, kapıdan kapkaranlık ve daracık bir koridorun oynak tahtaları üstünden, küf ve çirkef kokularıyla bunalarak yirmi adım kadar yürüdükten sonra eni, boyu, iki metreden ibaret bir odaya (!) giriliyordu.” (s.20-21)

Şeyh Hanı, Mahir'in İstanbul'a geldiğinde konakladığı ilk yerdir. Ana ocağının düzenli atmosferinden çıkıp gelinen bu mekân, herhangi bir canlıya barınak olabilecek niteliklerden uzaktır. Şeyh Hanı, pislik içinde oluşu ile ön plana çıkar. Anlatıcının seçtiği ‘*cenabet*’ sıfatı, hanın bu pisliğini vurgular. Nitekim ‘*kapkaranlık ve daracık*’ koridoru, ‘*eni, boyu iki metreden ibaret*’ odası ile ‘*küf ve çirkef*’ kokan bu mekânın, aydınlık imgelere sahip olamayacağı kesindir. Başkişi, Rıza Usta'nın evinde kalmaya başlayınca bu ürkütücü mekândan kurtulur. Şeyh Hanı, dönem İstanbul'unda bu tarz konaklama yerlerinin durumu

göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca huzurlu bir barınak olmak yerine, her türlü olumsuzlukla içindikileri ihata eden bir mekân olarak, Mahir'in ev sahibi olma isteğini törpüleyen faktörlerden biridir.

Seferberlik yılları İstanbul'u, mağlubiyetin şekillendirdiği algı ile kapalı mekâna dönüştürür; *“Muharebe, şehrin yollarına, ağaçlarına, binalarına sanki yağmur gibi yağmıştı. Her şeyde bir kesinlikle, acı bir telaş ve asabiyet vardı.”* (s.141) Dört sene süren Seferberlik dönemi, şehre 'acı bir telaş ve asabiyet' getirir. On seneye Balkan, Seferberlik ve Milli Mücadele yıllarını sığdıran Osmanlı'nın üzerine 'yağmur gibi yağ(an)' mütareke koşulları, labirent mekan algısı oluşturur. Bu algı her şeye yansır. Sözgelimi; *“bozgunu taşıyarak, bozgunun içinden ağır ağır aşağıya doğru in(en).”* (s.209) seferberlik treni, *“canlı bir sefaleti sürütür gibi”* (s.209) hareket eder. İstanbul'da; *“kapalı yaz mevsiminde, insanın yüreğini kederden parça parça edecek bir donukluk, ıslaklık ”* (s.237) vardır ve Haliç *“sarı çamurlu suları”* (s.237) ile hüzne boğulmuş umutsuzluğu yansıtır. Fakat mağlubiyetin acı yüzü; *“Yunan bayraklarıyla tepeden tırnağa giyin(en)”* (s.222) ve limanlarına *“yetmiş iki buçuk milletin gemisi”* (s.222) demirlenen İzmir'de görülür.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde, Ankara da algısal mekân olarak yer alır. Mahir Efendi, yanında bir yaralı (Sadık) ile Ankara'ya doğru yol alırken, dinlenmek amacıyla mola verir;

“Bu gölgesiz memlekette su, yerin altına adeta saklanmıştı. Onu oradan zorla koparmak lazım geliyordu. Kocaman ağacın ucundaki küçük kova, bulanık, kan gibi sıcak bir şey çıkardı. Bununla yaralının yüzünü yıkayıp dudaklarını ıslattılar.” (s.356-357)

Bu tasvirde, Ankara imgesel bir söylemle ele alınır. Suyun yani yaşama dair olanın kıt olduğu mekân, *“Kocaman ağacın ucundaki küçük kova”* ile temsil edilir. Osmanlı, yaralı halde yola devam etmek zorunda kalan Sadık gibidir. Ve onun yaralarını sağaltmak, kocaman ağacın ucundaki küçük kovaya kalmıştır. Tekmil milleti padişaha gönül bağı taşıyan Osmanlı mülkünde, Milli Mücadele'yi başlatmak, yerin altına saklanmış suyu 'oradan zorla koparmak' gibidir. Küçük kovanın, yerin altından çıkardığı 'kan gibi sıcak' bir şey, yaralının sadece yüzünü yıkayıp dudaklarını ıslatır. Metnin imgesel katmanları derinlemesine ele alındığında, bu anlatım, hayli geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı topraklarından, küçük bir parçanın (Anadolu) kurtarılabildiğini ifade eder. Milli Mücadele'nin kimsesizliği ve imkânsızlıkları 'gölgesiz' sözcüğü ile vurgulanır. Ankara, her anlatımda imkânsızlıkları ile ele alınır; *“Ankara'yı görmemek görmekten iyiydi. Bütün memleketin kurtuluş beklediği yer burası mı? Burada ne var bakalım? Toz toprak, delirmiş gibi telaşlı yahut cenazeden dönüyor*

gibi ölüm düşünen insanlar ve tahtakuruları...” (s.360) Ancak her türlü imkânsızlığa rağmen; Ankara'nın “*yorgun ve ümitsiz*” (s.367) gecesi, kış ortası aniden doğan güneşlere gebe dir.

Mekânın sembollerle örülmüş anlatımına Selami Bey'in ölüm anında da rastlanır. Ordu Sakarya kıyılarına vardığında; “*Sakarya, ancak yirmi metre ilerden, şeffaf bir damarda sarı bir kan gibi akıyordu. Sakarya!*” (s.457) şeklinde yapılan bu tasvir, Selami'nin ölümünü simgeler. Keza evini yangından kurtarmaya çalışan Mahir Efendi'nin ölümü de aynı şekilde sembolleştirilir; “*Beyazıt meydanını kıpkırmızı, kan gibi bunaltıcı bir ışık kaplamıştı.*” (s.583) Suların kenarında gelen ölüm, ‘*şeffaf bir damarda sarı bir kan*’ şeklinde anlatılırken; alevlerin içinde gelen ölüm ise ‘*kıpkırmızı, kan gibi bunaltıcı*’ olarak ifade bulur. Eklemek gerekir ki, kâgir evinin bulunduğu mahalde yangın olduğunu öğrenen Mahir Efendi'nin, rüzgârın “*tehditkâr bir iniltiyle*” (s.579) estiği fırtınalı gecede, evine ulaşmak ve yangını söndürmek için verdiği mücadele büyük bir başarı ile anlatılır. Bu anlatımda doğa, tüm kör güçleriyle, insanın karşısına dikilir. Ve bu muazzam gücün karşısında insanoğlunun derinden duyumsadığı acizlik, mekânın labirentleşmesine neden olur.

1.14.6. Kişiler Dünyası

1.14.6.1. Başkişi

Bir Mülkiyet Kalesi'nde başkişi, Mahir Efendi'dir. Romanın başkarakteri, Kemal Tahir'in babası Tahir Bey'i temsil eder. Diğer bir deyişle, bu roman Tahir Bey'in yaşam öyküsüdür. Bir yangında ölmesi hariç tutulursa (Tahir Bey, yangında ölmediği gibi 1957'ye kadar yaşar) anlatılanlar, Tahir Bey'in hayatı ile örtüşür.

Başkişi Mahir Efendi, Sivas vilayetinin Şebinkarahisar sancağının Alişar köyündendir. Yedi çocuklu Durmuş Ağa'nın son evladı olan Mahir, daha bebekken babasız kalır; “*Babasını redif taburuna alıp Yemen'e götürdükleri zaman, altı aylıktı. Durmuş Ağa, gidenlerin yüzde doksan dokuz buçuğu gibi, hâlâ gitti gider.*” (s.18) Babası Yemen'den dönmeyince, yedi çocukla dul kalan annesi Emine Hatun, bir daha evlenmez ve hayat mücadelesine çocuklarıyla beraber devam eder. Alişar köyünde on dört yaşına kadar kalan başkişi Mahir, kavgacı ve geçimsiz kişiliği nedeniyle köylünün ve annesinin başını ağrıtmaya başlayınca, çalışmak için İstanbul'a giden ağabeyi Süleyman'ın yanına gönderilir.

Başkişinin öyküsü, İstanbul'a geldikten sonra başlar. Ağabeyinin yaptığı işe ilgi duymayan Mahir, marangoz olmak ister ve Tavşan Mağazasında Rıza Usta'ya çırak verilir. Böylece başkişi, hayata bir marangoz olarak tutunur. Anlatının vaka tabakası, Mahir'in bir ev

sahibi olma arzusu tarafından şekillendirilir. Başkışının tüm yaşamı, bu arzunun kontrolündedir. Tavşan Mağazasında gemilerin ahşap yerlerini tamir eden ve saraydan sipariş edilen mobilyaları yapan marangozlarla çalışan Mahir, hep ev yapmak ister; *“Marangoz kısmı ev yapmıyordu. Ona yaraşan şey mutlaka buydu.”* (s. 25) Fakat onun istediği ahşap değil bir kâgir binadır.

Mahir’in bu dürtüsünde, babasız ve korunaksız büyümenin de etkisi vardır. Kâgir bir ev, tüm koruyucu imgeleriyle birlikte onu sarıp sarmalayacak ve İstanbul’a ait olduğu hissini yaşamasını sağlayacaktır. Mahir, evliliğini bile bu eve sahip olabilmek amacıyla gerçekleştirir. Abdülhamit’in kızı Naile Sultan’ın sarayında yetişmiş olan Canseza ile mahlûlden ev alabilmek için izdivaç yapar. Amacına da ulaşır;

“İstanbul’a bir ekmek torbasıyla bir çift çarık getiren köylü çocuğu ile bu kırçıl posbıyıklı, gözlerinin içi gülen adam arasında nasıl da hiçbir münasebet kalmayıvermişti. Mahir Efendi, şimdiden sonra İstanbul’a, kocaman bir evin derin temelleri ve taşın gövdesiyle sıkı sıkı bağlıydı. Onu artık buradan hiç kimse söküp atamazdı.” (s.250-251)

Mahlûlden edindiği kâgir evi ve saraydan aldığı hanımı ile Mahir Efendi artık kendisini şehre ‘sıkı sıkı’ bağlı hisseder. O artık Abdülhamit’in hususi marangozu olmanın yanında hünkâr yaveri olan bir alaylı subaydır. Karakter oluşturmada realist bir yaklaşım sergileyen Kemal Tahir’in bu tavrı, Bir Mülkiyet Kalesi’ndeki Mahir Efendi için de geçerlidir. Babasını temsil eden bu karakteri oluştururken, her şeyden önce bir insanı anlatmanın sorumluluğuna mümkün merteye bağlı kalır; *“Yüreğinde, ‘İstanbullu’ olmanın bütün kibrini duyuyordu. İyi kadına, iyi eşyaya, iyi eve sahip olmak için ne gibi işler yaptığını, bütün bunları ne mukabilinde kazandığını düşünmeye lüzum görmedi.”* (s.97), *“Mahir Bey, ölümüne kadar, o gün yaptığı işin bir nevi kaçaklık olduğunu anlamadı ki... Efendisine karşı vicdanı her zaman rahat yaşadı.”* (s.105) Alıntılardan da anlaşıldığı üzere, yüreğinin her köşesi açıkça görülen başkışı; arzusu, öfkesi, kibri ve sevinciyle, idealize edilmiş bir babadan çok başka bir yere konumlanır.

Başkışının bir ev sahibi olma arzusu ile şekillenen ve *“ağırbaşlı”* (s.55) ilerleyen hayatına anlam katan kişilik özellikleri; anlatının fikirsel boyutundaki çatışmayı oluşturur. Sözelimi, Mahir Efendi’nin öne çıkan en bariz özelliği sadakattir. Bireysel kimliği ile eşi Canseza Hanım’a, toplumsal kimliği ile Sultan Abdülhamit’e sonsuz bir sadakatle bağlıdır; *“Padişaha hainlik edenin iki gözü kör olur!”* (s.13), *“Padişah kısmının her emrinde bir hikmet vardır.”* (s.14) Onun için padişahı sevmek, insanın en beşeri ihtiyaçlarını karşılaması kadar doğaldır; *“Ona padişah sevgisini, düşünmesine lüzum görmeden öğretmişlerdi.”* (s.105)

Mahir Bey, padişahı daima haklı görür. Sultan, vatanın ve milletin bekası için her zaman doğru olanı yapmaktadır ve yapacaktır. Bu nedenle siyasi ve toplumsal yaşamda meydana gelen değişiklikler hakkında düşünme gereği duymaz. “*Muti, pratik ve mutedil*” (*Kurukafa*, 1997: 263) bir kişilik olan Mahir Efendi’nin vicdanı her zaman rahattır. Başkişinin olaylar ve durumlar hakkındaki bu bilgisizliği, norm karakter vasıtasıyla tamamlanır. Ve böylece eserin fikri boyutu geliştirilmiş olur.

1908 hareketi ve sonrasında gelişen süreç, birkaç seneye kadar paşa olacak Mahir Bey’in hayatındaki en temel kırılma noktasıdır. Abdülhamit’in hal’i, Mahir’in hayatını derinden etkiler. Yürekten bir sadakatle bağlı olduğu Abdülhamit düşürüldüğünde, Mahir Bey kendini hiç olmadığı kadar mukavemetsiz hisseder; “*Binbaşı Mahir Bey, ayaklarının altında toprak kaymış gibi sallandı. Kafası kopsaydı ancak bu kadar mukavemetsiz olabilirdi.*” (s. 104) Her şeyini borçlu olduğu Sultan Abdülhamit’in olmadığı bir dünya, başkişi için güvensizdir. Padişaha duyulan bağlılıkla şekillenen bu hissiyatın gerçekte ne anlama geldiği, Mahir Efendi tarafından sonraları anlaşılır. İttihat Terakki yönetiminin, mahlûlden verilen evleri geri aldığını, ancak bedelinin ödenmesi halinde evlerin sahibinde kalabileceğini bildiren kararı, Mahir Efendi için ikinci darbe olur; “*Mahir Efendi, o akşam ilk defa bir efendimizin gidip bir efendimizin gelmesinin ne müthiş olduğunu anladı.*” (s.112) Çok geçmeden, önce rütbesi düşürülür, sonra da Abdülhamit döneminin alaylı subaylarından olduğu için tekaüde ayrılır. Böylece, siyasi hayattaki değişim, bir zabitanın hayatını ve ümit bağladığı her şeyi alaşağı eder.

Müphemiyetle dolu bu atmosfer, Mahir Efendi üzerinde beklenen tesiri göstermez. O, bohem bir hayata kaymak ihtimalini aklına bile getirmeden kayıplarının faturasını denkleştirmeye çalışır. İttihat Terakki’den sonraki süreç, Mahir Efendi’nin hayatında yeni bir sayfa açar. Derin bir tevekkül anlayışına sahip olan Mahir Efendi, kopan pamuk ipliklerini bağlayarak yola devam eder; “*Tekaüde sevk olunmuşuz hanım! dedi. Haydi benim takım zembilimi hazırla!*” (s.109) Takım zembili, başkişinin hayatındaki temel değerlerden biridir. Her zor günde sarıldığı bu emektar, anlatının sembolik yapısını kuran unsurlardandır. Arka arkaya patlayan Balkan Harbi, Seferberlik ve Kurtuluş Savaşı yıllarında, ne zaman lazım olsa cepheye çağrılan, sükûnet sağlandığında ise tekaüde ayrılan Mahir Efendi, devletine küsmeyi aklına getirmeden, takım zembiline sarılır; “*‘Takım zembili’ bu adamın yıkılmaz istinatgâhıydı. Kıyamet kopsa ona tutunup böylece kalkabiliyordu.*” (s.244) Mahir Efendi’nin hayata bağlanmak için tutunduğu takım zembili; umudun, emeğin ve kendine dönüşün simgesidir. Nitekim on yıl boyunca bu takım zembiline tutunarak mahlûlden aldığı evin

borcunu öder. Mahir'in öyküsünü şekillendiren kâgir ev, aynı zamanda onun sonunu da hazırlar. Mahir Efendi, evini yangından kurtarabilmek için uğraşırken hayatını kaybeder.

İnanç, azim, emek, sadakat ve görev bilinci gibi tematik kavramların temsilcisi olan başkişi, boyutlu bir karakter olarak çizilmez. Anlatımın başlangıcındaki Mahir ile sonundaki Mahir arasında tecrübî farklılıklar olsa da fikirsel düzeyde pek bir değişiklik olmaz. Bir Mülkiyet Kalesi'ni daha bitmeden okuyan Nazım Hikmet, başkişiyi; *“o bir yığın hadiseler karşısında reaksiyonları silik”* (Ran, 2002; 340) kalmış eksik bir karakter olarak nitelendirir. Bir Mülkiyet Kalesi'nin karakterlerini canlandırmadığı takdirde, eserin *“bitmemiş bir senfoni”* olarak kalacağını belirtir. Ne yazık ki Nazım'ın tespit ettiği bu kusurlar bertaraf edilmez. Bu bakımdan Bir Mülkiyet Kalesi, karakter geliştirme açısından başarılı bir anlatı sayılamaz.

1.14.6.2. Norm Karakterler

Bir Mülkiyet Kalesi'ndeki norm karakterler iki grupta değerlendirilebilir. Birinci grupta yer alanlar, on dört yaşında Anadolu'dan ayrılıp İstanbul'a adım atan başkişinin, yabancı olduğu bu şehre tutunmasını sağlayanlardır. Tavşan Mağazasının; *“çiraklarına karşı gayet sert davranmasıyla meşhur olan”* (s.23) ustası Rıza Usta ve hanımı Nigar bu grupta değerlendirilebilir. Gerek marangozluk gerekse yaşam hakkında hiçbir şey bilmeyen Mahir, mesleğin ve yaşamın inceliklerini Rıza Usta'dan öğrenir. Yazar-anlatıcı tarafından; *“içki içmez, kahve, meyhane bilmez bir adam”* (s.24) şeklinde olumlu olan bu karakter, Mahir'e evini de açar. Çocukları olmayan çift, Mahir'in gurbet elde yabancılaşma ve yalnızlık çekmesini önler. Erdemli davranışların temsilcisi olan Rıza Usta'nın huzurlu aile yaşamı, Mahir'e de örnek olur; *“Bu evde karıkoca kavgası hiç olmuyordu. Her şey yerli yerinde ve hazırdu. (...) Mahir, yanlarında kaldığı beş sene içinde bu düzgün aile hayatından, çok şeyler öğrendi.”* (s.24) Yine bu grupta yer alan bir diğer norm karakter, Mahir Efendi'nin; *“anne”* (247) dediği Hayriye Hanım'dır. Durmuş Efendi vasıtası ile tanıdığı Hayriye Hanım, Mahir'in mahlûlden aldığı evini kurtarabilmesi için ona borç verir. Ve on yılı aşkın süre cephelerde boğuşan Mahir Efendi'ye, borcunu ödeme konusunda her türlü kolaylığı sağlar. Mahir Efendi, Hayriye Hanım'a; *“som gümüştan yapılmış şirin bir oyuncak seyrederek gibi ferahlık ve minnet duy(arak)”* (s.247) bakar. Hayriye Hanım da tıpkı takım zembili gibi, Mahir Efendi'nin tutunarak ayağa kalktığı bir değerdir.

İkinci grupta bulunan norm karakterler ise başkişiyi fikirsel düzeyde olgunlaştırırlar. Bu kişiler, Durmuş Efendi, Adil Usta ve Selami Bey'dir. Durmuş Efendi, medrese eğitimi

almıştır. Mahir'in dini konulardaki eksikliklerini tamamlar. Fakat onu önemli kılan dini bilgisi değil, dini duyguları metalaştırmayan yaklaşımı ve tutarlı toplumsal okumalarıdır. Şapka takmanın günah olduğuna dair genel kabule; “*Bez parçasından imana, Müslümanlığa bir şeycik olmaz.*” (s. 342) şeklindeki tavrıyla karşı çıkar. Osmanlı'nın asırlardır içinde bulunduğu gafillığın farkındadır ve yaşanan felaketlerin sebebini bu gafillik olarak açıklar; “*Hakiki mevkiimizi, dünyanın vaziyetini tanınamaktaki gafletle, gafillere uymakla milletimizi sürüklediğimiz felaketler yetişir.*” (s. 572) Aydın ve realist kimliği ile ön plana çıkan Durmuş Efendi, Kemal Tahir anlatılarındaki moral değerleri yok olmuş, çıkarıcı, yobaz, din adamı tipinden çok başka bir şekilde çizilir.

Diğer iki norm karakter olan Adil Usta ve Selami, hayatı algılayış şekilleri bakımından birbirlerine çok benzerler. Rusya'daki Bolşevik İhtilalı'nı değerlendiren ve Murat'a Bolşevikliğin iyi bir şey olduğunu öğreten Adil Usta, İstanbul'un işgal edilmesinden sonra bizzat Anadolu ve Kuvayımilliyeye çalışır. Mahir Efendi'yi de bu hususta yönlendirerek onun Adapazarı yöresindeki ortamın nabzını tutmasını sağlar. Mahir Efendi, onun sayesinde Kuvayımilliyeye için iyi bir şeyler yapar. Yine cephede tanıştığı ve; “*Ondan çok şeyler öğrenmiştim*” (s. 473) dediği Selami Bey, hakiki anlamda vatan ve millet sevgisinin nasıl olması gerektiğini Mahir Efendi'ye anlatır. Başkişinin fikirsel boyuttaki eksikliklerini gideren bu üç norm karakterin etkisi, Mahir Efendi'nin dikkatinden sunulur; “*Adil Usta, Durmuş Efendi, Selami Efendi, bunlar akıllı herifler... İnsana yüzde yüz doğru gibi görünen lafların yalan olduğunu gösteriveriyorlar...*” (s.407) Fakat belirtmek gerekir ki, norm karakterler, başkişinin esaslı bir değişim yaşamasını sağlayamazlar. Zaten Mahir Efendi, fikirleri olgunlaşacak kadar hayatta kalamaz. Yazar, Selami ağırlıkta olmak üzere, sözünü bu üç karaktere emanet eder. Bu nedenle norm karakterler, yazarın tarihsel tezlerini anlatıya taşımak amacıyla kullanılmış olurlar.

1.14.6.3. Kart Karakterler

Kemal Tahir'in annesini temsil eden Canseza Hanım, iffet, şefkat ve itaatin anlatıdaki temsilcisidir. Canseza, 93 Muharebesi'nde Kafkasya'dan gelen muhacirlerdendir. Adapazarı yöresine yerleşmiş bir Abaza kabilesine mensuptur. Altı yaşında esirciler tarafından kaçırılarak saraya satılır. On yedi yaşına kadar Abdülhamit'in kızı Naile Sultan'ın sarayında kalır. Tüm hayatı bundan ibaret olan Canseza; “*ürkek tabiatlı, sessiz, kendi kendisini meşgul edebilen bir çocuk.*” (36) olarak tanımlanır. Ürkek ve sessiz bir yapıya sahip olması, aile bağlarından yoksun oluşu ile açıklanabilir;

“On senedir, bir defa bile saraydan çıkmamış, buna rağmen, hiç de canı sıkılmamıştı. Can sıkılması, kaybedilmiş bir şeyin hasretinden ibaret olsa gerekti. Canseza, köyünü, anasını, babasını, hatırlamıyordu.” (s.36)

Canseza'nın sıklıkla vurgulanan meziyeti, iffetli ve şefkatli bir kadın oluşudur. İstanbul'un işgal günlerinde, toplumun hemen her tabakasında görülen ahlaki çözülmeye rağmen, Canseza, yıllarca cephelerde dolaşan Mahir Efendi'yi sadakatle bekler. Onun ahlak yapısı, Mahir Efendi ile evlenmeden önceki süreçte de sıklıkla ön plana çıkarılır. Ömründe; *“selamlık resmi âlisi kalabalığındakilerden başka” (s.37)* erkek yüzü görmeyen Canseza; *“Komşu erkekler geçerken kafeslere tırmanmıyor, selamlığı gözetlemiyor, şehir dedikodularıyla asla alakadar olmuyordu.” (s.39)* Karakter, namus konusundaki meziyetleri dışında, şefkatli yönü ile de dikkat çeker;

“Canseza için dünyada olup bitenlere akıl erdirmek imkansızdı. O, kocaman ana yüreğiyle herkese acımayı becerebilirdi. Bir işe yarasın, yaramasın...” (s.212)

Canseza'yı değerli kılan asıl şey ise bu şefkattir. Murat'ın annesi; *‘kocaman ana yüreği’*nden başka bir şey değildir. Bir kış günü, evinin karşısında ölmekte olan askeri gördüğü an sokağa fırlar. Herkes için elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışır. Mahir Efendi'ye, mahlûlden verilen ev, yarı hissesi Canseza'ya ait olmak koşulu ile verilir. Böyleyken, İzzet Bey tarafından aklı çelinen Mahir, evin hepsini kendi üzerine tapuladır. Canseza bunu öğrendiğinde bile kocasına karşı şefkat ve merhamet doludur. Mahir Efendi'yi insani zaaflarıyla birlikte anlatan yazar, Canseza Hanım'a toz kondurmayıp, onu idealize eder. Bu durum, Kemal Tahir'in genç yaşta kaybettiği annesine duyduğu özlemle ilgili olabilir. Nitekim yazdığı şiirlerde de anneye duyulan özlem çok belirgindir.

Sarayın Seccadecibaşı olan İzzet Bey, müstebit zihniyetiyle kart karakterlerden sayılabilir. Mahir Efendi'ye; *“Kadın kaç paralık şeydi ki evin iki direği mutlaka üstüne çevrilmeliydi.” (s.62)* diyerek kurnazlık ettirir. Ve esasen kişiliğinde kurnazlık bulunmayan başkişi, onun yönlendirmesi ile hanımına evden hisse vermez.

Abdülhamit'in hususi marangozlarından olan Hasan Kahraman, temsil ettiği tematik değerlerle bu grupta yer alır. Başkişiye hep doğru olanı gösterir. Tahsin Efendi'nin aklına uyan Mahir, Abdülhamit'ten bir mahlûl evi istemeyi aklına koyunca Hasan Kahraman'ın padişaha olan yakınlığını kullanmak ister. Ancak Hasan Kahraman bu duruma şiddetle tepki gösterir;

“Ben efendimizden ‘Hele şu çekici ver!’ diye çalışırken takım isterim. O da bana verir. Üşenmez. Fakat ne kendime, ne de size ev, bark, para, nişan, rütbe dilenemem!.. Ulan serseriler! Siz de mektepli zabıtlere, kâtiplere mi döndünüz? Sen evi n’apacaksın

bakalım. Hem de kâgir evi? Baban da İstanbul'da kâgir ev sahibi miydi? Kestane, kabuğundan çıkmış da kabuğunu beğenmemiş... Çarıkların daha Tavşan mağazasında Rıza Usta'nın tezgâhı altında duruyor. Kendini şaşırma!" (s.30)

Sarayı dolduran paşalara yaklaşmayan, dönen işlere karışmayan, “Şevketlû'ya *istirhamname, jurnal götürmeye vasıta olma(yan)*” (s.28) Hasan Kahraman, esasen norm karakter olma potansiyeline sahiptir. Ancak, doğru olduğuna inandığı değerleri olanca gücü ile savunmasına rağmen, başkişi üzerinde etkili olamaz. Ayrıca, savaş yıllarında hastanenin emanet sandığı soyan kâtip Recep, aynı eve sahip olmak isteyen iki ayrı insandan para koparmaya çalışan Kantarcı ve Kantarcı'nın işbirlikçisi İmam Efendi de yozlaşmış kişilikleri, temsil ettikleri istismar kavramıyla kart karakter olarak anılabilirler.

1.14.6.4. Fon karakterler

Bir Mülkiyet Kalesi'nde fon karakterler, Kemal Tahir'in diğer romanlarındaki kadar geniş bir kadroya sahip değildir. Saraydaki İtalyan marangoz, Mahir'in babası Durmuş Ağa, annesi Emine Hatun, ağabeyleri Ahmet ve Süleyman, Tavşan Mağazası İdare Zabiti Halit Baba Efendi, Tahsin'in hanımı Feride, Tulumbacı Reisi Haydar Efendi, Mahir Efendi'nin evlatları Murat ve Cemal, Hüseyin Onbaşı, Hastane eski kâtibi Selim Efendi, Hilmi Usta, Canseza'nın babası Zikotla Bey ile kardeşleri Nail ve Servet, Sakarya'da şehit olan Selami Bey'in hanımı Mebrure ve kızı Ayşe, cephelerde savaştan rütbesiz neferler fon karakterler grubunu oluştururlar.

Abdülhamit'in özel marangozlarından olan İtalyan marangoz, İstibdat devrinde sanata verilen önemi ve evrensel bakış açısını temsil eder. Mahir Efendi'nin babası Durmuş Ağa, Yemen'e giden Osmanlı askerlerini, annesi Emine Hatun ise kocası Yemen'de kalan Anadolu kadını temsil eder. Adapazarı yöresindeki Zikotla Bey ve ailesi, Kuvayımillîye'nin örgütlenme aşamasında yaşanan sıkıntıları, cephelerdeki rütbesiz neferler ise Kurtuluş mücadelesinde Türk askerinin yaşadığı sıkıntıları anlatmak amacıyla anlatıdaki yerlerini alırlar.

1.14.7. İzleksel Kurgu

Bir Mülkiyet Kalesi romanında entrik kurguyu oluşturan değerler, Kora Şeması'nda şu şekilde gösterilebilir;

Kora Şeması

	<i>Tematik Güç</i>	<i>Karşı güç</i>
<i>Kişiler Düzlemi</i>	Mahir Efendi Canseza Mustafa Kemal Rıza Usta ve Nigar Hanım Hasan Kahraman Halide Edip	Katip Recep Efendi Refet Bey Enver Paşa Kantarıcı İmam Efendi
<i>Kavramlar Düzlemi</i>	Cesaret Şefkat/Merhamet Dürüstlük /Adaet Sadakat İffet Azim / Görev Bilinci	Haksızlık Zulüm Savaş Ahlaki Yozlaşma İstismar
<i>Semboller Düzlemi</i>	Kâgir ev Takım zembili Cepheye doğan güneş Üniformalar İstiklal Madalyası	Tepesi Haçlı Ayasofya Resmi Siyah bezden yapılmış bayraklar Ocakta cızırdayan yaş odunlar Arap baskıncının altın kesesi

1.14.7.1. Sultan II. Abdülhamit ve İttihat Terakki

Kemal Tahir'in babası Tahir Efendi, Abdülhamit'in hususi marangozudur ve sultanı yakından tanır. Bir Mülkiyet Kalesi'nde Abdülhamit, yazarın babasını temsil eden Mahir Efendi'nin bakış açısından ele alınır. Öyle anlaşılıyor ki, Mahir Efendi'nin gözünde, padişahın en takdire şayan kişilik özelliği, fiziksel görünüşü ile hiç de uyuşmayan cesarettir. Sultan Abdülhamit, Dolmabahçe Sarayı'nda vüzerla ile beraberken, şiddetli bir deprem meydana gelir. Jurnalcilerin hepsi dağılınca salonda bir başına kalan Abdülhamit, susan mabeyn mızıkasına çalmasını emreder. Padişaha azamet veren şey, onun taşıdığı bu cesarettir; “Sıkska bir adamı, kocaman burunlu, kırpık sakallı, kambur bir adamı, cirit meydanı kadar kocaman bir salonda tek başına kaldığı zaman ‘yedi başlı bir dev’ haline getiren şey cesaret değil de nedir?” (s.6) Abdülhamit'in cesareti, tüm cihanı parmağında oynatmaya yetmektedir. Ancak Jöntürk meselesi karşısında aynı duruşu gösteremez;

“O kağıtlara ne yazarlar? Jöntürk denilen habisler, Allah'ın zelzelesinden, Ermeni komitacıların cehennem makinelerinden daha mı beter?”

Yedi düveli parmağı üstünde oynatan, 'İstanbul'a elli bin kişilik askerimle seyyah geliyorum!' diye haber yollayan Moskof çarına: 'Buyur! Ben de yüz bin askerle karşıcı çıkıyorum!' diye cevap veren, koca Alman imparatorunu, Acem şahını, daha bilmem hangi kralları ayağına kadar getiren Abdülhamit, Jöntürk meselesine bir çare bulamaz mı?' (s.7)

Kemal Tahir, içinde yaşadığı bahtsız çağa rağmen, Abdülhamit'in insanüstü mücadele veren, tecrübeli bir devlet adamı olduğu kanısındadır. Ona göre Osmanlı'nın son padişahı Abdülhamit'tir;

"Padişahlık Abdülhamit Efendimizle beraber öldü... Padişahlık dünyadan çekildi. Gölgesi kaldı. 'Hamit Onbaşı' dediler. 'Kızıl Sultan' dediler. Cenazesi kaldırılırken ben İstanbul'da yoktum. Tabutu parmak üzerinde gitmiş. Millet 'Bizi kime bırakıyorsunuz mübarek?' diye çığırılmış..." (s.325)

Sultan Abdülhamit'ten sonra gelen padişahları, özellikle de Reşat'ı, İttihat Terakki'nin gölgesinde oynayan kukla olarak değerlendirir; *"Sultan Reşat'a padişah demek için, insan Enver Paşa gibi, bir sultan nikâhlayıp 'Damad-ı Hazret-i Şehriyari' olmak lazımdı."* (s.416) Ona göre, Sultan Hamit içte ve dıştaki hainlerle boğuşmak zorunda kalır ve bu boğuşmada yalnız bırakılır; *"Abdülhamit, içinde debelendiği zorluklara karşı içerden hiçbir bilimsel ve sınıfsal yardım görememiştir."* (Tahir-e, 1991: 205) Yazarın Sultan Abdülhamit'e bakışı, İttihat Terakki hakkındaki yorumlarında da etkili olur.

1908 öncesi siyasal ve toplumsal gelişmelere değinmeyen anlatıda, sadece Abdülhamit'e gelen jurnallerden söz edilir. Ancak jurnallerin muhtevası hakkında bir bilgi verilmez. Roman daha çok 1908 hareketi ve sonuçları üzerinde durur. Bir Mülkiyet Kalesi'nde, II. Meşrutiyet'in ilanı şöyle anlatılır;

"Mahir Efendi'nin paşalığına nihayet iki senecik kalmıştı ki 1324 senesinin -yani 1908- 10 Temmuz'u gelip çattı. Akıl almaz şeyler oldu. Söz ayağa düşüp, eline bayraklar alarak sokağa fırladı. Avrupa'ya kaçan Jöntürkler, sürgündeki padişah düşmanları Dersaadet'te toplandılar. Bendegân'ın üzerine bir pısrıklık çöktü. İstikbal karardı. Din, namus, vatan, memleket, millet, ümmet, daha bunlara benzeyen ne kadar mukaddesat varsa cümlesi bir anda tehlikeye girdi." (s.103)

Yazara göre, 1908 hareketi, tüm mukaddes değerleriyle birlikte toplumun istikbalini karartır. O, Osmanlı toplum yapısını anlayamayan İttihatçıların, ihtilal yapmakla hata ettiklerini düşünür. 31 Mart vakasına da kısaca değinen yazar, bu hadisenin nedenleri üzerinde değil, daha ziyade sonuçları üzerinde durur. Bir Mülkiyet Kalesi'nde Mahir Efendi, hakkında hiçbir malumat sahibi olmadığı isyanın çıktığını Durmuş Efendi'den öğrenir;

"31 Mart sabahı, Binbaşı mahir Bey - Artık efendilik geride kalmıştı - hiçbir şeyden haberi olmadığı için, bütün nişanlarını takmış olduğu halde evden çıkmıştı. Ancak

yirmi metre kadar yürüdü, yürümedi. Durmuş Efendi, başında sarıksız bir fesle öniüne dikildi. Sordu:

- Nereye gidiyorsun divane?*
- Sarayı humayuna!*
- Sarayı humayun mu kaldı? Bendegâni öldürüyorlar.*
- Sebep?*
- İsyân çıktı. Mekteplilerle mektepsizler vuruşuyorlar.” (s.104)*

Kimin ne için isyan ettiğini bilmeyen Mahir Efendi, ayaklanmanın faturasını en ağır şekilde ödeyenlerdendir. Zira çıkan kargaşa karşısında dehşete kapılan hamile karısı, korkudan bebeğini kaybeder; *“Hürriyet, Vezneciler’de ikinci kurbanını -Mahir Bey’in yedi aylık çocuğunu - böylece almış oldu.” (s.106)*

Yazara göre, kürsülerden koyuverdikleri hürriyet çılgınlıklarıyla iş başına gelenler, yıktıkları istibdat rejiminden daha fazla müstebit olurlar. Meşrutiyet’in ilan edilmesine rağmen, halen tahtta dirayetli bir padişahın oturmasına tahammül edemeyip 31 Mart patirtısını çıkarırlar. Sonra da patirtının faturasını Abdülhamit’e keserek ondan kurtulurlar. 31 Mart ayaklanmasının nedenleri üzerine yorum yapan tarihçiler, üç farklı nedene ulaşırlar. Bunlardan bir kısmı, olanların sorumlusunu Sultan Abdülhamit, bir kısmı da İttihat Terakki olarak görür. Diğer bir kısmı da İttihat Terakki’ye muhalif olan Ahrar fırkasını sorumlu tutar. Kemal Tahir ise ayaklanmanın, İttihat Terakki içindeki Almancı kesim tarafından, İngiliz yanlısı muhalefeti sindirmek ve Abdülhamit’i tahttan indirmek amacıyla gerçekleştirildiği inancındadır. (Yavuz, 2000: 421) Yazar bu düşüncesini, isyanın Rumeli’den gelen Avcı taburları tarafından başlatılıp Hareket Ordusu tarafından bastırılmasına ve Abdülhamit’in tahttan indirilmesi ile İttihat Terakki’nin yönetimdeki tek ses olmasına bağlar. Almanya’nın İttihat Terakki üzerindeki etkisini göz önüne alarak isyanın arkasındaki dış desteğin Almanya olduğu kanaatine varır. Bir olayın sonucunda kimlerin kazançlı çıktığı sorusuna verdiği cevap, Kemal Tahir’i nedenlere götürür. Ayaklanmanın sonuçları hakkında; *“31 Mart’ın gerçek hikâyesi ne olursa olsun, olayın, Alman taraftarı sayılan Mahmut Şevket Paşa ile Enver’in İstanbul’da kuvvetlerinin artmasına yaradığı muhakkaktır.” (Avcioğlu, 1979: 256)* yorumunu yapan Doğan Avcioğlu da aynı kanaati paylaşır.

Abdülhamit’ten boşalan tahta Sultan Reşat oturtulur. Yazara göre, Sultan Reşat ile birlikte saltanat her türlü anlamını yitirir;

“Zaten orta halli insanlarla fikiralar için esaslı bir şeyler de değişmemişti. Gene bir efendimiz vardı. Adı Hamit değilmiş de Reşat’muş. Gene askerler selamlığa çıkıyorlar. ‘Mağrur olma padişahım senden büyük Allah var’ diye bağıryorlardı. (Mamafiş bir

müddet sonra Sultan Mehmet Reşat Efendimiz kendisinden büyük olanın Allah değil, damadı Enver Paşa 'Kulu' olduğunu anlamıştır.” (s.106-107)

Kemal Tahir, Osmanlı tarihi boyunca, halkın yönetici kadrosunda gerçekleşen değişiklikler ile alakadar olmadığını, bu değişimlerin 'kapı'yı elde tutanlarla 'kapı' yı ele geçirmek için mücadele edenleri ilgilendirdiğini düşünür. Nitekim Reşat'ın tahta geçmesi, halk için hiçbir şeyi değiştirmez. Yazarın, Sultan Reşat'a ve Enver Paşa'ya yönelttiği eleştiriler, saltanatın fiili bir etkisinin kalmadığı, tüm yetkilerin İttihat Terakki Fırkası'nda toplandığı içindir.

Konuyla ilgili İlber Ortaylı, 1908'de gelen basın hürriyeti ile matbuatın serbest bırakılmasına rağmen, gazetecilerin İttihat Terakki fedaileri tarafından öldürüldüğünü, 'sopalı seçim'lere imzasını atan fırkanın her şeye hâkim olduğunu, varlığına tahammül gösteremediği meclisi tatil ederek ülkeyi yıllarca kanun hükmünde kararnameler ile yönettiğini belirterek İttihatçıların diktatörlüğünü eleştirir. (Ortaylı, 2013: 18)

Hürriyet amacıyla yola çıkan İttihatçıların, eleştirdikleri istibdat yönetimine devam etmeleri; “*Böyle gürültülerde ekseriye niçin öldüklerini bilmeyenler ölürler, niçin yaşadıklarını bilen köpoğlular yaşarlar ki işlerin bir müddet sonra eski hamam, eski tas olması da galiba bundandır.*” (s.106) şeklinde anlatılır. Kemal Tahir, İttihatçıların bu büyük yanılığını bağışlayamaz. Ve Balkan Harbi ile başlayan süreci, bu yanılığın doğal sonucu olarak görür;

“33 senelik dehşet devri, Hareket Ordusu'nun yürüyüşüyle fakat pek de kan dökülmeden göçüp gidince, galiba Jöntürklere de bir celâdet gelmişti. Hiç kimse, ihtilalde muvaffakiyetin birinci şartını ihtilalcilerin kuvvetinden ziyade istibdadın artık idare edemez hale gelmesi olduğunu hesaplayamamıştı. Darülinun talebelerinin 'Harp isteriz!' naraları, bu yanlış hesabı gösterir.” (s.131)

Kemal Tahir, Hareket Ordusu başarısının, Sultan Hamit'in kardeşkanı dökülmesine müsaade etmemesi ile açıklar; “*Serasker: 'Ruhsat ver padişahım, iki bölük efratla hareket ordusu denilen eşkıyayı tuz gibi eriteyim!' demiş de, efendimiz Müslüman arasında kan dökülmesine razı olmamış.*” (s.104) Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu, anılarında bu duruma yer verir. Hareket ordusu yürüyüşe geçince, Abdülhamit; “*Kimsenin burnunun kanamasını istemem. Ne yapacaklarsa yapsınlar.*” (Osmanoğlu, 2013: 144) diyerek, saraya, Hareket Ordusu'na teslim olma emrini verir. Kemal Tahir, Abdülhamit'in dökmekten kaçındığı kanı, İttihatçıların her fırsatta akıttıklarını ileri sürer.

Yazara göre, 31 Mart vakası sonrasında, Abdülhamit gibi tecrübeli, uluslararası denge politikalarını başarıyla yürüten bir devlet adamının yerini; tecrübesiz ve Alman hayranı yöneticiler alır. Onlar da basiretsizlik içinde devletin parçalanmasına neden olurlar. Niyetleri değil eylemleri irdeleyen yazara göre, İttihatçılar, Osmanlı'nın tarihsel misyonun farkında olmayan, Batılaşmacı, komitacı ve cuntacı yöneticilerdir. Tutarlı bir ideolojiden yoksun olduklarından, kurtuluşa değil, yıkıma neden olurlar.

1.14.7.2. Seferberlik ve Milli Mücadele Yılları

Kemal Tahir, Trablusgarp ve sonrasında art arda gelen yenilgileri, İttihat Terakki yönetiminin deneyimsizliğine ve basiretsizliğine bağlar. Özellikle Osmanlı'nın Rumeli'deki topraklarını neredeyse tamamen kaybettiği Balkan Savaşları'na dikkat çeker; *“Ordu neden, nerede bozulduğunu bilmeden ve ekseriya tüfek patlatmadan kaçmaya başlamıştı.”* (s.131) Nitekim Mahir Efendi, Balkan Harbi'nden hiçbir şey anlamadan evine sapsağlam geri döner. Balkan milletlerinin silahlanma süreci ile ilgilenilmediği gibi Selanik gibi bazı şehirlerin tek kurşun atılmadan teslim edilmeleri, anlaşılır gibi değildir. Üstelik yaşanan bozguna rağmen, Edirne'nin geri alınması, İttihatçıları gururlandırır; *“İstanbul ve bütün memleket, koca Rumeli'nin kaybolup Edirne'nin tekrar bulunuşuna bayram yaptı. İttihatçılar, zafer kazanmış gibi böbürlendiler.”* (s.135)

Yazar, Trablusgarp ve Balkan yenilgilerinin ardından, Seferberlik ilan edip Birinci Dünya Savaşı'na katılma kararı alan İttihat Terakki'yi, hain olarak nitelendirir;

“İttihat ve Terakki'nin, bilhassa Balkan harbinden hemen sonra, yetmiş iki buçuk milleti barındıran darmadağın bir memleketi, o kadar isteyerek niçin harbe soktuğunu da anlamak müşküldür. (...) Millete vaat ettiklerini vermeyen hükümetlerin harbe, bir avutma çaresi olarak başvurdukları söylenir. Millete vaat ettiğini vermeden, ondan canını istemek fena bir alış verıştır.” (s.144)

Devlet, Balkan Harbi'nde teslim olmamak için direnen şehirlere aylarca mühimmat ve iaşe yardımı yapamazken Birinci Dünya Savaşı'na girmek, kelimenin tam anlamıyla intihardır. İttihatçıların, bir araya gelen dünya devletlerine karşı Almanya'nın yanında harbe girmesi, Kemal Tahir tarafından müstehzi bir söylemle eleştirilir; *“Bir tarafta Almanya, Avusturya-Macaristan, Bulgaristan ve biz... Karşımızda bütün dünya! İşte böyle olmalı efendim! Balkan Harbi'nde şanımıza layık düşmanlarla dövüşmedikti ki...”* (s.138) Birinci Dünya Savaşı'nda, Mahir Efendi'nin yakın arkadaşları olan Hasan Kahraman ve Tahsin, cepheden dönemezler. Birinci Dünya Savaşı'nda halkın gösterdiği fedakârlık; *“Sen*

seferberliği bilir misin? Tüyü bitmemiş çocuklar da harp gördü.” (s.334) cümlesiyle ifade edilir.

Mahir Efendi, Birinci Dünya Savaşı yıllarının bir kısmını Burdur’da geçirir. Çalıştığı hastane haraptır, erzak küflenmiştir. Görev aşkıyla kolları sıvar ve çürüyen erzakın durumunu bir tahriratla kolorduya bildirip ihtiyaç duyulan yerlere naklettirmek ister. Bu fikrini açtığı alay komutanı; *“Kolordu karargâhu nerede? Asıl onu bulmalı Mahir Bey!” (s.178) cevabını verir. Alay komutanının belagatle verdiği bu cevap, Birinci Dünya Savaşı’nda, Osmanlı İmparatorluğu’na düşen kaderi belirtir. Yazar, özellikle Birinci Dünya Savaşı’nda, Almanya’nın yenileceği belli olunca, Osmanlı’nın sulhu münferit yoluna gitmeyerek zayıfatı artırmasına öfkelenir.*

Milli Mücadele yıllarında da aynı müşkül şartlar devam eder. Seferberlikte yaşanan mühimmat sıkıntısı artarak devam eder. Doğru düzgün bir ordu yoktur. Üstelik millet yıllardır savaşmaktan yorgundur. Anlatıda bu imkânsızlıklar sıklıkla vurgulanır; *“Buna Mustafa Kemal ne halt eder hemşerim! Hazreti Ali olup Zülfikar’ı çekse faydasız... Silah yok... Cephane yok... Düşman dersem kum gibi... Uçan kuşlar Osmanlı’ya düşman kesilmiş. Alman’la beraberken keçeyi sudan çıkaramayan bir millet...” (s.258) İstanbul’un işgali, her türlü olumsuzluğa rağmen, dirilişi tetikleyen olay olur ve Mustafa Kemal’in önemi burada ortaya çıkar;*

“İşgal, İstanbul’a baskın gibi apansız geldi (...) Mustafa Kemal, bir anda her şey oldu. Ümitsizlik, bazen kuvvetlerin en mağlup edilmezi haline gelir. En mağlup edilmezi ve en umulmaz işleri başaranı...” (s.264-265)

“Silah kaçırılıyor, adam kaçırılıyor, muhabir temin olunuyordu. Ambarların önünde İngiliz nöbetçiler varsın caka satsın, arka taraftan her şeyi fare gibi çekip götürüyorlardı. Durmuş Efendi de Süleyman Efendi de beraber... Mustafa Kemal Paşa emretmiş: ‘Bir boş kovan bile düşmana verilmeyecek.’” (s.267)

Bir Mülkiyet Kalesi, Mustafa Kemal’in Kuvayımillie hareketini başlatması, halkı örgütlemesi, devletin kısıtlı imkanlarını düşmanın elinden kaçırıp Anadolu’ya naklettirmesi, Tekalifi Milliye emirlerini çıkarması, başkomutanlık rütbesi ile yetkilenmesi gibi olaylar detaylı olarak işlenir. Diğer bir deyişle Mustafa Kemal, Milli Mücadele kapsamında ele alınır. Kemal Tahir, Bir Mülkiyet Kalesi’nde, Mustafa Kemal’in devrimci ve stratejist kimliğini ön plana çıkarır. Ayrıca Halide Edip de Milli Mücadele dönemine katkılarından dolayı minnetle anılır; *“Sultanahmet meydanına kara bayraklarla çıkıp koca Dersaadet’i velveleye veren hatun. (...) Karı bir orduya bedeldi vesselam!” (s.336)*

Bir Mülkiyet Kalesi'nde, 1908'den bu yana yaşanan sıkıntıların, atlatılan badirelerin ve ödenen bedellerin faturası; yazarın, “*koca memleketi tarumar eden bu inatçı katırlar*” (s.263) olarak nitelendirdiği İttihatçılara kesilir. Savaş, eleştirilen kavramların başında gelir. Zira “*Vatansız insan çok görülmüştür ama, sen hiç insansız vatan gördün mü?*” (s.197) diyen Kemal Tahir'e göre vatan, insanla kaimdir. Bu nedenle insan hayatından daha mukaddes bir şey olamaz. Yaşam bu kadar değerli iken, savaşlar yaş odunların cızırdadığı ocaklardan başka bir şey değildir.

1.14.7.3. Yozlaşma

Bir Mülkiyet Kalesi'nde yazarın siyasi fikirleri İttihat Terakki yönetimi üzerinde yoğunlaşırken; toplumsal fikirleri ise yozlaşma kavramı üzerine yoğunlaşır. Kemal Tahir, toplumsal yapıda görülen Batı hayranlığı, görev / yetki istismarı ve ahlaki çöküntü gibi sorunlara eğilir. Sözü edilen bu sorunların en gerisinde savaş ve savaşın getirdiği olumsuz koşullar bulunur.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde, toplumsal yapının bozulmasındaki temel etken, açlık ve yoksulluk olarak belirlenir;

“Nihayet, sabahleyin ekmeğe giden analar, büyükanalar, kaynanalar, teyzeler yatsı namazında dönmeye başlayınca, bu kadar gecikmeyi ihtiyarların suçu sayan gençler paçaları sıvadılar. Açlık ayıp, utanma bırakmadı, Namus falan hep karnı tok adamlara mahsustu. Babası, ağabeyi, kocası cephede olan genç kadın ve kızlar birdenbire sokaklara döküldü. (...) İnsanlar o kadar açtılar ki, namustan bahsetmek gülünç ve usandırıcı bir şey oluyordu.” (s.155-156)

Eli silah tutanlar askere alınınca, geride kalanlar geçim sıkıntısı çekmeye başlar. Yaşlı, kadın ve çocuklardan ibaret olan toplumda baş gösteren bu problem, ahlaki çözülmeyi de beraberinde getirir. Değer yargıları anlamını yitirir. Zira insanlar açtır. Hayatta kalmak için biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak zorunda kalan kadınlar, tek varyetleri olan namuslarını vermekten başka çare bulamaz. Yazar, ülkenin içinde bulunduğu bu durumdan hükümeti sorumlu tutar; “*Bütün bu işlerin sebebi de malum: Namussuz hükümet buğdayı tek mil Alman'a veriyor. Her gün vagon vagon ekme sevk olunuyormuş. Gözleriyle görenler kıyamet gibi...*” (s.155) İçerde kadınlar bir somun ekme için bedenlerini ortaya sürerken; hükümet, ekmeği Alman'a sevk eder. Yoksulluğun nedenlerinden biri de dumanlı havayı seven kurtların varlığıdır; “*Her mahalle yavaş yavaş bir iki harp zengini yamağı, uşağı, bendesi, akrabası çıkardı. Dört kundurası olanlar birini bulamazken, birisini bulamayanlar on kundura sahibi oldular.*” (s.156) Savaşın neden olduğu sisli atmosfer, istismarcıların işine gelir. Toplum daha da fakirleşirken, içinden ‘*harp zengini*’ olarak nitelendirilen bir kesim doğar. Asıl meydan

muharebesinin İngiliz ile değil zengin ile fakir arasında olduğunu belirten Adil Usta; “*Bizim zenginler kimi soydu da kazandı? Kendi fıkaramızı soydu.*” (s.341) diyerek durumu eleştirir. Harpten Karun olup çıkanların halkı soymasına, “*yağmaya ortak*” (s.341) olan hükümet göz yumar.

Kemal Tahir’e göre, Yeniçeri ordusunun kaldırılmasıyla başlayan Batılılaşma süreci, Doğu’nun bünyesi ile uyuşmadığından, toplum özellikle ahlaki açıdan çöküntüye uğrar. O, Doğu ve Batı dünyası arasındaki farklar nedeniyle, Batı kumaşından Doğu’ya asla elbise çıkmayacağını düşünür. Bu nedenle Batılılaşma sürecini sıklıkla eleştirir. Bir Mülkiyet Kalesi’nde, işgal subayları ile birlikte olmaktan zevk alan Türk kadınları üzerinden bu çözülmeyi eleştirir;

“Yüksek tabaka kadınları -ecnebi gemilerdeki balolara davet olunmayı cana minnet sayan sultan hanımlar başta olmak üzere- bir İngiliz zabiti tarafından saçından tutularak ücreti ödenmiş bir orospu gibi öpülmekle övünüyorlardı. (...) Dersaadet, birkaç meşhur semtiyle şıp diye Saygon’a benzemişti.” (s.305)

“İşte içtimai hayatımızın üzerindeki karanlıklar sıyrılıyor, hayat Avrupa’dakini bir sıçramada, yahut bir sırtüstü yatmada, çoktan geçiyordu. Galip de memnundu, mağlup da... Medeni oluyorduk. Oluyorduk ne demek! Hamdolsun olmuş çıkmıştık bile...” (s.306)

İstanbul’da Bir Fransız zabitin koluna girip sinemaya giden Türk kadınına gören Mahir Efendi, bu manzaraya tahammül edemediği için ikisini de öldürür ve Milli Mücadele’ye katılmak için Ankara’ya geçer. Yabancıları memleketten atıp milletin onurunu kurtarmak lazımdır. Bu ahlaki çöküntü, yazar-anlatıcıyı müteessir eder; “*‘Bir milletin bayrağı, o milletin başı gibi’ düşüyordu ama, bunun ufaklı büyüklü bin türlü sebebi vardı ve en birincisi birkaç meydan muharebesini kaybetmek değil, ahlaksızlıktı.*” (s.208)

Toplumda görülen tüm bu iktisadi ve ahlaki problemlerin nedeni savaştır. “*Harbin olduğu yerde her rezillik olur.*” (s.340) diyen Kemal Tahir, Bir Mülkiyet Kalesi’nde, savaş kavramını olumsuzlar.

1.14.8. Sonuç

Bir Mülkiyet Kalesi, Kemal Tahir’in babası Tahir Efendi’nin hayatı etrafında şekillenen bir romandır. Çorum Cezaevinde kaleme alınan bu çalışma, Kemal Tahir’in ölümünden sonra yayınlanır. On dört yaşında memleketi Sivas’tan İstanbul’a gelen Mahir Efendi’nin, bir marangozhanede başlayıp Abdülhamit’in hünkâr yaverliğine giden yolda devam eden

öyküsünü anlatır. Yazarın diğer romanlarına benzeyen bir yapıya sahip olan Bir Mülkiyet Kalesi, içerdığı yaşamöyküsel parçalar ve ele aldığı hassas dönem açısından dikkate değerdir.

Roman, Meşrutiyet'in ilanından Kurtuluş Savaşı sonuna kadar olan dönemi işler. İttihat Terakki Fırkası, 31 Mart olayı, Abdülhamit'in hal'i, Balkan Harbi, Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un İşgali, Kuvayımilliye hareketi, Çerkez Ethem olayı, İnönü Zaferi, Tekâlifi Milliye kararları, Mustafa Kemal'in başkomutanlık yetkisini alma süreci, Saltanat ve Hilafetin kaldırılması gibi konular ele alınır. Türk siyasi tarihin kırılma noktalarını irdeleyen Kemal Tahir; Bir Mülkiyet Kalesi'nde, Mahir Efendi'nin bireysel dramı, toplumun dramı ile iç içe anlatılır.

Kemal Tahir'e göre, Bloklaşan dünyada, Osmanlı devleti bir tarafın yanında yer almak zorunluluğu duysa da savaşın kaybedileceği anlaşıldığında tek taraflı barış teklifinde bulunmalıydı. Bu yolu tutmayarak savaşa devam etmesi, zaten harap olan Osmanlı ordusundaki zayıflığın artmasına neden olur. Ve savaşın yükü yoksul Anadolu insanının sırtına sarılır.

1917'de Rusya'da meydana gelen Bolşevik Devrimi, savaşın güç dengesini bozunca Rusya, Anadolu'nun tampon bölge kalmasını ister. Mustafa Kemal ve onun önderliğindeki Kuvayımilliye hareketi, yeni siyasi koşulların yarattığı avantajlardan yararlanarak kurtuluşu gerçekleştirir. Kemal Tahir'in, 1908-1923 sürecini değerlendirdiği bu çalışması, Kurtuluş Savaşı'nı destansı bir üslupla ele almaz. Kanımızca bunun nedeni, kurtuluşu küçümsemesi değil, olaylara sonuç odaklı yaklaşmasıdır. Serv'e kıyasla Lozan'ın bir başarı olduğu tartışmasız olsa da yazar, on yılın içinde sınır dışı kalan geniş Osmanlı coğrafyasına odaklanır.

2. İKİNCİ BÖLÜM: ROMANLARDA DİL VE ÜSLUP

“Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar.”
Roland Barthes

2.1.Hazırlık Dönemi ve Etkiler

2.1.1 Çocukluk ve İlk Gençlik Yıllarından Gelen Etkiler

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarının birey üzerindeki derin etkisi, bugün bilinen bir gerçektir. Kemal Tahir, Abdülhamit’in kızı Naile Sultan’ın yanında yetişmiş Hubser Hanım ile Abdülhamit’in hünkâr yaveri ve Yıldız Sarayı özel marangozu olan Tahir Efendi’nin ilk evladı olarak dünyaya gelir. Yazarın doğduğu dönem (1910), bloklaşan güçler arasında gittikçe artan çatışmalar nedeniyle, dünya çapında atmosferin gerildiği bir dönemdir. Bu dönemde, Tahir Efendi ve ailesi birçok sıkıntıya göğüs germek durumunda kalır. Kemal Tahir’in çocukluk yıllarına ışık tutan Bir Mülkiyet Kalesi, Sultan Abdülhamit’in hal edilmesinden sonraki süreçte yaşanan problemleri, bireysel ve toplumsal düzeyde ele alan bir romandır. Ve ailenin yaşadığı dramı açıkça ortaya koyar.

Kemal Tahir’in babası Tahir Efendi’nin tüm düzeni, İttihat ve Terakki’nin yönetimi ele geçirmesinden sonra altüst olur. Saraydaki işini kaybettiği gibi Abdülhamit’in mahlûlden verdiği evin bedelini ödemek zorunda kalır. Buna rağmen, Tahir Efendi, müteakip yıllarda art arda patlayan savaşlarda göreve yeniden çağırılır ve savaş sona erdiğinde ordu ile alakası kesilir. Yazarın, İttihat ve Terakki yönetimine dair yaptığı eleştirilere, dönemi işleyen tüm romanlarında rastlamak mümkündür. Bu durum, İttihatçıların uyguladığı yanlış politikalarından kaynaklanır. Ancak eklemek gerekir ki, İttihatçıların oluşturduğu olumsuz atmosfer, her gün Abdülhamit’e methüsenalar edilen bir evde yetişen Kemal Tahir’in çocuk şuuruna yerleşir. Ve bir alt akıntı gibi varlığının derinliklerinde akmaya devam eder.

Sıkıntılar içinde büyüyen Kemal Tahir, erken yaşta annesini de kaybeder. Bu ölüm, onun hayatında yeri doldurulamaz bir boşluk bırakır;

*“Karanlığı seviyorum. Saçlarına benziyor
diye, çünkü seni ölüm aldığı zaman
başında beyaz yoktu. Ben sana daha
doyamamıştım Anne.” (Tahir-m, 1990: 17)*

Semiha Hanım'a yazdığı 29.12.1946 tarihli mektupta; "*İnsan, annesine ne güzel şımarır. Ben bu anne bahsinde kendi anneme hiçbir zaman layıkıyla doymuş olmamanın azabını çekerim. Bu sebeple, anneleri yaşayan dostlarımın bütün anneleri topyekûn biraz da benim annelerim gibidirler.*" (Tahir-b,1993: 201) diyen yazarın, anne hasreti açıkça görülür. Yazın dünyasına şiir ile başlayan Kemal Tahir'in ilk dönem şiirlerinde, anne temasının yoğunluğu dikkat çeker. Romanlarında kadınlara karşı acımasız bir tutum sergileyen Kemal Tahir, bazı anne karakterleri, yüceltilmiş değerlerle idealize eder. Kemal Tahir, ilk gençlik yıllarında Ahmet Haşim'den etkilenir. Yazarın, Ahmet Haşim'e duyduğu yakınlığın, anne konusundaki kader birliğinden beslendiği düşünülebilir. Haşim etkisinde yazdığı şiirlerde ölüm, karanlık, mezarlık gibi bireysel temalar belirgindir.

Yaşamöyküsünün bu kesiti içinde değinilmesi gereken bir diğer faktör de Galatasaray Lisesi'dir. Her ne kadar onuncu sınıftan ayrılıp hayata atılmak zorunda kalsa da yarım kalan Galatasaray süreci ona çok şey katar. Galatasaray'da öğrendiği Fransızca sayesinde Batı edebiyatı ile tanışır ve Fransızca kaynakları okuma imkânı bulur. Özellikle kendisine öncü kabul ettiği Balzac'ın eserlerini okur. Semiha Hanım'a yazdığı 10.4.1947 tarihli mektubunda, Balzac'ın kitaplarını ister; *Balzac'ın romanını mutlaka gönder. Ben bu dev romancıyı pek severim.*" (Tahir-b, 1993: 211) Ayrıca belirtmek gerekir ki, doğulu zihniyete sahip olan bir ailede yetişen Kemal Tahir için Galatasaray yeni bir tecrübedir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı'ya dönük yüzünü temsil eden Galatasaray'da edindiği deneyimler, onun ideal Cumhuriyet genci olarak yetişmesini sağlar.

2.1.2. Meslek Hayatı ve Sosyal Çevreden Gelen Etkiler

Annesini kaybettikten sonra okulu yarıda bırakarak çalışmak zorunda kalan Kemal Tahir'in yaşadığı maddi sıkıntılar, yine o dönemde kaleme aldığı şiirlere yansır. "*Açların Beldesi*", "*Açın Türküsü*", "*Elem Çocukları*" gibi şiirlerle, aç insanların dramına dikkat çeker. Daha sonraki yıllarda kaleme aldığı romanların altyapısında ise toplumun ekonomik refah seviyesini ve bu seviyenin toplum yaşamı üzerindeki etkilerini okumak mümkündür.

Ayrıca geçimini sağlamak için ambar memurluğu, avukat kâtipliği gibi işler yapan Kemal Tahir'in yaşamında bohem bir dönem de bulunur. Avukat kâtipliğinden yeteri kadar para kazanınca, Beyoğlu'nun gece hayatında tanınan simalardan biri olur. Bu süreçte kaleme aldığı şiirlerde cinsel açlık ve şehvet ön plandadır. Bohem yaşamın izlerini, "*Barda Kadınlar*", "*Orospu*", "*Öpüş*", "*Çıplak*", "*Ayşe*", "*Şehvet*", "*Ayyaş*", "*Bir Kadın*", "*Bir Gecelik Misafir*", "*Dişi*", "*Günah*", "*Şeytan*", "*Kuduz Yarası*" gibi şiirlerinde görmek

mümkündür. Hür Şehrin İnsanları isimli romanı, hayatının bu kesitine dair detayları yansıtır. “Gerçekçi romanda cinsel olaylar, etkiler, ilişkiler romanın delikanlılığını meydana getirir.” (Tahir-h, 1989:136) düşüncesinde olan Kemal Tahir’in romanlarında işlediği cinsellik teması, yer yer pornografik bir nitelik kazanır.

Kemal Tahir’in meslek hayatında romancılıktan sonraki en önemli yeri hiç şüphesiz gazetecilik tutar. 1932’de henüz yirmi iki yaşındayken başladığı bu iş, onun olaylara bakış açısı ve yazın tecrübesi üzerinde derin etki bırakır. Biyografisinden bir parça içeren romanlarında, Gazeteci Murat ismiyle oluşturduğu karakter, yazarın kendisidir. Yazdığı eserleri önce gazetelerde tefrika eder. Ayrıca Cumhuriyet devrimlerini şiddetle savunduğu yıllarda, devrimlere hizmet etmek için Geçit dergisini çıkarır. Kemal Tahir’in, gazeteciliğe başladığı yıllarda, Cumhuriyet devrimlerine “âdeta bir iman vecdi ve heyecanıyla” bağlı olduğunu belirten Sezai Coşkun, Geçit için; “Geçit, Cumhuriyet’in ülküleri kapsamında, onları hakıyla temsil eden bir edebiyat meydana getirecektir.” (Coşkun, 2012: 40) der. İlerleyen yıllarda romanlarının ana sorunsalı olacak olan Anadolu gerçeğine ve yazarın yerlilik vurgusuna bu mecmuada rastlamak mümkündür.

Belirtmek gerekir ki, Kemal Tahir’in düşünce çizgisini etkileyen ilk entelektüel grup, Turancılar. Bu durum, yazarın, Fatma İrfan’a gönderdiği mektuplarda görülür. Fatma İrfan’ın bazı açıklamalar ekleyerek yayınlanmasına vesile olduğu bu mektuplarda, Arif Nihat Asya için; “Ben ona ağabey derim. Tavsiyeleri çok kıymetlidir. O benim ve gidişim üstünde büyük tesirler yapmıştır.” (İrfan, 1979: 19) diyen Kemal Tahir, bu tesiri açıkça ifade eder. Turancı kesimin yazar üzerindeki etkisini, Kemal Tahir’in sohbetlerinde de görmek mümkündür. Atsız, Necdet Sancar, Mükrimin Halil gibi isimlerin etkisi altında olan Kemal Tahir; “Atsız’dan ve Mükrimin Halil’den çok yararlandım. Onlar bana tarihin nasıl okunması gerektiğini öğrettiler.” (Bozdağ, 2006: 13) diyerek, düşüncesine tesir eden isimleri açıklar. Kemal Tahir’in; “Komünistlik suçundan 15 yıl hapse mahkum edildiğim gün kitaplığımı birisi elden geçirseydi, yüzlerce sağ kitaba karşılık 5-6 sol kitap ya bulur ya bulmazdı!..” (Bozdağ, 2006:16) şeklindeki açıklaması dikkate alınırsa düşün hayatının ilk dönemleri hakkında gerekli malumat elde edilir.

Ancak belirtmek gerekir ki, onun düşüncesini, dolayısıyla da üslubunu etkileyen temel kaynak Nazım Hikmet’tir. Sık sık tertip edilen edebiyat akşamlarından birinde, Peyami Safa’nın tanıttığı Nazım Hikmet ile ilk kez karşılaşır. Kemal Tahir, o karşılaşmanın etkisini şöyle anlatır;

“Biz de o zamanlar şiir yazıyor ya da yazdığımızı sanıyorduk. Yahya Kemal’in etkisi altında idik, yabancı şairlerden Baudelaire ile Verlain’i seviyorduk. Nazım’ın gümbür gümbür şiirini duymamızla kan başımıza sıçradı. O kadar sersemlemiştik ki, sokağa çıkınca aklımızda kalan mısraları birbirine ekleyerek şiirleri restore etmeye çalışırken az kalsın tramvayın altında kaçıyorduk.” (Berksoy, 2003: 269)

Bir süre sonra Nazım Hikmet ile yakın dost olan Kemal Tahir’in tüm dünya görüşü değişir. İki yazarın mektupları incelendiğinde, aralarındaki dostluğun boyutları görülecektir. Nazım Hikmet, Kemal Tahir’e gönderdiği bir mektubunda; *“Unutma ki, seninle saatlerce tek kelime konuşmadan yan yana dolaştıklarımız oldu. Çünkü birçok meselelerde birbirimize yeni bir şey söyleyemeyecek kadar aynı şeyi düşünüyorduk.” (Ran, 2002;24)* der. Nazım Hikmet’in etkisi, Kemal Tahir’in düşüncelerinde ve şiirlerinde görülür. Kemal Tahir’in, *“Mayakovski’den gelen bir etkiyi Nazım Hikmet kanalıyla taşıması”, (Coşkun, 2012: 50)* sosyalist şiirler yazmasına neden olur. Bu değişimin boyutları, *“yarın”* vurgusuyla ve kavgacı bir üslupla kaleme almaya başladığı şiirlerinde açıkça görüldüğü gibi, Fatma İrfan’a yazdığı samimi mektuplarda da görülür;

“Yarımyırtık bilgili kafama birçok kocaman meseleler yığıldılar. Kant, Dekart, Niçe, Engels hatta Marks bomboş kafamda koşmaca oynuyorlar. Demokrasi, Liberalizm, Komünizm, Bolşevizm, Faşizm, Hitlerizm, Emperyalizm fur dönüyor etrafımda. Gözleri yeni açılan anadan doğma bir kör gibiyim. (...) Bodlervârî hülya, hep yüzeyde, hep mânâsız, hep boşmuş.” (İrfan, 1979: 122)

Şiirinde sadece muhteva değil, şekil de değişir. Öncesinde sadece hece vezni ile yazan Kemal Tahir için artık; *“Asıl Türk vezni, hece vezni ile serbest nazımdır.” (Tahir,1991:109)* O artık Nazım Hikmet’e has bir kullanım olan serbest nazım ile yazmaya başlar. İfade gücü açısından da keskin bir söyleme kavuşma yolunda ilerler; *“Edebiyat sert ve kısa olmalı. Kübik bir bina gibi.” (Tahir, 1991:102)* Bu sert üslup, şüphesiz tarafını belirlemekten ve belirlediği tarafı inançla desteklemekten kaynaklanır. Ona göre; *“Bitaraf eser, korkan adamın eseridir.” (Tahir, 1991: 273)* Bu nedenle taraflı eserin cesur bir söyleme sahip olması gerekir.

Kemal Tahir’in sosyalist bir dünya görüşünü benimsemesinde ve sanatını bu görüşün hizmetine vermesinde, başrol şüphesiz Nazım’a aittir. Nazım Hikmet’in, Kemal Tahir için söylediği; *“Düşündüğüm, hazırladığım bir yığın sanat rüşeymlerinin sende inkişafı, benim ömrümü senin ömrünce uzatacak.” (Ran, 2002; 52)* cümlesi, bu etkiyi açıkça gösterir. Ancak, bir bekâr pansiyonunda aynı katı paylaştığı Mustafa Börklüce’nin ve sosyalizm tarihine dair yazılmış kitaplardan oluşan bir kütüphaneye sahip olan Kerim Sadi’nin yazara katkıları da tartışılmaz.

Meslek hayatının etkileri içinde belirtilmesi gereken bir diğerk faktör de mütercimlik işlerinin getirileridir. Gazetecilikle birlikte sürdürdüğü bu işi, Galatasaray'da öğrendiği Fransızcanın yardımıyla yapar. Çevirileri yapmaktaki amacı, kendine bir geçim kapısı açmak olsa da bu uğraşın etkileri, onun romancılığı üzerinde olumlu tesir eder. Agahta Christie ve Mickey Spilline'den polisiye roman çevirir. Mayk Hammer serisi büyük ilgi görür. Romanlarında dikkat çeken polisiye kurgu, bu dönem çalışmalarının getirisi olarak yorumlanabilir. Özellikle Kurt Kanunu'nda ön plana çıkan bu yapı, tez ağırlıklı romanlara merak unsuru katarak, kurgunun ağırlığını hafifletir.

2.1.3. Mahkûmiyet Yıllarından Gelen Etkiler

Nazım Hikmet için “*Bizim Usta*” diyen Kemal Tahir'in şiiri, etkileyici bir söylem ve sembol yapısına sahip değildir. Sadece birkaç alışılmadık bağdaştırma içeren bu satırlar ile Nazım'ın gölgesinde kalacağını anlayan Kemal Tahir, yine Nazım Hikmet'in yönlendirmesiyle küçük hikâyeler yazmaya başlar. Bu süreçte Fatma İrfan'a yazdığı mektuplarında ekonomik ve sosyal eserler okuduğunu söyleyen Kemal Tahir, özellikle de sol muharrirleri okur; “*Dünyadaki bütün sol muharrirlerin -Gorki başta- kitaplarını biriktiriyorum.*” (İrfan, 1979: 187) Bu eserler, yazarın olayları ele alırken kullanacağı bakış açılarını geliştirir. O, tüm eserlerinde, toplumsal olayları, toplumun ekonomik altyapısı ile açıklamaya çalışır.

Nazım'ın teşvikiyle başlayan süreç, uzun süren mahkûmiyet yıllarında pekişerek gelişir. Yazar, Nazım Hikmet, Nuri Tahir, Kerim Korcan, Hikmet Kıvılcımlı gibi isimlerle birlikte, “*Bahriye Davası*” olarak bilinen davada yargılanır. Donanmayı isyana teşvik etmek suçundan on beş sene hüküm giyince, hayatı değişir.

Kemal Tahir, tutuklanma süreci ile ilgili yaşantılarına sohbetlerinde değinir. Yavuz Zırhlısı'nda astsubay olan kardeşi Nuri Tahir, hafta sonları izne gelince yazarın kitaplığından kitaplar alıp okumak için gemiye götürür. “*Ben okur-yazarlığa sıvanmış bir delikanlı olduğum için, kitaplığında Atsız'ın kitapları da vardı, Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'nin kitapları da...*” (Bozdağ, 2006: 37) diyen Kemal Tahir, kitaplığından hangi kitapların alındığını çoğu zaman bilmediğini bildirir. Ancak masumiyetini anlatamaz;

“*Sabahattin Ali'nin kitaplarını, serbest satılan kitaplarını, oku diye birine vermek suçu ile, on beş seneye mahkum oldum ben. Sabahattin Ali de o sıra yedek subay olarak üniforma ile orduda bulunuyordu. Biz, Sabahattin Ali'nin kitaplarıyla orduyu isyana teşvik suçundan on beş seneye mahkûm olduk.*” (Dosdoğru, 1974: 27)

1938 yılındaki bu tutuklanma, yazarın Nazım Hikmet ile olan bağlarını daha da kuvvetlendirir. Çünkü Çankırı Cezaevinde, Nazım Hikmet ile birlikte kalır. Kemal Tahir, ilk romanı Sağırdere'yi yazmaya burada başlar. Daha sonra Malatya, Çorum, Nevşehir Cezaevine gönderilen Kemal Tahir'in, Nazım ile yolları ayrılrsa da mektuplaşmaları devam eder. Yazarın roman anlayışının şekillenmesinde, Nazım Hikmet'in yapıcı ve yönlendirici rolünü, bu mektuplarda okumak mümkündür.

Cezaevi yıllarının Kemal Tahir'in yazın yaşamı üzerindeki etkisi şüphesizdir. Nazım Hikmet'e yazdığı 30.6.1941 tarihli mektubunda; *“Maahpushanelerin mevzuu toplamakta büyük kolaylıkları var. Buraya serbest olarak gelseydim de şehirde bir sene otursaydım, ancak bu kadar zenginleşebilirdim.”* (Tahir,1991: 374) diyen Kemal Tahir, hapishanede geçirdiği yılları en iyi şekilde değerlendirir.

Küçükken babasının görevi nedeniyle gittiği birkaç şehir ve Zonguldak tecrübesi sayılmazsa, Kemal Tahir'in Anadolu insanını ile tanışma fırsatı olmamıştır. Cezaevinde, ağız özellikleri, günlük hayatta kullanılan atasözü ve deyimler, olaylar karşısında gösterilen tepkiler ve çeşitli davranış kalıpları da dâhil olmak üzere Anadolu insanının gerçeğine dair birçok şey öğrenir. Bu bilgi birikimi, onun üslubunu şekillendiren temel kaynaklardan biridir. Şerif Aktaş, edebi eserde üslubu incelediği çalışmasında, dil imkânları arasından yapılan seçimin, göndericinin içinde bulunduğu şartlar tarafından belirlendiğini ifade eder;

“Göndergenin, daha geniş anlamıyla muhtevanın üslubu belirleyici bir tarafı vardır. (...) Ayrıca göndericinin mizacı, kültürü, içinde bulunduğu ruh hali, niyeti, alıcı durumundaki insan ve insanlarla ilişkisi onun, dilin sunduğu imkânlar arasından yapacağı seçimi etkiler.” (Aktaş, 2002: 39)

Kemal Tahir, Anadolu'nun değişik köşelerinde geçirdiği yıllar boyunca öğrendiklerini meşhur sarı defterlerine not eder. Özellikle Çankırı ve Çorum yöresi ağzını o kadar benimser ki, hemen her romanına bu yöreden bir karakter yerleştirir. Eserlerine damgasını vuran cezaevi argosu ve halk söyleyişleri, bu yılların tecrübesi ile açıklanabilir. Cezaevini, bir nevi okula dönüştüren Kemal Tahir, 1950'de özgürlüğüne kavuştuğunda, romanları için kaydettiği ciltlerce malzemeye sahiptir.

Ayrıca tarihi roman türünde eserler veren Kemal Tahir'in ana kaynakları içine, cezaevinde okuduğu Naima Tarihi, Peçevi Tarihi ve Evliya Çelebi'yi de not etmek gerekir. Düşüncelerindeki paralelliğe bakılırsa Sait Halim Paşa'dan da etkilendiği belirtilebilir. Özellikle Evliya Çelebi, Yunus Emre ve Dede Korkut gibi ana kaynaklar onun üslubu üzerinde etkili olur. Kullandığı dilin hususiyeti hakkında; *“Benim bugün kullandığım dil,*

Evliya Çelebi'den geliyor. Yazı dili başını alıp giderken, Evliya Çelebi'den halka, tabii halkın mürekkep yalamışına geçen bir dil var. Bu dil geliyor. (...) Öyle zengin deyimler var ki, insanı şaşırtıyor.” (Dosdoğru,1974: 173) diyen Kemal Tahir, Orta Anadolu Türkçesinin kullanılmasını tavsiye eder.

2.2. Romanlarındaki Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri, anlatımı sıg bir üslubun tekeline kurtarır. Bu sayede anlatım, bir taraftan ritmik bir yapıya sahip olurken; diğere taraftan renkli ve derinlikli bir niteliğe bürünür. Sahne ve öyküleme metotlarının uygun kullanımlarıyla elde edilen ritmik yapı, karakterleri anlatmada kullanılacak olan diğere teknikler yardımıyla da derinlik kazanır.

Kemal Tahir'in romanları, şekil olarak klasik öyküleme tarzına sahipmiş gibi görülse de modern romanın anlatım tekniklerine sahiptir. Onun romanlarında diyalog, iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme, bilinç akımı, tasvir, öyküleme, sahneleme, mektup, montaj, leitmotif gibi modern romanın anlatım olanaklarına rastlanır. Ancak belirtmek gerekir ki, yazın tarihinde “*diyalog ustası*” olarak anılan Kemal Tahir anlatılarında, ağırlıklı olarak dramatik metot kullanıldığı için, en fazla yararlanan anlatım tekniğı diyalog olur.

2.2.1. Diyalog

Anlatıcı üzerinde yoğunlaşan anlatılarda hikâye, anlatıcının yorum ve açıklamaları güdümünde verilir. Bu durumun realiteyi yansıtmaya açısından oluşturduğu sınırlılık, realistler tarafından görülerek tiyatrodan ödünçlenen gösterme yöntemi romana uyarlanır.

Dramatik metot, gösterme, sahneleme de diyebileceğimiz bu anlatım tarzı; “*bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır.*” (Tekin, 2002; 191) Tanımdan anlaşılacağı üzere, sahneleme, diyaloglar vasıtasıyla gerçekleştirilir.

Kemal Tahir romanlarında, diyalog tekniğı farklı amaçlarla kullanılır. Bu amaçlardan biri, karakteri metnin içinde tanıtmaktır. Böylece, karakter blok olarak anlatılmaz; okurun karakter hakkında bilmesi gerekenler, yeri ve zamanı geldikçe diyaloglar aracılığıyla verilir. Karakter, bazen kendi kurduğu diyalogla kendini anlatır; bazen de başka bir karakterin bakış açısıyla anlatılır. Her iki durumda da anlatıcının varlığı ortadan kalkar ve okur, kendi kendini anlatan anlatı ile baş başa kalır. Kurt Kanunu'nda, Kara Kemal'in yardımcısı Hasip Ağa,

yıllardır hizmetinde bulunduğu Kara Kemal tarafından anlatılır. Bu anlatımla, karakterin tüm yönleri değil, sadece durum için gerekli olan yönü vurgulanır;

“— *Keşke tembihleseydik Kemal Abi, kağıdı yırtmasını...*
— *Hasip'e mi?.. Gerekmez. Yırtar mutalaka...*
— *Dalarsa...*
— *Dalmaz. Yirmi yıldır bir kez bile dalmadı. Dalmaz, unutmaz, boş vermez. Sadık değildir, sadakatın kendisidir. Hem de, akıllı bir sadakat...*”
(Kurt K. s.72)

Yazar, karakteri aydınlatmak için oluşturduğu diyalogları, zaman zaman bir geriye dönüş eşliğiyle vererek, karakterin şimdideki davranışlarının nedeni geçmişte yaşadıklarıyla açıklamış olur. Özellikle köy romanlarında ele aldığı şahıslar ile cezaevi kadrosu içinde bulunanlarda bu tarzı görmek mümkündür. Kemal Tahir'in diyalog oluşturma amaçlarından diğeri, eserlerinde savunduğu tezleri vermektir. Bir yansıtıcı karakter seçer ve ileri sürdüğü savları, romanın ritmik havasını bozmamaya gayret ederek, diyaloglar arasına sıkıştırır. Böylece anlatı, fikir sentezleyen yapısına rağmen ağır ve zor okunur olmaktan kurtulur ve daha akıcı hale gelir. Ancak belirtmek gerekir ki, Kemal Tahir, bu amaçla oluşturduğu diyalogların hacmini bazen ayarlayamaz. Bunun sonucunda da onlarca sayfa uzayan diyaloglar, dramatik aksiyonu yavaşlatır. Buna rağmen, tez ifade etmekle görevli olan diyalogların bazıları ise imgesel bir anlam yüklenerek oluşturulur;

“— *Siz o gülünç gazete ile mi zafer kazanacaksınız? Siz 'Times' gazetesini okumuş bir insan...*
— *'Times' gazetesini bilirim. Pek de beğenirim. Daha doğrusu beğenirdim. Şimdi anladım ki, hata edermişim. 'Times'ın bütün azameti kâğıt kalabalığından başka bir şey değilmiş. Asıl gülünç olan bizim 'Karadayı' değil, o kocaman 'Times'. Çünkü 'Karadayı' haklı, 'Times' haksız.*” (E.Ş.İ. s.290)

Yukarıya alınan kısa diyalog, karakter ve tez oluşturma açısından işlevsel bir örnektir. 'Karadayı' ve 'Times' gazetelerine yüklenen sembolik anlam; neredeyse tüm ömrünü Batı'da geçiren, ülke gerçeklerinden habersiz olan Kâmil Bey'in, kendi toplumuna ait değerlere dönüşünü ifade eder. Diyalog üzerinde daha geniş açılı bir okuma yapıldığında, yazarın Doğu-Batı çatışması üzerinde ileri sürdüğü savların temeline ulaşılır. Kemal Tahir, emperyalist ve kapitalist Batı'ya karşı Doğu dünyasının savunulması gerektiğini düşünür. Çünkü hak etmediğine göz koyan, 'haksız' olan Times gazetesi ile temsil edilen Batı'dır. Ayrıca diyalog, Kâmil Bey ve yüzü Batı'ya dönük olan eşi Nermin Hanım arasındaki farkı ortaya koyması açısından da kayda değerdir. Bu kullanımla yazar, bir diyalog parçasına karakterlerin genel eğilimlerini, savunduğu tezleri ve romanın çatışan değerlerini yükler.

Kemal Tahir'in diyalog oluşturmadaki bir diğer amacı ise, üslup zenginliği yaratmak ve anlatıya aksiyon katmaktır; “*Romanda konuşmalar da birer aksiyondur, eğer romancı bu anlayışa varabilmiş, anlayışı da yazıya aktarabilmişse...*” (Tahir-g, 1989: 270) Sav ifade etme kaygısı altında uzayıp gitmeyen diyaloglarıyla, yer yer bu aksiyonu yakaladığı söylenebilir. Halk söyleyişlerine büyük ölçüde yer veren Kemal Tahir, hemen her romanına Çankırı-Çorum yöresinden bir karakter yerleştirir. Böylece değişen üslup, anlatının tekdüzeliğini kırarak farklı bir renk oluşturur. Köy hayatını ele aldığı romanlarında, karakterlerin geneli halk ağzıyla konuştuğu için çok dikkat çekmeyen bu zenginlik, karakterlerin İstanbul ağzıyla konuştuğu şehir romanlarında rahatlıkla fark edilir. Yol Ayrımı'nda saray şoförü Dadal Efendi'nin konuşmaları burada anılabilir;

“*Dadal Efendi oturdu.*
— *Neymiş koca Tanrı'ya şükür... Post delinmemiş, boyun alınmamış... N'olmak ihtimali var?*
— *Daha n'olsun! Saray şoförlüğünü maskara ettin ki, arkadaş, yaylı sürücülüğünden beter etmecesine...*
— *Kim demiş? Vay ki, düşman karalaması... Vay ne demek! Bize... Ve de bizim gibi yiğide...*” (Y.A. s.72)

Dadal Efendi ile İstanbul'da bir gazete muhabiri olan Murat Bey'in konuşması, romanın havasını değiştirir. Burada Murat'ın da Çorum ağzıyla konuştuğu dikkat çeker. Başka sahnelerde İstanbul ağzıyla konuşan Murat, Dadal Efendi'ye takılmak için böyle bir üslup kullanır.

Diyalog tekniği, olay örgüsünün gelişmesi ve genişlemesine, karakterlerin psiko/sosyal konumlarının netlik kazanmasına, farklı kültür çevrelerini, farklı üslupları ortaya çıkararak anlatının tekdüzelikten kurtulmasına imkân verir. Bununla birlikte, vakanın okura aracısız ulaşmasını sağladığı için inandırıcılığı artırır, duygu ve düşünce yoğunluğu sağlar. Diğer bir deyişle, vaka geçmişte değil, şimdide idrak edilir. Phylis Bentley; “*Bir olaylar dizisinde dönüm noktası (crisis, climax) sanatını bilen romancılar tarafından daima bir sahne ile verilir.*” (Stevick, 2010: 54) diyerek, diyalogların anlatıdaki etkisine işaret eder. Kemal Tahir, çok fonksiyonel olan bu tekniği, tüm romanlarında ağırlıklı olarak kullanır.

2.2.2. İç Monolog

Kemal Tahir'in romanlarında kullandığı anlatım tekniklerinden biri de iç monologdur. “*İç monolog (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren*

bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.” (Tekin, 2002: 264)

Karakter oluşturma ve çözümlemenin önemi arttıkça, karakterin anlatılış tarzı da değişir. Milan Kundera;“*Bütün zamanların bütün romanları, ‘ben’in bilmecesi üzerine eğilmişlerdir.” (Kundera, 2012: 31)* derken, karakterin iç dünyasını vurgular. Modern roman kişisi, sadece fiziki görüntüsü ya da olay örgüsündeki yeri ile belirmez. O artık iç dünyası, düşünceleri, kişiliğinin en derinlerde yaşadığı duygu durumları ile okura sunulur. Kemal Tahir’in şahıslar dünyası, köy romanlarında daha ziyade iç çözümleme ile yazar tarafından aktarılırken; şehir romanlarında iç monolog ve iç diyaloglara anlatılır;

“Ne diyor bu gecelik entarili yumuşak adam, fısıf fısıf... Altdudağına yapışık marpuçun ötesinden? Neden ürkütüyor kendisini bu kadar? N’olmuş yani adını kullanmışsa? Kötü mü etmiş?.. Kendi çıkarı için mi? Kim geçecek iktidara, kurduğu iş başarıyla sonuçlanırsa?” (Kurt K. s.50)

“Bu da babasının eşi... Bir şeye heveslendi mi dur-durak bilmez. Bütün gem almazlar gibi de istediği saman alevi gibi parlar söner. İki aya varmadan Arap kırsağını boşlayacak, yanına uğramaz olacak... O zaman bir başka avanak bulup kırsağı yarı parasına satarım. Yüz altına oğlanı evlenmeye razı etmek ucuz... Çünkü ilerde miras yoluyla bu alçak, Karun Peygamber malına konacağından...” (Y.Y. s.195)

Kurt Kanunu’nda İttihat Terakki’nin komitacılarından olan Abdülkerim’in iç konuşmaları dikkat çeker. Abdülkerim, Kara Kemal’in ismini İzmir Suikastı’na karıştırır ve bu durumu Kemal Bey’e izah etmek zorunda kalır. Ancak suikast fikrinin şakasına bile tahammülü olmayan Kara Kemal’e bu durumu açıklamak, bir hayli zordur. Kara Kemal ile yüzleşmek zorunda olduğundan kendini çıkmazda hisseden karakterin psikolojisi, iç monolog tekniği vasıtasıyla verilir. Karakterleri psikolojik tahliller yerine kendi konuşmalarıyla anlatan bu yöntem; “*bireyin kendisi ve dünyayla yüzleşme aşamasındaki çatışmalarının yansıtılışına” (Deveci, 2012: 537)* imkân tanır.

Yediçınar Yaylasın’da ise kendisinden yüklü bir miktar para istenen Kirkor Efendi’nin iç konuşmaları verilir. İç monolog, burada, Kirkor Efendi’nin kendi kendine yaptığı çıkar hesaplarını ortaya koyar. Böylece okur, karakterin gerçek yüzünü ilk elden öğrenir. Romanın asli görevi insanı anlatmaktır. Ve insan, tek bir duygudan mürekkep olmadığına göre, zaman zaman değişik duygu ve düşüncelerin içine girmesi olağandır. Realist bir anlatı, karaktere dair bütün insani durumları vermek niyetinde olduğu için, bu teknik, realist romancı için kaçınılmazdır.

2.2.3. İç Diyalog

İç diyalog, karakterin kendi kendisi ile sanki karşısında biri varmış gibi gerçekleştirdiği içsel konuşmadır. Karakterin herhangi bir olay ya da durumu, iç dünyasında tartışmasıyla oluşan iç diyalogu oluşturan cümleler, gramer kurallarına uygun olarak şekillenir. İç diyaloga genellikle konuşma havası hâkimdir ve üslup kişinin içinde bulunduğu ruh haline göre şekillenir (Tekin, 2002: 259) Karakterin iç konuşmaları ve içsel tepkilerini yansıtan iç diyalog, anlatma değil gösterme metodunun tercih edilmesinden kaynaklanır. İç diyalog tekniği, iç monologdan okuyucuda oluşturduğu muhatap hissiyle; bilinç akımından ise mantıklı ve kurallı cümle yapısıyla ayrılır.

Sanat anlayışı, toplumun sorunlarını drama düşmüş birey üzerinden yansıtmaya çabası tarafından şekillendirilen Kemal Tahir, iç diyalog tekniğini sık sık kullanır. Çünkü drama düşmüş birey, içinde yaşadığı toplumla, yakın çevresiyle hatta kendisiyle bile çatışma halindedir. Çatışmaların hâkim olduğu bir anlatıda da iç monolog ve iç diyalog gibi tekniklerin kullanımı kaçınılmazdır. Yazar, özellikle Meşrutiyet'ten Milli Mücadele'ye kadar geçen dönemi ele alan anlatılarında aydınların içsel süreçlerini, sorgulamalarını, çatışmalarını verirken bu teknikten yararlanır;

“Suçlu kim bu olanlardan?.. Biz mi üstümüze düşeni yapamadık? Başımızdakiler mi iyi hesaplayamadılar? İyi hesaplayamadılarsa... Nasıl fark etmediler yanlışlıklarını?.. Ettilerse, ne zaman ettiler? Artık dönülmez miydi oradan?.. Ne zamandan beri bilerek bizi buraya sürüyorlardı?” (Y.S. s. 92)

“Hanım'ı çok mu seviyordu? Bu oğlan sevmekten ne anlar? Öyle ya, seven herif, sevdiği kadına, kocasını öldürmesi için zehir verebilir mi? Zehirlenmiş bir adamın yatağına girebilmek... Onun mirasına konmak. Mukabilinde hiçbir şeyi tehlikeye düşürmeden en ucuz bir pazarlık... Harpten evvel Malatya'da, para ile satılmayan dut bile bu kadar ucuz değildi. Çıkıp başına sallamak lazımdı. Öyleyse ne oluyor? Bir çeşit körpe hayvanlık... Bunların hepsinin aklı var, fikri yok...” (Karılar K. s.43)

Yorgun Savaşçı'nın başkişisi Cehennem Yüzbaşı Cemil, İttihat Terakki'ye mensup olup onca yıl komitacılıkla, savaşlarla boğuştan sonra mağlup bir ordunun neferi olarak İstanbul'a döner. Yaşanan başarısızlığın sebeplerini sorgulamaya başlar. Cemil'in bu sorgulamaları iç diyalog tekniği ile verilir. Yine Karılar Koğuşu'nun aydın kişisi İstanbullu Murat, mahkûmların birbirleriyle kurduğu ilişkileri iç diyalogla sorgular. Ayrıca, Yorgun Savaşçı'da Cehennem Cemil'in, Patriyot Ömer hakkında düşündükleri, Esir Şehrin Mahpusu'nda, yedi yıl ceza alan Kamil Bey'in Don Kışot ve eşi Nermin Hanım hakkında vardığı kanılar, Kurt Kanunu'nda Abdülkerim'in Ballı Naciye ve Laz İsmail üzerine yaptığı yorumlar, Yol

Ayrımı'nda gazeteci Murat'ın, fakülte öğrencisi Selim Nuri'yi tanıtan söylemleri, iç diyalog tekniği vasıtası ile verilir.

2.2.4. İç Çözümleme

İç çözümleme, Kemal Tahir'in, en fazla kullandığı anlatım tekniklerinden biridir. İç çözümleme yöntemi de iç monolog ve iç diyalog gibi karakterin ruh dünyasını önceleyen, psikolojik niteliğe sahip anlatılarda tercih edilir. İç çözümlemede, diğer iki yöntemden farklı olarak, karakterin değil anlatıcının sesi duyulur; “İç çözümleme (*interior analysis*) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir.” (Tekin, 2002: 260) Anlatıcının varlığı hissedildiği için, iç çözümleme daha ziyade anlatma esasına bağlı bir tekniktir. İç çözümleme ile anlatılanlar, roman kişinin genel durumuna uygun olmalıdır. Bu teknikte, yazarın karaktere karşı objektif bir yaklaşım içinde olması beklenir. Hayat karşısında belli bir tavır takınması gereken aydın karakter, daha derin ve boyutlu işlendiğinden, iç çözümleme, aydını ele alan romanlarda daha fazla kullanılır. Ancak belirtmek gerekir ki, Kemal Tahir, köy insanını anlattığı romanlarda da bu teknikten yararlanır;

“Gelenin Sultan olduğunu kapının vurulup tıklatılmasıyla anlamıştı. Bir an sevindi, bir an saklanacak bir yer arıyor gibi çevresine çaresizlikle baktı. Sanki bir faydası olabilirmiş gibi uyumuşluğa vurup duymazdan gelmeyi tasarladı bir an... ‘Sultan bu... Gelir mi gelir, deli kahpe!’ diyerek sevinçle yürüdü, yarı yerde, ‘Ya biri gördüyse, izlediyse ardına düşüp...’ diye düşünerek boğazı kuruyuverdi.” (B.Ç. s.70)

“Mahir Efendi, karısının bütün bu eşyalara ne kadar yaraştığını anlayarak sevinçle içini çekti. Yüreğinde, ‘İstanbul’ olmanın bütün kibrini duyuyordu. İyi kadına, iyi eşyaya, iyi eve sahip olmak için ne gibi işler yaptığını, bütün bunları ne mukabilinde kazandığını düşünmeye lüzum görmedi.” (B.M.K. s.97)

Köy gibi küçük ve dar yerleşim birimleri, içinde yaşayan bireyleri sürekli gözetim altında tutar. Bu sürekli gözetlenme duygusu, birey üzerinde psikolojik baskı oluşturur. Bozkırdaki Çekirdek'te Murat Eğitimci ile Sultan'ın meşru olamayan temeller üzerine kurulan ilişkisi, bu durumun örneğidir. Köy yerinde tek başına yaşayan evli bir insanın, gece vakti Sultan'a kapıyı açması, toplum tarafından uygun görülmez. Toplumsal normun ihlali, çeşitli sıkıntılar oluşturacağından, Murat eğitimciyi korku ve endişe sarar. Bozkırdaki Çekirdek'te, karakterin yaşadığı bu yaklaşma-kaçınma çatışması, yazar-anlatıcı tarafından iç çözümleme yöntemiyle verilir. Yine Bir Mülkiyet Kalesi'nde, Abdülhamit'in ihsan edeceği bir eve sahip olmak için evlenme kararı alan ve saray kültürüyle yetişen Canseza ile hayatını birleştiren

Mahir Efendi'nin duygu durumu da iç çözümleme ile verilir. Fakat anlatıcının Mahir Efendi'yi çözümlerken, tam anlamıyla objektif bir tutum sergilemediği görülür.

2.2.5. Bilinç Akımı

İç monolog ve iç diyalogla karıştırılabilen bu teknik, diğerlerinden seri ve düzensiz cümleleriyle ayrılır. Bilinç akımı; *“bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gelmektedir.”* (Tekin, 2002: 269) İç monolog, iç diyalog ve bilinç akımı bir arada kullanılabilir. Bilinç akımı, diğer tekniklerden dil düzeyinde ayrılık gösterir. Bilinç ve bilinçaltının ortak yansıması olan bu teknikte, sözdizimini belirleyen mantık ve gramer kuralları değil, çağrışımlardır.

Yer yer anlatıcı varlığının hissedildiği örnekler olsa da bilinç akımında karakterin düşünceleri dolaysız / vasıtasız olarak verilir. Yazarın varlığını ortadan kaldıran tüm teknikler gibi bilinç akımı da anlatıya gösterme ağırlıklı bir nitelik kazandırır. Kemal Tahir romanlarında bu tekniğin en güzel örneklerinden biri Kurt Kanunu'nda kullanılır. Yazar-anlatıcı, tamamen anlatının dışına çekilerek, okuru karakterin bilinçaltı ile baş başa bırakır;

“Orduyu bırakıp mebusluğu seçen paşalar üniformalarını giymişler... Ayaklarında rügan çizme... Bellerinde kılıç... Göğüslerinde kordon, silme nişan... Hazır oldalar... İttihatçıların ünlü Eğitim Bakanı, şimdinin İzmit Mebusu Şükrü Bey telgraf okuyor. Telgraf İzmir'den... Yıldırım... 'İş tamam. Şehre hâkimiz. Asker bizden. Yaşasın İttihat terakki...' İmza: Lazistan Mebusu Ziya Hurşit, Sarohan Mebusu Abidin... (...) 'Nasılmış kahpeee... Yalan mıymışım?', 'Doğrusun Abdülkerim Abi', 'Ulan kahpe! Abilik mi kaldı?..' Sokuluyor bunca adamın içinde... (...) Bakıyor karı çıplak... Anadan doğma... (...) Nedir o? Allah Allah! Ömer Naci merhum değil mi, Eğitim Müdürlüğü'nün merdivenlerinde, 'Yaşasın millet! Yaşasın vatan! Yaşasın İttihad-ı Terakki' diye yirtunan?.. Tamam, Babîali baskını bu... Ama bu kez at üstünde Enver yok, kendisi var!.. Atlıyor binek taşına, elinde Parabellum... Dalıyor içeri canavar gibi. 'Davranma Serasker' diye naralanarak... Dan dan dan... Oooh, mis gibi barut kokusu... Yerlerde leşler... Kan gölcükleri... 'Aman efendim, suçum ne?', 'Şapka giymek, hunzîir...', 'Ya benim?', 'Yüzü açık gezmek şırfıntı...' Asılacakların listesini getirmişler... Elinde kırmızı kalem... (...) Telefon mu? Bakıver Rasim Can! Bu kadarcık işi bana düşürünce kaç a alırım ben senin eşek baytarlığını... İsmail mi bulunmuş? Hangi İsmail? Laz 'Biz büyük işten gelmekteyiz... Abdülkerim Bey'e götürün beni' mi diyormuş? Ne güzel! N'apacakmış beni? Bak ne dersin... 'Peki' desinler, getirirken, bir uygun yerde sıksınlar kurşunları ensesine, yuvarlasınlar leşini... (...) 'Kenef kağıdıdır bunlar, kullanıldı mı, yallah kubura' (...) Nedir o? Ne demek, 'Her yer karanlık?' türküsü mü? Kes... Boşver...” (Kurt K. s.29-30-31)

Alıntı metin, Abdülkerim'in, suikast için İzmir'e gönderdiği Laz İsmail'in evinde gördüğü rüyadan seçilen kesitlerden oluşur. Rüyada, İttihatçılarda saplantı haline gelen iktidarı ele geçirme arzusu, İttihatçıların geçmişiyle desteklenerek anlatılır. Şuuraltı, şimdi ve geçmiş arasında sıkı bağlar kurduğundan, rüyada şimdiki zamana ait yaşantıların izleri de

görülür. Halk Fırkası'nın gerçekleştirdiği kılık kıyafet inkılâbı, İstiklal Mahkemelerinin çalışma şekli, İzmir Suikastı teşebbüsüne dair detayları içeren rüya; bir kadın olarak arzulanan Naciye'nin yatağında görülür. Komitacılıktan gelen Abdülkerim'in, at üstünde kendini görmesi ve elindeki kırmızı kalemle asılacak kişilere karar vermesi, karakterin bastırılmış duygularını yansıtır. Çünkü Abdülkerim bu güne kadar hep emir alan kişi konumundadır. Suikastı da ilk kez güdülen değil de güden kişi olmak niyetiyle gerçekleştirir.

Kişiliğin en derinlerinde bulunan bastırılmış duygu ve düşüncelere ancak bilinç akımı tekniği ile ulaşılabilir. Rüyalarda şuuraltının olanca çıplaklığı ile ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir. Kemal Tahir, hâkim anlatıcı olarak karakterin arzularını uzun uzadıya anlatmak yerine, gösterme yöntemini tercih eder ve onun rüyasını aracısız olarak verir. Bu çok etkili ve başarılı bir anlatım tarzıdır. Bilinç akımının ayırıcı özelliklerinden biri, mantıklı bir bütünlük içermeyen, kesik cümlelerle oluşturulmasıdır. Bununla birlikte çağrışımlar tarafından şekillendirilen karakterin ruh dünyasındaki karmaşalar, imgesel bir söylemle aktarılır. Abdülkerim'in rüyası da çağrışım temelinde oluşturulan yoğun bir sembol yapısına sahiptir.

İç monolog, iç diyalog, iç çözümle, bilinç akımı gibi teknikler, tanrısal bakış açısının sağladığı hareket imkânı ile anlatıya dâhil edilir. Anlatı kişinin düşünce ve duygu durumlarını, direkt ya da dolaylı olarak okura iletmeye olanak tanıyan bu anlatım teknikleri, ana misyonu insanı anlatmak olan romana psikolojik bir derinlik katar.

2.2.6. Tasvir

En kısa tanımıyla tasvir; *“romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünüür kılmak”* (Tekin, 2002: 200) olarak izah edilebilir. Bu yöntemin amacı, anlatı unsurlarını okurun zihninde canlandırmaktır. Kemal Tahir romanında, tasvire çok fazla yer verilmez. Yazara göre; *“Edebiyatta fazla teşbih, derdini anlatamamaktan veya anlatamıyorum zannetmekten gelir.”* (Tahir, 1991:104) Bu nedenle Kemal Tahir anlatılarında, uzadıkça uzayan romantik tabiat tasvirleri değil, işlevsel bir şekilde oluşturulan şahıs ve mekân tasvirleri vardır.

Karakterler tasvirleri, belli bir hacimde tutulur ve asla abartıya gidilmez. Burada değinilmesi gereken, yazarın öznel ve imgesel bir söylemle tasvir oluşturduğudur. Kemal Tahir kişilerinin fiziki özellikleri, karakter yapılarına ve anlatıdaki rollerine göre çizilir. Sözelimi, Sağırdere'de yapılan; *“İnatçılığı, kısa çenesinden, sert saçların iyice bastırıp daralttığı alnından belli olan esmer yüzü, kederliydi.”* (S.s.301) şeklindeki tasvir ile

Mustafa'nın inatçılığı yazar-anlatıcı tarafından vurgulanır. Rahmet Yolları Kesti'de Maraz Ali; "Cam kırıklarıyla doluya benzeyen çakır gözlerini hiç kırpmadan" (R.Y.K. s.12) bakar. Bu tasvir, eşkıyalığa yönelecek olan Maraz Ali'deki cesarete işaret eder. Körduman'da, ufalanana ahlaki değerleri ile insanların inançlarını istismar eden Reşit Hoca; "Gittikçe semizlediği için boynundaki ur daha büyük, kafası daha çarpık görünüyordu." (K. s.73) şeklinde betimlenir. Örneklerden anlaşılacağı üzere, Kemal Tahir'in karakterler tasvirleri, şahıs dünyasını oluşturan kişilerin tematik güce mi yoksa karşı güce mi ait olduklarını gösterir.

Kemal Tahir anlatılarının en başarılı yanlarından biri, mekân tasvirleri ile mekân-insan ilişkisidir. Yazar eşyadaki derinliğin farkındadır; "Gerçekten insan dramını bulmuş romanlar, gündelik eşyaları bile dram kişileri haline getirebilen romanlardır." (Tahir-g, 1989: 299) Kemal Tahir'in eşyaya yaklaşımı, reel olma kaygısı tarafından şekillendirilir. Ona göre; "Realist romanda eşyanın derinliğini gözden kaçırmak, sanatçının insanı -hayatı- ciddiye almadığını ispatlar." (Tahir-h, 1989: 123) Yazarın mekân tasvirlerini üst düzey yapan, karakter dramının mekân üzerinden okunmasıdır.

Kemal Tahir'de tasvir, hiçbir zaman dekor düzeyinde bırakılmaz. Onun tasvirleri, daima bir amaca hizmet eden işlevsel tasvirlerdir. Eşya ve mekânın anlamını belirleyen, karakter olduğu için, tasvirler karakterin bakış açısıyla verilir. Kurt Kanunu'nda Emin Bey'in, Bostan'a girerken ve çıkarken gördükleri tamamen farklıdır. Oysa mekân aynı özellikleriyle orada durmaya devam eder. Değişen şey mekân değil, mekânı algılayan karakterin ruh halidir. Karakterin bakış açısıyla verilen bu tasvirler yardımıyla, uzam ile birlikte karakter de inşa edilir; "Karakterin ruh haliyle uyum içinde olan böyle manzara tasvirleri, romanda tasvirin gelişmesinde bir sonraki safhadır." (Stevick, 2010: 280) diyen D.S. Bland'ın vurguladığı üzere, bu modern bir tekniktir.

Önceliği insanı anlatmaya veren yazar; mekânı, karakterin konumlandığı fiziksel ve sosyal bir çevre oluşturmaktan ziyade, onun ruh halini yansıtmak için kurgular. Böylece, tasvirlerin çağrışım gücünden yararlanan okur, karaktere daha rahat temas eder. Örneğin, Esir Şehrin İnsanları'nda Hala Hanım'ın konağı, Derviş Fuat'ın evi; Kurt Kanunu'nda Kara Kemal Bey'in ve Semra Hanım'ın evi; Yol Ayrımı'nda Selim Nuri'nin yaşadığı harap medrese; Esir Şehrin Mahpusu ve diğer cezaevi romanlardaki hapisaneler; köy romanlarında işlenen konaklama yerleri ve arazi, hep bu amaca hizmet edecek şekilde anlatılır. (Çalışmanın mekân tahlili bölümünde bu tasvirler tüm detaylarıyla incelendiği için burada ayrıntıya

girilmeyecektir.) Söz konusu mekânlar, karakterin ülke gerçeklerinden kopukluğunu, yerli ve aydın olmaktan uzaklığını, yozlaşan değerlerini ve bir dar mekâna kapatılma psikolojisini yansıtır.

Bazen de mekân, bireysel değil toplumsal yazgıyı anlatır. Esir Şehrin İnsanları'nda Kamil Bey'in anneannesinden kalma konağı ve Adliye Nezareti ile Yol Ayrımı'ndaki bedesten, bu işlevin gerçekleştiği en güzel örneklerdir. Bu mekânlar, adalet de dâhil olmak üzere Osmanlı toplumunun çözülen değerlerini temsil ederler. Döneme damgasını vuran yanlış Batılılaşma, kültür emperyalizmi ve çöküş, mekânla somutlaştırılır. Böylece mekân sembolleşir. Kazanabileceği en üst anlamı kazanır ve yazarın o kurgu içerisinde söylemek istediği birçok şeyi tek başına anlatacak yeterliliğe kavuşur. Romanın dokusuna zarar vermeden, dramatik aksiyonu düşürmeden bir anlam yumağına dönüşebilen bu anlatım, hiç şüphesiz, tasvir oluşturmada son aşamadır.

2.2.7. Leitmotiv

Anlatımın tekrarlanan kılavuz motifleri olan leitmotiv; “*türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbı*” (Tekin, 2002: 251) olarak tanımlanabilir. Roman karakterlerinin tekrarlanan telaffuz farklılıkları, yaratılış özellikleri, çeşitli jest ve mimikleri ya da herhangi bir nedenle tekrarlanan sözcük / söz grupları leitmotiv tekniği içerisinde değerlendirilir. Leitmotiv tekniği, karakterleri birtakım ifade ya da davranış kalıpları ile özdeşleştirilerek okur açısından daha bilindik hale getirme amacına hizmet eder.

Karılar Koğuşu'nda Mazmanoğlu Abdullah Efendi'nin sürekli burnunu karıştırması, Köyün Kamburu'nda Kerim'in çalıklığı, yaradılış ve davranış özellikleri açısından dikkat çeker. Kemal Tahir, leitmotiv tekniğinden özellikle cezaevi insanlarını tanıtmak için yararlanır. Esir Şehrin Mahpusu'nda Pandeli'nin peltekliliği bu tekniğin örnekleridir. Yine Esir Şehrin Mahpusu'nda, ikinci kısmın koğuş ağası Osman'ın hizmetinde bulunan Fayrap Ömer'in; “*Fayrap be anam babam. Su kapıyı fayrap et ki...*” (E.Ş.M. s.29) şeklindeki ifadesinde olduğu gibi, her cümlesinde “*fayrap*” sözcüğünü kullanması da burada anılabilir. Esir Şehrin Mahpusu'nda, cezaevinin ikinci kısmında bulunan karakterlerin kendine has bir özelliği ile tanıtılması, yazarın adi suç hükümlüsü bu mahkûmları netleştirme gayretiyle açıklanabilir.

Ayrıca Yol Ayrımı'nda; “*Bu Selbes korkuluuuu...*” (Y.A. s.67) şeklinde konuşan Dadal Efendi'nin Serbest Fırka için “*Selbes*” demesi; Dr. Münir'in hizmetlisi Çerkez Gülnihal

Kalfa'nın; “*Ne mümkün efem... Buyurunuz!*” (Y.A. s.437) örneğinde olduğu gibi, her cümlesinde “*efem*” sözcüğünü kullanması; Yorgun Savaşçı'da Arap Maksut'un, “*Ulan!*” (Y.S. s.51)ları ve Kurt Kanunu'nda Ballı Naciye'nin “*ölümüöp*” (Kurt. K. s. 26) leri, sözcük ve ibare bazında tekrarlanan leitmotiv örnekleridir. Dilin kullanım şekilleri de bazen leitmotiv oluşturur. Büyük Mal'da Pomak Polis Cihangir Efendi'nin, sözdizimini bozan konuşması bu şekildedir;

“Aman efendim, etmeyelim asma lafını... Değildir tekin... Duyduk efendim bi ayak patırtısı... Baktık, girmedir buraya kimsecikler... Dedik, efendim, değildir yabancımız...” (B.M. s.71)

Kemal Tahir anlatılarında, bazı karakterlerin kullandığı ibareler, leitmotiv oluşturmanın dışında, metnin ifade etmeye çalıştığı genel anlamı destekleyen bir nitelik kazanır. Mesela yıllarca savaşan bir milletin yılgınlığı ve savaşların tükettiği ordunun durumu Yorgun Savaşçı'daki Kör Şaban karakteri ile tekrarlanır. Terk edilen askerlik şubasını tek başına bekleyen Kör Şaban, mühimmat temin etmek için gelen Cehennem Yüzbaşı Cemil'in her sorduğuna; “*olacaktı da nerdeydi*” (Y.S. s.354) şeklinde cevap verir. Kör Şaban'nın sık sık tekrarladığı bu ibare, kurtuluş mücadelesine girmek üzere olan ordunun trajedisini yansıtır. Bunun dışında Kurt Kanunu'nda Kara Kemal Bey'in, Abdülkerim'e sık sık; “*Abdal Kerim oğlum*” (Kurt K. s.62) şeklinde hitap etmesi de benzer bir kullanım oluşturur. Sözcüğün “*Abdal*” şeklinde kullanılması, Abdülkerim'e perişanlık, sefillik, çaresizlik gibi düşkün anlamlar katmakla birlikte, Kara Kemal'in İttihat Terakki eleştirisini de içerir. O, İttihat Terakki'nin tuttuğu yolun mantıkla açıklanabilir bir yol olmadığını düşünür. Bu kullanımla, İttihat terakki'nin ünlü fedailerinden olan Abdülkerim üzerinden, İttihatçı zihniyeti eleştirmiş olur.

Ele alınan örneklerden de anlaşılacağı üzere, Kemal Tahir, leitmotiv tekniğini oluşturacak çeşitli kullanımları anlatılarına yerleştirir. Böylece karakterleri daha belirginleştirerek onların okur hafızasına kazınmasını sağlar. Bununla birlikte, leitmotiv tekniğine yüklediği imgesel anlam katmanları ile anlatının ifade etmek istediği genel manaya göndermede bulunur.

2.2.8. Mektup

Bireyselleşme tarihiyle paralellik gösteren mektup tekniği, bireysel duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde kullanılır. Mektup anlatının daha bireysel bir nitelik kazanmasına katkı sağlar;“*Mektubun devreye sokulmasıyla birlikte, romanın, ‘macera’*

ağırlıklı dokusu değişir, ‘anonim’ karakterli kahramandan çok, ‘beşeri’ yönü ağır basan bireylere itibar edilir.” (Tekin, 2002: 225)

Toplumdan ayrılan karakterlerin konumlandığı noktalar, mektup tekniği ile belirtilebilir. Bu bağlamda, Kemal Tahir’in *Esir Şehrin İnsanları* romanında, Üsteğmen Mehmet Ali’nin mektubu dikkate değerdir;

“Sevgili komutanım,

Artık hayatı bırakmak, ölüme sığınmak gerekiyor. (...) Kafama düşen karanlık düşünceler arasında bunaldım. Kurtuluşu ölümden arayacağım. Aşk... Ölüm... Ve milletime dokunan yaralar... Bu akıl almaz yenilgi... (...) Zavallı Türkler düşman çizmelerinin altına düştükten sonra yaşamak bana önce zor gelmeye başlamıştı. Sonra imkânsızlaştı.” (E.Ş.İ. s.30)

Üsteğmen Mehmet Ali’nin, Çanakkale İstihkâmları Komutanı Albay Şevket Bey’e verilmek üzere yazdığı mektubundan alınan parça, karakterin intiharının ardından, onu ölüme götüren nedenleri izah eder. Ayrıca, Üsteğmen Mehmet Ali’den geriye bir de günlük kalır. *“Günlükler, kişilerin en derin, en içten duygularını ve düşüncelerini, en gizli özlemlerini rahatça dile getirebilmelerine olanak sağla(r)” (Aytür, 2009: 63-64)* Mehmet Ali’nin günlüğü, Çanakkale Savaşı hakkında malumat vererek anlatıma katkı sağladığı gibi, onun adım adım ölüme yaklaşma serüvenini de ortaya koyar. Bu sayede şahıs kadrosu içinde olmayan bir karakter, anlatıdaki sosyal zaman çerçevesinin oluşumuna destek olur. Hem de bunu mektup ve günce gibi tekniklerin yardımıyla yaparak anlatımı bireysel ve etkili kılar.

Yazarın cezaevi yaşamını anlatan romanlarından biri olan *Kelleci Mehmet*’te mektup tekniği başka bir amaçla kullanılır. Mahkûm olan *Kelleci Mehmet*’in ağabeyi tarafından köyden gönderilen mektup şöyle başlar;

“Kardeşim Mehmet Efendi,

Önce selam eder, hatırını sorarım. Nasılsın, iyi misin, iyi olmanı tanrıdan dilerim. Bu yandan bizi sorarsan çok şükür vücudumuz sağlamdır.

Sana RUFAT AĞAMLA öteberi saldı. Bir tamam aldığını bildiresin. Ayrıca beş lira para saldı. Onu da bildir.” (K.M. s.120)

Cezaevinde, adi suçtan yatanlar olduğu gibi siyasi suçtan yatanlar da vardır. Bu insanların her birinin dünya görüşü, üslubu değişiktir. Bu açıdan, yazarın cezaevi romanlarının diğer romanlarından daha renkli olduğu söylenebilir. Anlatının üslubuna cezaevi argosu, yöre ağzı ve İstanbul ağzının karşımı hâkimdir. *Kelleci Mehmet*’in ağabeyi tarafından gönderilen mektupta ise Çankırı bölgesindeki köy insanının konuşma dili görülür. Halkın

söyleyiş şekillerine vakıf olan yazar, mektup tekniği yardımıyla, Anadolu insanının mektup yazarken kullandığı üslubu anlatıya dâhil eder.

Kemal Tahir anlatılarında resmi bir dil ile yazılıp, gazetede yayınlanan mektuplar da vardır. Yol Ayrımı'nda, Cumhuriyet gazetesi başyazarı Yunus Nadi ile Mustafa Kemal arasında yazılan açık mektuplar bunun örneğidir;

“AÇIK MEKTUP

Reisicumhur Gazi Mustafa Kemal Hazretleri'ne,

İzmir'de bir matbaamıza taarruz edildiği ve Cumhuriyet Halk Fırkası binamız taşa tutulduğu günden beri memlekette bize düşen yeni vazifelerin vücut ve ehemmiyetlerini takdir ediyoruz. Bu arada, ezeli ve ebedi şefimiz olarak bildiğimiz zatı devletlerini başka ve yeni fırkaların kendilerine mal etmeye çalıştıklarını görerek öyle dahi olsa biz kendimizi, bize emanet edilen Cumhuriyet'i her ne pahasına olursa olsun savunma görevini eksiksiz ifaya muktedir biliyoruz.” (Y.A. s.137)

“GAZİ HAZRETLERİNİN MEKTUPLARI

Cumhuriyet Gazetesi Başmuharriri Yunus Nadi Beyefendi'ye,

“Cumhuriyet gazetesinde bana hitaben yazılan açık mektubu okudum. (...) Hakikati hali bir daha ifade ve tasrih edeyim. Ben Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Umumi Reisiyim. Cumhuriyet Halk Fırkası Anadolu'ya ilk ayak bastığım andan itibaren teşekkül edip, benimle çalışan Anadolu ve Rumeli Müdafayı Hukuk Cemiyeti'nden doğmuştur.

Bu teşekküle tarihen bağlıyım. Bu bağı çözmek için hiçbir sebep ve lüzum yoktur ve olamaz.” (Y.A. s.145-146)

Bu örnekler, Serbest Fırka'nın kurulduğu yıllarda resmi dilin nasıl kullanıldığı göstermesi açısından, üsluba katkı sağlar. Ayrıca kurgusal yapı açısından da işlevsel bir şekilde kullanılırlar. Romanın ana sorunsalı Serbest Fırka'nın teşekkülü ve bu süreçte yaşanan sıkıntılardır. Dr. Münir, Avukat Celadet, gazeteci Murat gibi karakterlerin tartıştığı bu mektuplar, Fethi Okyar ile Gazi Mustafa Kemal arasındaki ilişkileri şekillendirerek kurgunun gelişiminde rol oynar. Bu şekilde, uygun zamanlama ile kullanılan mektuplar, dramatik aksiyonu zayıflatmadan vakayı genişlettiği gibi, düğümlerin çözümüne de yardımcı olur.

Kemal Tahir romanlarında mektup tekniği, karakteri ve karakterin ilişkilerini yansıtmak amacıyla da kullanır. Esir Şehrin Mahpusu'nda, yedi yıl hüküm giyen Kâmil Bey'in, cezaevinde kendisi ile ilgilenmeyen eşine karşı hissettiği kırgınlıklar, yer yer belirtilir. Eşinin Fransız Sefareti'nde düzenlenen baloda çekilmiş fotoğrafını gazetede görünce, Kâmil Bey'in aldığı ayrılma kararı, mektup tekniği ile verilir. Sağırdere'de, Kulaksız Yakup Ağa, çalışmak için Ankara'ya giden oğlu Mustafa'ya mektup gönderir. Mustafa'nın köyüne geri dönmesi, bu mektuptan sonra olur. Damağası'nda Bedia, cezaevindeki nişanlısı Cemal'e; Namuscular'da Kadriye, sevgilisi Telgrafçı Abdürrahim'e mektup yazar. Kadriye'nin mektupları, Abdürrahim ile aralarında geçen cinsel münasebetlerin detaylarını verecek kadar kişiseldir.

Karılar Koğuşu'nda, İstanbullu Murat'ın cezaevinden Nazım Hikmet'e gönderdiği mektup, daha farklı bir kategoride değerlendirilebilir. Bu mektup, Kemal Tahir ile Nazım Hikmet arasındaki ilişkinin samimiyet derecesini göstermesi açısından bireysel; İkinci Dünya Savaşı hakkında yorumlar yapması açısından da toplumsal konulara değinir.

Mektup, göstermekten çok anlatmayı esas alan bir tekniktir. Kemal Tahir anlatıları, daha ziyade gösterme esasına bağlı olarak kurgulanan metinlerdir. Yine de mektup tekniği kullanılır. Mektup, özü gereği bireysel bir anlatım oluşturur. Bu da realist bir yazarın mektup tekniğine ihtiyatla yaklaşmasına neden olabilir. Ancak belirtmek gerekir ki, mektup, gerçekliğin değişik açılardan yansımalarına ve değişik bakış açıları tarafından algılanmasına olanak tanır. Anlatılarında, halka açık olarak gazetede yayınlanan mektuplardan, en mahrem bireysel yaşantıları anlatan mektuplara kadar birçok mektuba yer veren yazarın amacı da tekniğin sağladığı bu imkân olmalıdır.

2.2.9. Montaj

Türü ne olursa olsun, her anlatı belirli bir kültürün içerisinde, o kültürün izlerini taşıyarak şekillenir. Bu nedenle her metin, kendinden önceki sözlü ya da yazılı metinlerden etkilenir ve onlarla “*doğrudan ya da dolaylı bir etkileşim*” (Günay, 2013: 215) halinde bulunur. Metinlerarasılık kavramıyla adlandırılan bu durum sayesinde; “*Her metin bir alıntılar mozaiği olarak okunur, her metin bir başka metne dönüşür, bir başka metni içine alır.*” (Eziler-Kıran, 2011: 359)

Montaj tekniğinde ise herhangi bir söz ya da yazı “*kalıp halinde*” (Tekin, 2002: 243) eserinin terkibine katılır. Bu katılmanın yazara göre farklı amaçları vardır. Montaj tekniği, metni anlam açısından zenginleştirir ve anlatıdaki kompozisyonunun kurulmasına yardımcı olur. Bu tekniği uygularken dikkat edilmesi gereken nokta, alınan metnin anlatı dokusuna uyum sağlamasıdır. Aksi halde anlam zenginliği oluşturamadığı gibi anlatının yamalı bir görünüme sahip olmasına neden olur.

Kemal Tahir anlatılarında kullanılan montaj tekniğinin, anlatının genel dokusuna uyduğu söylenebilir. Sözelimi, eşkıya problemini ele alan Rahmet Yolları Kesti'de eşkıya türkülerinden parçalar alınır. Köroğlu'dan alınan; “*Mert dayanır, namert kaçır*” (R.Y.K. s.27) sözü, eşkıyalığa özenen Maraz Ali'nin içinde bulundu psikolojiyi yansıtır. Karşı cins ile yaşanan etik dışı ilişkilerin ele alındığı Namuscular'a, Karacaoğlan'ın; “*Ak gerdanı ab-ı*

zemzem pınarı / Verdi ağzıma da kandırdı beni” (N. 338) dizeleri alınır. Devlet Ana’da, dönemin felsefesini yansıtan Yunus Emre şiirlerinden örnekler vardır.

Kemal Tahir, işlediği dönemi yansıtan gazetelerden de alıntılar yapar. Kelleci Mehmet’te mahkûmlar, “NORVEÇ NAZİLERİ ALMAN ORDUSUNA İLTİHAK ETTİLER...” (K.M. s.32) gibi İkinci Dünya Savaşı’na dair gelişmeleri gazeteden takip ederler. Yol Ayrımı’nda Serbest Fırka’nın açılışı; Kurt Kanunu’nda Gazi Mustafa Kemal’in İzmir seyahati detayları yine gazete manşetlerinden öğrenilir. Haber niteliği taşıyan bu cümleler, okurun dikkatini bölmeden okuru direkt olarak olaya yönlendirir.

Bazen de montaj tekniği, tematik ve karşı güce ait sembollerin oluşmasına vesile olur. Esir Şehrin Mahpusu’nda, Kamil Bey, cezaevinde okumak için Tasvir ya da İkdam gazetesi ister. Ancak bu gazeteler Kuvayımilliyeye yanlısı diye cezaevinde okunmaz. Kamil Bey, Peyamı Sabah ve Alemdar gibi karşıt gazeteleri okumak zorunda kalır. Patris isimli Rumca gazetede; “*Horoz Güreşleri*”, “*Büyük Gala Oyun*” (E.Ş.M. s.114) gibi savaştan habersiz manşetler vardır. Bu montajlar, Milli Mücadele döneminde, İstanbul Hükümeti güdümünde çalışan gazeteleri ve basındaki kutuplaşmaları vurgular.

Esir Şehrin İnsanları’nda, Üsteğmen Mehmet Ali’nin notlarıyla verilen montaj parçaları, roman muhtevasına katkı sağlayan işlevsel örneklerdir;

“Avam tedavihanesi: Belsoğukluğu 5, frengi 15 neosalvarsan şırıngasıyla iki ayda tedavi edilir.

Postahane Caddesi Allahverdi Eczanesi...

Bel gevşekliğine ve güçsüzlüğüne karşı pek yararlı bir ilaç: Erlökin Mina gelmiştir.

Deposu Bahçekapı Minasyan Eczanesi. Fiyatı 100 kuruş.” (E.Ş.İ. s. 35)

Mehmet Ali’nin günlüklerinden alınan bu gazete haberleri, son zamanlarda polislin “*kendilerini satan 113 küçük kız çocuğu*” (E.Ş.İ.s. 34) ele geçirdiğini ve bunların bir kısmının cinsel hastalıklara yakalandığını bildirir. Montajlanan gazete haberleri, anlatı zamanı ile sosyal zamanı birleştirir. Ayrıca savaş yıllarında bozulan ekonominin, toplumun ahlak yapısı üzerinde gerçekleştirdiği tahribatı ifade eder. Gazeteden alınan bu haberle, anlatının ana izleklerinden biri olan yozlaşma izleği, etkileyici şekilde yansıtılır.

Yine Mehmet Ali’nin günlüklerinde, Yahya Kemal’in; “*Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik /Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!*” (E.Ş.İ.s. 37) dizeleri yer alır. Mehmet Ali, rüyasında bir alay atlı asker ve bando eşliğinde Orta Asya’ya doğru ilerlediklerini görür. Bu ordu, Yahya Kemal’in Atlılar şiirini marş olarak söyler. Osmanlı gibi bir devletin, Balkan,

Trablusgarp ve Cihan Harbi'nde yaşadığı felaketi bir türlü içine sindiremeyen, nasıl bu duruma düştüklerine akıl erdiremeyen, daha doğrusu içinde bulunduğu durumu kabullenemeyen Mehmet Ali, bilinçaltının derinliklerinde tarihin şanlı günlerine sığınma eğilimindedir. Kemal Tahir, o günlerin genel bir eğilimi olan mazi ile avunma psikolojisini, montaj tekniğinden yararlanarak anlatır. Bu düşüncelerin ağırlığı altında ezilen Mehmet Ali'nin, intihar yolunu seçmesi de Mehmet Akif'ten alınan; “*Dünyada inanmam hani görsem de gözümler / İmanı olan kimse gebermez bu ölümler*” (E.Ş.İ. s.32) dizeleri ile anlatılır.

Yorgun Savaşçı'da, geçirdiği onca savaşa, yılgınlığa rağmen Milli Mücadele için yeniden harekete geçen Anadolu insanının cevheri, direnme gücü vurgulanır. Bu vurgu, Namık Kemal'in; “*Cihangirâne bir devlet çıkardık bir aşiretten...*” (Y.S. s.122) dizeleriyle yapılır. Nitekim Milli Mücadele başarıyla sonuçlandığında, askerin gururu, Mehmet Emin Yurdakul'dan alınan; “*Ben bir Türk'üm, dinim cinsim uludur*” (Y.S. s.537) dizesiye anlatılır.

Kemal Tahir, bazen montaj tekniğine sembolik bir söylem de yükler. 1930'un Serbest Fırka macerası bu şekilde anlatılır. Yazar, kimsenin nasıl kurulduğunu ve nasıl kapandığını anlamadığını düşündüğü Serbest Fırka üzerinde çeşitli görüşler ileri sürer. Danışıklı dövüş dayanan bu girişimi “*madrabazlık*” olarak yorumlar. Yazarın, gerçek anlamda bir demokrasiyle alakası olmadığını düşündüğü Serbest Fırka girişimi, toplum sükûnetinin bozulmasına neden olur. Kemal Tahir'e göre, Serbest Fırka, Halk Fırkası içerisindeki gizli muhaliflerin ortaya çıkarılmasını sağlayacak olan bir oyundur. O, bu düşüncesini, Yahya Kemal'in bir dizesiyle sembolleştirir; “*Murat, Serbest Parti'nin kapanmasından beri kimbilir kaçınıcı defa 'Aheste çek kürekleri mehtap uyanmasın' sözünü tekrarladı.*” (Y.A.s. 430)

Kemal Tahir romanlarında, yakın dostu Nazım Hikmet'ten alınmış parçalar da vardır;

“*Dünya limanlarında bugün
Ölmek kolay Yusuf,
Yaşamak zor.*” (Karılar K. 174)

Nazım Hikmet'in 1937'de Yedigün'de yayınlanan Yolculuk isimli şiirinden alınan bu parça, yazarın toplum yozlaşmasının boyutlarından duyduğu rahatsızlığı anlatır. Ayrıca, Hür Şehrin İnsanları'ndaki; “*En ummadığın keşfeder esrar-ı derunun - Sen herkesi kör, âlemi sersem mi sanırsın?*” (H.Ş.İ.s.726) satırları Ziya Paşa'dan; Kurt Kanunu'ndaki Cumhuriyet ekonomisinin benimsediği liberal sistemi eleştiren satırlar Yusuf Akçura'dan alınır.

Romanlarına diğerk yazar ve şairlerden aktardığı bölümlerle tezlerini destekleyen Kemal Tahir, ileri sürdüğü tezleri, montaj tekniğini kullanarak destekler. Bu şekilde, anlatının temel sorunsalları daha derinlik kazanır. Montaj tekniğı, romanda ele alınan kişi, durum ya da olay hakkında uzun uzadıya verilecek olan bilgilerin yerine kullanıldığında, anlatının daha akıcı ve işlevsel bir nitelik kazanmasını sağlar. Bununla birlikte, yazarın duygu ve düşünce dünyasını besleyen kaynaklara ulaşılmasına da olanak tanır.

2.2.10. Özetleme

Her metnin, okurdan işbirliğı beklediğini belirten Eco; “*Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk.*” (Eco, 2013: 14) der. Bundan dolayı anlatı metinleri, işledikleri konu ile ilgili belli başlı şeylere değinerek, arada kalan boşlukların dolması için okurdan işbirliğı bekler. Metni tam olarak anlayabilmek için gereken birikimde eksiklik varsa bu eksikliği tamamlamak alıcıya düşer.

Kemal Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*’nda Yakup Cemil ve Babiâli Baskını’na kısaca değinir. Yakup Cemil’in başına gelenlere dair detayları öğrenmek alıcının göstereceğı bir çabadır. Özetleme tekniğinin gereksiz ayrıntıyı silerek esere daha derli toplu bir görünüm kazandırdığını söyleyen Mehmet Tekin, romanın yapısı gereğı özetleyici olduğunu belirtir; “*Roman, kendi yapısı ve mantığı içinde ‘eklektik’ ve ‘teksifi’ (seçici ve yoğunlaştırıcı) bir özelliğe sahiptir.*” (Tekin, 2002: 229)

Kemal Tahir anlatıları, diyalog ve sahne ağırlıklıdır. Ancak bir anlatı için kaçınılmaz olan özetleme tekniğı de kullanılır;

“Topal Ayşe suçsuz, günahsız sopa yemekten usanmış, Muhtar Kadir Ağası’na gidip dert yanmayı çoktan tasarlamıştı. Hemen kâhya odasına koştu. Yaşlılar kuruluna bir güzel ağladı. Koruyucu yollayıp Parpar’ı çağırdılar. Lafa önce Uzun İmam başladı, dinden, inandan, kitaptan, Kuran’dan açarak çok söz etti. Arkadan Muhtar Kadir Ağa biraz çıkıştı.” (Köyün K. 31)

Köyün Kamburu’nda, Parpar Ahmet ve hanımı Topal Ayşe arasındaki ilişkinin boyutları özetleme tekniğı ile verilir. Bu özet, iki kişi arasındaki ilişki durumuyla birlikte, köy yerinde muhtarın, imamın, yaşlılar heyetinin görevleriyle ilgili bilgileri de verir. Phyllis Bentley; “*Sadece sahne tekniğı kullanarak roman dünyasının kültürel fonunu, geçmişi ve bazı açıklamaları vermek mümkün değildir.*” (Stevick, 2010: 55) derken, özetleme tekniğinin bu avantajına dikkat çeker. Sahneleme tekniğı ile çok sayıda sahne yardımıyla anlatılması

mümkün olan bu atmosfer, özetleme tekniği sayesinde, okurun zaman ve dikkatini israf etmeden anlatılır.

Kemal Tahir, bazı romanlarına direkt olarak özetleme tekniği kullanarak başlar. Örneğin, Yediçınar Yaylası, bu şekildedir;

“Evet, vaktin birinde, Çakır Kâhyalardan Halil Efendi'nin Ömer oğlan, Başıbozuk paşası Dilaver Ağa'yı, katiyen adam hesabına almayıp herifin kahpesini güpegündüz atına hoplatarak Yediçınar Yaylası'na çıkarmıştı da, dünyanın yüzüne 'Yiğit-Erkek' diye nam salmıştı.” (Y.Y. s. 5)

Şark hikâyesi üslubu ile kaleme alınan bu başlangıçla, yıllar öncesinin meselesi anlatılarak, Halil Efendi ile Dilaver Ağa'nın aralarını açan hadise ortaya koyulur. Vaka zamanından daha önce gerçekleşmiş olan bu olayın akabinde, otuz beş sene evvel Dilaver Ağa'nın nasıl ayan olduğu yine özetleme tekniği ile anlatılır. Böylece okur, ayanlık sisteminin nasıl işlediğine dair kısaca bilgilendirilmiş olur. Özetin tek solukta verebildiği bilgiyi bir sahnenin vermesi mümkün değildir. Sahne tek bir olayı anlamca derinleştirirken; özet, birçok olayın hülasesini anlatma yeterliliğine sahiptir.

Kemal Tahir anlatılarında özet, anlatı dünyasına sahne vasıtasıyla giren bir karakterin, geçmişine dair bilgi vermek amacıyla sıklıkla kullanılır. Onun romanlarındaki geriye dönüşlerin çoğu bu amaçla yapılır. Sahnelenen bir karakter, sahnelenen bir başka karakterin geçmişini yine sahne üzerinde özetler. Böylece yazarın özetleri bile sahne tekniğinin içinde yer alır. Özellikle cezaevi romanlarındaki şahısların tanıtımı bu şekildedir.

Kemal Tahir, tezlerini destekleyecek tarihi olayları ele alırken de özetleme tekniğinden yararlanır. Kurt Kanunu'nda Kara Kemal Bey'in anlatımı, bu açıdan dikkate değerdir;

“Bildiğim, bugünkü ortamda, demokrasi sökmeyecekti. Bunu anladılar. Şeyh Sait İsyanı bahane oldu. Takrir-i Sükûn Kanunu çıktı. İstiklal Mahkemeleri kuruldu. İsyân mantığındaki mahkemeyi, hadi, zorunlu sayalım, Ankara'daki neden gerekli olsun?.. Terakkiperver Parti'yi kapattılar. Geçenlerde Ankara İstiklal Mahkemesi'ne Yargıtaysız adam asma hakkı tanıldılar. Birtakım haksız kazanç dedikoduları alıp yürümüştü. Partileri kapatılan muhalif mebuslar meclis açılınca üstlerine çullanacaktı. Bunu meclis açılmadan önlemek gerekti. İstanbul gazetecilerini neden Elaziz İstiklal Mahkemesi'ne gönderdiler de, Ankara İstiklal Mahkemesi'ne vermediler. Çünkü, o zaman Anakara Mahkemesi'nin adam asma yetkisi yoktu. Maksat da gazetecileri yıldırmaktı.” (Kurt K. s.120)

Alıntı metin, Kurt Kanunu'nda, roman boyunca işlenen tüm tezleri yansıtır. Özetleme tekniği yardımıyla, 1925'lerin siyasi tarihte iz bırakmış olayları değerlendirilir. Okur, Şeyh Sait İsyanı, Takrir-i Sükûn Kanunu, İstiklal Mahkemeleri, Nüfus Mübadelesi sonucu doğan

azınlık taşınmazları problemi, Terakkiperver Fırka'nın kapatılışı ve yönetimin basın üzerindeki baskısı gibi geniş bir yelpaze oluşturan tarihi konular hakkında malumat edinir. Bu kısa anlatım, okuru söz konusu dönemi araştırmaya ve metne karşı sorumluluğunu yerine getirmeye yönlendirir. Buradan hareketle, ciddi tezler ileri süren Kemal Tahir romanlarının, yerinde kullandığı özetleme tekniği vasıtasıyla okurlarını tarihe yönlendirdiği söylenebilir. Zira gereğinden uzun tutulan özetler, okuru bir yere yönlendiremediği gibi, okuduğu romanla olan bağlantısını da koparır.

2.3. Kemal Tahir'in Dil Anlayışı ve Üslubunda Öne Çıkan Özellikler

*“Kendi dilini (ana dilini) doğru olarak kullanmak,
vatanseverliklerin en yücelerindedir.”
Kemal Tahir*

Dilin tanımı ve işlevleri üzerine hacmi bir cildi bulan notlar alan Kemal Tahir, dil meselesi ile oldukça ilgilenir. Yazara göre; *“Dil en büyük iç gerçek, insanın aralıksız yarattığı, yaratırken kendisini de açıkladığı en büyük insansı güç, aynı zamanda en yalın diyalektik aksiyondur”* (Tahir-l,1992: 324) Dil; insanın kendisini, fikrini, diğer bir deyişle insan gerçeğini ifade eder. Dil, fikri taşıyan yegâne araç ve fikrin ayrılmaz parçası olduğundan dokunulmazdır.

Kemal Tahir, bir toplumun konuştuğu dilin, gönül isterleriyle değil, tarihsel zorunluluklarla ilgili olduğu kanısındadır. Bu nedenle bir türlü anlam veremediği ve şiddetle eleştirdiği dil devrimi, onun dil konusundaki ana sorunsalı olur. Dil üzerine kaleme aldığı tüm notlar, dil devriminin yanlış bir hareket olduğunu ispat etme gayesi taşır. Yazar, harf inkılâbının, geçmişle olan kültürel bağları kopardığını düşünür;

“Bugün çok büyük devrimler yapmış olan memleketlerin, eski değerlere sınıksız sarılmakta olduğunu göreceğiz. (...) Yalnız el yazması kitaplar 400.000 tane imiş. Biz bu kadar dolu bir tarihi, 200 senedir nasıl inkâr etmeye çabalyoruz, anlaşılır şey değil.”
(Tahir-k, 1990: 469)

Kemal Tahir'in dil konusundaki en sert eleştirisini, sadeleşme hareketine getirir. Öncelikle dil ve düşünce arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ona göre; *“İlerilik kelimelerde değil, bunların taşıdığı fikirdedir.”* (Tahir-g, 1989: 45) Dili konuşan milletin fikirlerinde bir değişiklik olmadığı sürece, kelime üzerinde yapılan oynamalarla ilerilik elde edilemeyeceğini düşünür. Kemal Tahir için, sadeleştirme yeni bir dünya görüşüne dayanmadığı gibi halka da yönelmiş değildir. O, sadeleştirme hareketinin halktan kopukluğunu şu cümlelerle ifade eder;

“Devlet kapısına yamanmış bir avuç aydının, faydası olacağına katiyen inanmadıklarından, kendi aralarında çoğu alay için kullandıkları, ya da şeflerinin keyfine uyararak sofralarda, gezilerde başvurdukları eğlencelerden biri olmaktan ileri gidemedi sadeleştirme işi.” (Tahir-ı, 1989: 67-68)

Kemal Tahir, bir lisan için sadeleşmenin gaye değil, ancak vasıta olabileceğini ileri sürer. O, lisanın bir milletin biricik anlaşma vasıtası olduğunu ve halkın lisanına yerleşmemiş kelimelerle hiçbir şey yapılamayacağını düşünür. Halkın anlayamadığı iddiasıyla Arapça kelimeyi kaldırıp yerine en az evvelki kadar akıl erdiremediği Öztürkçe kelime koymanın, dili hiçbir yere götüremeyeceğini söyler. Ona göre, yeni kelimeler alarak, bunları eserleri aracılığıyla halka teklif etmek sanatkârın görevidir; ancak halkın konuşma diline girmiş olan kelimeleri söküp çıkarmak kimsenin haddi değildir. Çünkü lisanın sadeleşmesi ferman dinlemeyen sosyal vakıyalardan biridir. (Tahir-g, 1989: 43-44-45) Umumi konuşma ve yazı dili tepeden inme bir inkılâpla değiştirilse bile, halk eski dilini kullanmaya devam eder. Bu nedenle eserlerini halk için oluşturan yazarlar, halkın anlayacağı dilden başka bir şey kullanamazlar. Dilbilimcilerin görüşleri de, Kemal Tahir’in dilin doğal yapısına dayandırdığı bu düşüncelerin doğruluğunu teyit eder;

“Diyetisinin birey dışında kalan toplumsal bölümüdür dil ve birey onu tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir. Dil varlığını yalnızca, topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur.” (Saussure, 1998: 44)

Kemal Tahir, dilin tabii, canlı bir varlık olduğunu ve her canlı varlık gibi kendine özgü sistem içerisinde gelişeceğini belirtir. Bir toplumun dili, o lisanı konuşan son fert hayattan ayrılana kadar tabii değişme ve gelişmesine devam eder. Dili kendi doğal gelişim sürecine bırakmak yerine, devlet ya da ordu kuvveti ile “kırbaçla değiştirmeye” (Tahir-ı, 1989: 55) kalkmanın altında başka amaçlar bulunmaktadır.

Ona göre bir dilin yaşaması, cümle kuruluşundaki ana özelliği korumasına bağlıdır. Bu ana özelliği yitirmediği sürece yabancı sözcüklerin istilasına uğraması, onu milli dil olmaktan uzaklaştırmaz. Başka türlü söylendiğinde; “Kemal Tahir için dil, sözcük değil cümledir.” (Mert, 2012: 387) Bir dilin milli olmasının, kelime hazinesi ile hiçbir ilgisinin olmadığını ileri süren yazar, Osmanlıcada üç ayrı dilin sözcük varlığı bulunduğunu; ancak sözcüklerin tek bir dilin, Türkçenin temel yasasına girdiğini hatırlatır. Ona göre, milli lisanları yaşatan ve inkişaf ettiren şey, o lisanın cümle kuruluş kanunlarıdır. Cümle kuruluşunun kendine özgü kanunları değiştirmeye kalkmak, milletin milli dayanaklarından en mühim olanını dinamitlemek anlamını taşır. (Tahir-g, 1989: 46-47) Toplumların dilleri, geçmişteki kültür hayatına bağlı olarak, bir arada yaşadıkları sosyal muhitlerin etkisiyle zenginleşir. Dili dejenere eden söz

varlığı olmadığı için korunması gereken sözcükler değil, dilin temel yasasıdır. Dil ve düşünce karşılıklı olarak birbirlerini yaratırlar bu nedenle sözcük varlığı zengin ve anlaşılabilir bir dil, zihnin gelişmesine de katkı sağlar.

Kemal Tahir, dili sadeleştirmekle görevli kimselerin, klasik dilbiliminden ve dil zevkenden yoksun olduklarını, yaşayan canlı kelime ile sözlükteki ölü kelimeyi karıştırdıklarını, böylece aydınların, geniş halk kitlelerinden uzaklaşıp kendi aralarında bile anlaşamaz hale geldiklerini ileri sürer. (*Tahir-k, 1990: 99*) Dil konusundaki eleştirileri kısaca özetlenen yazarın, dil üzerine tavsiyeleri de bulunur. Osmanlı Türkçesini, Türkçe saymama gibi talihsiz bir eğilim taşımak yerine, dilbilim üzerine çalışmalar yapılmalı, bugün anlaşılmadığı için yadırganan bu Türkçenin, tarihi gelişim süreci içinde neden ve nasıl bu duruma geldiği bulunmalı, Türkçenin Arap, Acem kelimeleri ve diğer şube dilleri ile olan ilintileri ortaya çıkarılmalıdır. (*Tahir-ı, 1989: 317*) Kemal Tahir, dil konusundaki düşüncelerinden de anlaşılacağı üzere, halkın dil hazinesinde mevcut bulunan, canlı kelimeleri kullanmayı tercih eder. Onun üslubunu oluşturan en temel özellik budur.

Muhtevanın ferdi bir biçimde ifade edilişi olarak tanımlanabilecek olan üslup, bir ferdin/toplumun/devrin ifadesidir. (*Aktaş, 2002: 147*) İnsan, bireysel ve kolektif olan ne varsa, belleğin birleştirici işlevinden yararlanarak derleme eğilimindedir. Chomsky, insanların ortak eğilimler gösterdiğini; ancak belli koşullar altında benzer davranmaya güdümlü olmadıklarını belirtir. Ona göre biyolojik ortaklığın genel parçası olan dil kullanımının yaratıcı boyutu, bu durumun en çarpıcı örneğidir. (*Cohmsky, 2009: 16-17*) Diğer bir deyişle, temelde anonim bir karaktere sahip olan dil, onu kullanan bireyden kaynaklı çeşitli etkiler sonucunda özelleşerek üslup boyutu kazanır. Sözcüğe ait anlambirimlerden bazılarının seçilmesi ile oluşan üslup, en kısa tanımla kelimeye söz değeri vermektir.

Her metin, muhtevayı ifade etmek için kullanılacak dil imkânlarından / üslup varyantlarından bazılarının seçilmesiyle oluşur. Bir yazarın üslubunu incelemek, bu üslup varyantları içinden yapılan seçimler arasındaki ilişkiler ağını tespit etmeyi gerektirir. Kemal Tahir anlatılarında, bu seçimi etkileyen temel faktörlerden biri, halk söyleyişine duyulan ilgidir. Bu ilginin altında, yazarın; “*Konuşulan dilimizden başka, bunun dışında bir roman dili olabileceğini kabul etmiyorum.*” (*Tahir-g, 1989: 42*) şeklindeki dil anlayışı ve hayat tarzı bulunur. Bireyin estetik algılamaları ile sürdürdüğü hayat tarzı arasında tartışılmaz bir bağ vardır. Bu bağ, hem hayat tarzının hem de estetik algıların birbirini sürekli olarak etkilemesini

sağlar. Yazarın anlatıları, dil ile hayat tarzı arasındaki bağlaşıklığın örneği olarak okunabilir.

Robert Louis Stevenson, bu bağlaşıklığı şöyle ifade eder;

“Kürek yarışlarıyla ilgilenen bir yazarın tecrübesini şekillendirmek için dilde yapacağı seçimlerle, Hıristiyanlık üzerine yazan bir kişinin yapacağı seçimleri mukayese etmek anlamsızdır. Seçilen konunun kendisi bile, üslupla ilgili pek çok kararı etkiler. Mesela, yazarı somut veya soyut olmaya zorlayabilir.”(Stevick, 2010: 207)

Kemal Tahir’in hayat tarzına bakıldığında, iki unsur dikkat çeker. Bunlardan bir tanesi, saray kültürü ile yetişmiş bir anne ile sarayda çalışan bir babanın evladı olarak dünyaya gelmektir. Anlatılarında çok büyük oranla halk ağzını tercih etse de yer yer Osmanlı Türkçesinin izlerine rastlamak mümkündür. Bu kelimeler, ağırlıklı olarak babasının yaşamını konu edinen Bir Mülkiyet Kalesi’nde kullanılır. On dokuz romanı tarayarak tespit ettiğimiz Osmanlıca kelimelerden bazıları şöyledir; “menentsiz”, “teşrinievvel”, “teşrinisani”, “kânunusani”, “temettü”, “madut”, “mütemadi”, “vabeste”, “meşveret”, “nuhuset”, “iktiza”, “ubudiyet”, “sadra şifa verecek”, “pişdar”, “muzayaka”, “filhakika”, “murabaha”, “taaffün”, “tahrirat”, “iğtinam”, “müsellah”, “uhuvvet”, “teessür”, “tensik”, “inhidam”, “inkıraz”, “neşvünüma”, “tebeddül”, “tegayyür”, “fersude”, “mümeyyiz”, “halâvet”... Ancak belirtmek gerekir ki, bu kelimeler, romanların geneline kıyasla çok küçük bir hacme sahiptir.

Yazarın hayat tarzında, dili etkileyen diğer faktör cezaevi yıllarıdır. Zira İstanbul’da doğup büyüyen ve Zonguladak’taki kısa süreli görevi sayılmazsa Anadolu’ya geçmeyen Kemal Tahir, halkın kullandığı dil ile cezaevinde taşınır. Bu süreçte karşılaştığı her yeni sözcüğü, deyişi not eder. Yazarın dil konusunda gösterdiği bu çabayı, Notlar’ından okumak mümkündür. Cezaevini dil ve hayat okulu gibi değerlendiren Kemal Tahir, burada öğrendiği söyleyiş özelliklerini romanlarında uygular. Kemal Tahir üslubunu belirleyen ana unsurun, bu söyleyiş tarzı olduğu belirtilebilir. Cezaevi ile ilgili sözcükler ile cezaevinde aşına olduğu argo ve halk söyleyişleri onun eserlerinde hayli hacim kaplar; “kodoş”, “höst”, “ulan”, “pezevenk”, “hovarda”, “hüs”, “kart”, “orospu”, “zampara”, “harta”, “piyastos”, “kaltak”, “kavat”, “dümbük”, “herif”, “dürzü”, “kavat”, “deyyus”, “cigara”, “hükümat”, “fikara”, “ossaat”, “zagon”, “yahu”, “vay namussuz”, “avrat”, “tantuna gitmek”, “tetik durmak”, “yağma yok”, “sezinlemek”, “bereket versin”, “şart olsun”, “harradak” (tutuşmak anlamında), “hırpadak” (hemen, aniden anlamında), “gürpedek” (hemen, aniden anlamında), “zingadak”, “şırak” (şakırtıyla anlamında), “avanak”, “sendeleme”, “belertme”, “ırgalanma”, “berkitme”, “fertikleme”, “demincek”, “mahpus damı”, “hürriyet”, “mahzen”, “tahliye”, “af”, “gardiyân”, “sergardiyân”, “müddeiumumi”,

“müstantik”, “muraflaa”, “kelepçe”, “rezil”, “sipsivri”, “hergele”, “alçak”, “kes”, “ne ağzına”, “höngürtü” “hitamında”, “metelik”, “meğerseme”... Ayrıca, argo düzeyinde kalıplaşmış ibarelerin kullanımı da mevcuttur; “Mangizler suyunu çekti” (E.Ş.M. s.66) / “Bir cigara uçlan!” (E.Ş.M. s.105) / “Harmanın, anam avradım olsun diünden beri...” (E.Ş.M. s.105) / “Bir duman tosla da ciğerleri bayram edelim!..” (E.Ş.M. s.104) / “Zarzar oğlum, rampala bakalım.” (E.Ş.M. s.157)...

Veysel Öngören, belli bir hayat tarzına yönelen Kemal Tahir dili için; “Romanlarındaki dil, temel hayat tarzının dili ol(ur).” (Kırbaş, 1987:13) şeklinde bir yorum yapar. Yazarın romanlarından seçilen sözcükler dikkate alındığında, Öngören’in yorumu teyit edilir. Bireyin dili, devamlı başka dillerin etkisi altındadır. Bu nedenle bireydil, birçok biçemin birleşmesinden oluşur. Bakhtin’e göre; “sözce, bireylerin içinde buldukları zaman-uzam bağlamında ve bunların etkileşim durumunu değerlendirmeleri ile yapılır.” (Ruhi, 2009: 23) Bu anlamda, Kemal Tahir’in sözcük seçimlerini yapılandıran temel unsur, on iki senesini geçirdiği uzam olan cezaevidir.

Halkın içinde bulunmanın etkisi, sadece, yazarın kelime hazinesi içindeki argo varlığı ile açıklanamaz. Anadolu insanının kullandığı ifade kalıpları, deyimler ve atasözleri, Kemal Tahir dilinin belkemiğidir. Kemal Tahir’in romanlarında kullandığı atasözü ve deyimlerin bir kısmı şu şekildedir;

“Aşk adamı ağlatır, dert adamı söyler.” (K. s.67) / “kılıcı kında görmüş” (Y.A. s.384) / “Ya devlet başa, ya kuzgun leşe” (Y.S. s.466) / “Göz gözü görmüyor” (Y.S. s.36) / “Baldırı çıplak” (B.M.K. s.234) / “İtle dalaşmaktansa çalıyı dolaşmak iyidir.” (R.Y.K. s.185) / “Sabrın sonu selamet” (R.Y.K. s.223) / “İt ürümele deniz mundar olmaz” (R.Y.K. s.192) / “Akacak kan damarda durmaz” (K.s.373) / “İt defolur, uluma kesilir” (K. s.373) / “Güzeldin ya hani Er’in, gayretliydin ya hani Ev’in?” (N. s.238) / “Gün ıdıdı, gâvur Müslüman seçildi” (K.M. s.263) / “Öç almanın yeline kapıldı” (K.M. 335) / “Acele nalbant, zanaatı Kürt eşeğinde beller” (K.M. s.257) / “Yel kayadan kıymık koparamaz!” (B.Ç. s.300) / “Yatan aslandan gezen tilki yiğit” (B.Ç. s.385) / “Dost yoluna post gitsin” (Karılar K. s.132) / “Meşeyi ıssız bellemek” (B.M. s.281) / “Helal süt emmiş” (D. s.288) / “Al atlasa kesti” (K.M. s.90) / “Deveciden ahbabı olan kapısını büyük yapacak” (D.331) / “Cavlağı çekti” (D. 356) / “Mahpusun parası pul, karısı dul” (B.M. s. 219) / “Kul azmayınca Tanrı yazmaz” (B.M. 458) / “Gemisini kurtaran kaptan” (B.M. s.485) / “Gönülsüz köpek sürüye canavar getirir.” (B.M. s. 507) / “Çanakta balın olsun. Sineği gelir Bağdat’tan...” (H.Ş.İ. s.37) / “Keçinin meşeye

ettiğini, kül derisinden çıkarır.” (B.M. 52) / “Katırlar tepişti mi arada fıkaraya eşeklere olan olur.” (B.M. s.45) / “Karı kısmının saçları uzun, akli kısa olur.” (K.M. s.39) / “eksik etek” (K.M. 39) / “Kara çul altında koç yiğit yatar” (Köyün K.s. 207) / “Batmış kağnyı koca öküz çıkarır” (R.Y.K. s.289) / “Can başına sıçramış” (R.Y.K. s. 300) / “Kör tuttuğunu döver” (K.M. s.51) / “Karı milletinin yular ipi, altın dizgesi...” (Köyün.K. s.277) / “Tarlanın taşlısı, karının saçlısı” (Y.Y. 203) / “Köpüren ayrıları dupduru olmuş” (Y.Y. 118) / “At ağasına göre kışner” (D.A. s.419) / “Gurbette övünmek, hamamda türkü çağırmaya benzer” (Y.Y. s.118) / “Yiğitlik vurmakla, ağalık vermekle” (D.s.140)...

Kemal Tahir romanları, atasözü ve deyimlerin yanında, halk ağzındaki kalıplaşmış ifadelerle de sıklıkla yer verir. Romanlar, halk söyleyişlerinin kullanımıyla konuşma üslubuna yaklaşıyor. Bu ifadelerin bir kısmı şu şekildedir; “Şunları tekmi ütüver” (R.Y.K. s.184) / “Davran ki kurban olduğum” (R.Y.K. s.342) / “Nedir hey Allah!” (Y.Y. s.20) / “Küçükten kusur, büyükten af” (R.Y.K. s.89) / “Ne pazarlığı bre emmi?” (Y.Y. s.186) / “Sen öyle mi belledin Ağa?” (R.Y.K. s.68) / “Töbe yalan!..” (K.M. 49) / “Ne hacet” (R.Y.K. s.150) / “Öyle değil mi dinin gibi doğru söyle!” (R.Y.K. s.49) / “Vay başıma!” (D. s.334) / “Ulan iyi... Ulan kıyak” (B.Ç. s.318) / “Anan öle emi Ökkeş!..” (B.Ç. s.382) / “Yüklü ki imanına...” (B.Ç. 383) / “Kız oğlan kız” (K. s.51) / “Dur durak yok” (K.s.58) / “Öteberi masarifi” (S.s.215) / “Bak hele! İş çevirecek. Ulan bu da mı para ileymiş?” (S. s.245) / “Çıkacak ki, vızır vızır...” (B.Ç. s.382) / “Beni yabancı belleme!” (S.s.231) / “Amanın bu ne?” (S.193) / “Essah uşak... Tüüü... Ulan namussuz Cinci!” (B.Ç. s.462) / “Benim hiylelendiğim...” (K.M. s.261) / “Dur hele...” (K.s.47) / “Hey yavrum!” (D.s. 344) / “Vay gidi kahpe dünya!..” (Y.A. s.218) / “Durun bakalım!.. Nah koptu geliyor!” (K.M. s.109) / “Hay gözünü seveyim!” (D. s.344) / “Beri bak ipsiz!..” (Y.Y. s.31) / “Karı essahtan aynalıysa...” (Y.Y. 102) / “Halt ettin naussuz!” (D.s.300) / “Aybettin şimdilik...” (D. s.254) / “Vekâlette metelik yokmuş... Tabî bu kadar deveyi hamuduyla yutuyorlar.” (D. 127) / “Yani, demem o deme değil...” (D.s.64) / “Anlat allasen...” (N. s.114)

Örnekleri verilen atasözü, deyim ve konuşma dilinin kalıplaşmış ifadeleri, daha ziyade yazarın köy romanlarında kullanılır. Kemal Tahir, sözcüklerin halk ağzında yaşayan karşılıklarını kullanmayı tercih eder. Sözelimi, Köyün Kamburu’nda, frengi hastalığı, halk arasında bilindiği şekliyle “Karaçıban” (Köyün K. s.19) olarak ifade edilir. Atasözleri, deyimler ve bu tarz halk söyleyişleri, bir yandan yaşam ile metin arasında güçlü bağlar kurarken, diğer yandan karakterin kültürel dokusunu yansıtarak anlatının inandırıcılığını artırır.

Kemal Tahir'in, bir kalıp halinde kullanılması gereken atasözleri üzerinde değişiklik yaptığına da rastlanır; "*Ateş olayınca duman tüte mi bilir?* " (K.M. 89) Ayrıca belirtmek gerekir ki, anlattığı dönem itibarıyla, köy insanın konuşma diline girmemiş olan bazı sözcükleri kullanır. Örneğin, köy ağzına uymayan "*Salt*" sözcüğü, Devlet Ana başta olmak üzere, Sağırdere, Körduman, Rahmet Yolları Kesti gibi romanlarda kullanılır. Bir anlatım kusuru olarak alınabilecek bu durumuma, karakterlerin rolüne uygun olarak konuşmadığı kısımlar da eklenebilir. Köyün Kamburu'nda, bulgur ayıklayan medrese mollaları, bulgurdan taş çıkınca; "*Vay anasını avradını... (...) Vay geçmişi...*" (Köyün K. 148-149) şeklinde konuşurlar. Yerli yersiz argolaşan bu üslup, medrese adabına uygun olarak oluşturulmaz.

Kemal Tahir'in üslubunda dikkat çeken bir diğer özellik, Dede Korkut etkisidir. Dede Korkut anlatılarının etkisi, Büyük Mal'da net olarak görülür;

"Böylece yukardan karı seli uğuldayaraktan inedursun, beriden tabak esnafının yiğitbaşısı Kurbanata ve de çavuşbaşısı Rahmanata ve de değnekçisi Kayıpşah seğırtti. Leblebiciler piri Zencirci Usta leblebi kavurmayı bırakıp yalınayak başı kabak seğırtti. (...) Başkaca leblebici esnafından niceleri dükkanları çıraqlara ısmarlayıp seğırtti." (B.M. s.430-431)

Ayrıca eklemek gerekir ki, yazar, yaptığı seçimlerle ele aldığı dönemin ruhunu yansıtan üslup oluşturmada başarılıdır. Bu başarı özellikle Devlet Ana'da belirir; "*Meydan kantarı ister ki, el vurmaktan kendi başına doğru tartınsın! Ölçekler, kileler, halkalar örften küçük olmasın.*" (D.A.s.546) /"*Ağlamakla nesne olmaz. Ölen, ağıtla geri gelmez. Er yaşadı, yiğit öldü, ne mutlu! Akli ererekten, dili dönerekten gitti, ne mutlu!*" (D.A. s.154) Örneklerde görüldüğü üzere, Devlet Ana'nın Ahi kültürünü yansıtan nasihate yakın üslubu, tek başına dönemi belirleyen bir unsurdur.

"Halk kitlelerinin lisanını iyi kullanan bir muharririn üslubu, ister istemez büyük, zengin ve tesirli olur." (Tahir-h, 1989: 219) fikrinde olan Kemal Tahir'e göre, geleceğin yazı diline Orta Anadolu Türkçesi kaynaklık edecektir. Bu ana kaynağa gitmekte ne kadar geç kalınırsa anlaşma aracındaki anarşi, edebiyat ve bilim dünyasında o kadar kötü etki bırakacaktır. (Tahir-ı, 1989: 64) Milli edebiyatın ancak millete ait olan bir dil ile gerçekleşebileceğini belirten Kemal Tahir için, anlatımda; "*basit ve tabii olmaktan daha büyük bir yere ulaşamaz.*" (Tahir-g, 1989:122)

Kemal Tahir anlatılarında öz, şekle bürünürken, hem yazarın hem de seçilen karaktere ait olan yaşamının tam ortasından geçer. Bu anlamda onun roman kişileri, bir yandan kendi dilleriyle konuşurken bir yandan da yazarın diliyle konuşurlar. Anlatımın başarısı da bu iki

şahsiyetli konuşmanın, birbiriyle kaynaşma derecesi tarafından belirlenir. Bir metinde, anlam üzerine yapılan yorumlar, bağlamdan soyutlanarak yapılamaz. Anlamı belirginleştiren bağlamın bileşenleri ise; “İletişim edimine katılanlar, iletişimin kültürel ve toplumsal boyutu, iletişim edimindeki kişilerin varsayımları, dünya görüşleri” (Kocaman, 2009: 9) dir. Bu bileşimler dikkate alındığında, Kemal Tahir’in, oluşturduğu karakterin kültürel kimliğini üsluba yansıttığı söylenebilir.

Kemal Tahir romanlarında, anlatımı pekiştirme ve güçlendirme işlevine sahip olan ikilemelere de yer verir. Bu ikilemelerin dağılımı şu şekildedir:

Aynı Sözcüğün Tekrarlanmasıyla Oluşturulan İkilemeler: “sık sık”, “kesik kesik”, “sert sert”, “kızgın kızgın”, “inleye inleye”, “Allah Allah”, “ağır ağır”, “sıcak sıcak”, “yavaş yavaş”, “tok tok”, “tane tane”, “keyifsiz keyifsiz”, “top top”, “bazı bazı”, “tek tek”, “dalgın dalgın”, “kurnaz kurnaz”, “fıkır fıkır”, “çiğ çiğ”, “dalga dalga”, “lapa lapa”, “yumuşak yumuşak”, “derin derin”, “ileri geri”, “töbe töbe”, “fıldır fıldır”, “parıl parıl”, “sinirli sinirli”, “arsız arsız”, “kısa kısa”, “gizli gizli”, “teker teker”, “topu topu”, “zaman zaman”, “kötü kötü”, “bile bile”, “bol bol”, “dikkatli dikkatli”, “duraklıya duraklıya”, “lif lif”...

Aynı Anlamlı Sözcüklerin Ek Almasıyla Oluşturulan İkilemeler: “yerli yersiz”, “üst üste” “sıralı sırasız”, “gider gitmez”, “gelir gelmez”, “düşer düşmez”, “der demez”, “çıkarcık çıkmaz”, “baş başa”, “karşı karşıya” “soluk soluğa”...

Yakın Anlamlı Sözcüklerin Kullanılmasıyla Oluşturulan İkilemeler: “aklım fikrim”, “yol-erkan”, “saklım gizlim”, “mal mülk”, “fakir fukara”, “kırık dökük”, “yırtık pırtık”, “yalan yanlış”, “çul çaput”, “evirip çevirmiş”, “evsiz barksız”...

Zıt Anlamlı Sözcüklerin Kullanılmasıyla Oluşturulan İkilemeler: “iyi kötü” “fakire zengine”, “gece gündüz”, “içi dışı”, “alt üst”, “bata çıka”, “enine boyuna”...

Yansıma Sözcüklerin Kullanılmasıyla Oluşturulan İkilemeler: “çıtır çıtır”, “gıcır gıcır” “fıslıl fıslıl”, “zırıl zırıl”, “tıkır tıkır”, “şıkır şıkır”, “hırıl hırıl”, “patır kütür”, “vızır vızır”...

Bir Sözcüğü Anlamlı İkilemeler: “köyü möyü”, “kız mız”, “davar mavar”, “çarptık çurpuk” “çoluk çocuk”, “veresiye meresiye” “korku morku”, tüfek müfek”, “yağsız mağsız” “çocuk mocuk”, “ufak tefek”, “tek tük”, “eski püskü”...

Her İki Sözcüğü Anlamsız İkilemeler: “abuk sabuk”, “tangır mangır” ,“vart vurt”...

Kemal Tahir’in romanlarında en fazla kullanılan ikileme türü, aynı sözcüğün tekrar edilmesiyle oluşturulan ikilemelerdir. İkilemelerin kullanımıyla anlam pekiştirildiği gibi anlatım daha akıcı ve cazip bir hale gelir. Romanlarda ağırlıklı olarak zarf göreviyle kullanılan ikilemeler, karakterlerin eylemlerini vurgulama ve pekiştirme amacı taşır. İkilemelerin sık kullanılması, Kemal Tahir’in halk diline duyduğu ilgiyi gösterir.

Kemal Tahir anlatılarındaki sözcük ve cümle türleri, romanları içinden seçilen örneklem grubu üzerinden (Yediçınar Yaylası, Yorgun Savaşçı, Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Bozkırdaki Çekirdek, Karılar Koğuşu, Yol Ayrımı) incelenmiştir. Örnekleme oluşturan romanlar seçilirken, yansıttıkları dönem dikkate alınmıştır. Bu romanlar, köy yaşamı, cezaevi yaşamı, işgal yılları ve milli mücadele dönemi ile Cumhuriyet sonrası siyasi problemleri konu alanlar arasından tercih edilmişlerdir. Örneklemede kullanılan sözcük türleri ve söz dizimi şu şekildedir;

Romanlar	İsim	Sıfat	Fiil	Zarf	Zamir	Edat	Bağlaç	Ünlem
YediçınarYaylası	53	13	12	14	5	4	5	3
Yorgun Savaşçı	34	8	20	11	3	4	2	1
Esir Şehrin İnsanları	69	30	9	11	1	5	2	-
Karılar Koğuşu	26	8	15	10	6	1	1	2
Esir Şehrin Mahpusu	43	34	17	18	5	6	4	1
Bozkırdaki Çekirdek	47	10	16	7	6	-	3	2
Yol Ayrımı	72	19	14	15	3	6	3	-
Toplam (739)	344	122	103	86	29	26	20	9
Yüzde	%46.54	%16.50	%13.93	%11.63	%3.92	%3.51	%2.70	%1.21

Tablo: Örneklemede Sözcük Türleri

	Yüklem Türüne Göre Cümleler		Öğelerinin Dizilişine Göre Cümleler			Yapısına Göre Cümleler			
	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Kurallı Cümle	Kuralsız Cümle	Eksilteli Cümle	Basit Cümle	Birleşik Cümle	Sıralı Cümle	Bağlı Cümle
Yediçınar Yaylası (15)	4	10	13	1	1	2	6	1	5
Yorgun Savaşçı (16)	2	13	13	2	1	8	4	2	1
Esir Şehrin İnsanları (9)	3	6	9	-	-	-	4	4	1
Karılar Koğuşu (16)	2	14	12	4	-	11	4	1	-
Esir Şehrin Mahpusu(26)	11	13	19	5	2	13	7	3	1
Bozkırdaki Çekirdek(15)	6	9	11	4	-	5	3	5	2
Yol Ayrımı (14)	2	8	4	6	4	7	2	1	-
Toplam (111)	30	73	81	22	8	46	30	17	10
Yüzde	%27.02	%65.76	%72.97	%19.81	%7.20	%41.44	%27.02	%15.31	%9

Tablo: Örneklemede Cümle Türleri

Seçilen romanlarda 739 sözcük üzerinden yapılan tarama (her romanın ilk sayfasında özel isimler hariç olmak üzere) sonucunda, Kemal Tahir anlatılarından en fazla kullanılan sözcük türü isim olarak belirlenir. İsimleri, sıfatlar takip eder. Ad soylu sözcüklerin ağırlıklı olarak kullanımı, yazarın gözlem yeteneğini ön plana çıkarır. Bu gözlem çabasının altında, sosyal ortamı sergileme isteği yatar. Sıfatların çokluğu, yazarın betimlemelerini işaret eder. İşlevsel olmayan mekân tasvirlerine girmeyen yazar, daha ziyade karakter, durum ve olayları

tasvir eder. Bu durum, yazarın şahıs tasvirinde yer yer sergilediği öznel tutumu da (karakteri kendi penceresinden tanıttığı için) gösterir.

Fiiller, ad soylu sözcüklere kıyasla çok az kullanılır. Anlatıda fiillerin çokluğu, tahkiyeye bağlı anlatımdan ve varlığı devinim içinde gösterme eğiliminden kaynaklanır. Kemal Tahir anlatıları ise tahkiyeye değil, gözlem ve sahnelere dayalıdır. Ayrıca eklemek gerekir ki, romancılığın temellerini cezaevinde atan ve yıllarca cezaevinin sınırlandırılmış mekânında kısıtlanmış bir hayatı yaşamak zorunda kalan yazarın, devinimden uzak düşmesi gayet doğaldır. Tabloda dikkati çeken bir başka husus, en az kullanılan sözcük türünün ünlem olduğudur. Bu durum, yazarın ferdilikten uzak durmaya çalışarak realist bir üslup benimsediğinin göstergesidir.

Seçilen romanlarda 111 cümle üzerinden yapılan tarama (her romanın ilk sayfasındaki cümleler) sonucunda, cümlelerin genellikle basit yapılı ve kurallı oluşturulan fiil cümlesi olduğu tespit edildi. Kurallı cümlelerin çoğunlukta olması, yazarın cümle yapısındaki sağlamlığın göstergesidir. Kemal Tahir'e yazdığı bir mektubunda; "*Türkçeyi senin kadar iyi, sağlam, ciddi, oyuncaksız yazar yok.*" (Ran, 2002: 396) diyen Nazım Hikmet, bu sağlam cümle kurgusuna işaret eder. Bununla beraber, Kemal Tahir anlatılarında kuralsız ve eksilteli cümlelerin varlığı da dikkat çeker ki bunların oranı (%27) az değildir. Kuralsız ve eksilteli cümle kullanımı, tercih edilen diyalog tekniğinin sonucudur. Eksilteli cümleler, anlatılan olgunun önemini vurguladığı gibi güçlü ve pratik diyalogların oluşturulmasını sağlar. Ayrıca eksilteli cümleler, söylenenin ardına gizlenmiş söylenmeyen manaları içermesi bakımından oldukça işlevseldir. Halk dilini benimseyen Kemal Tahir, bu cümlelerle anlatıma canlılık kazandırır. Selahattin Hilav; "*Türkçenin unutulmuş olan dehası, bütün boyutları, zenginliği ve haslığı ile Kemal Tahir'in eserlerinde kendini göstermektedir.*" (Dosdoğru, 1974: 395-396) yorumuyla bu zenginliği vurgular. Yapı bakımından basit cümlelerin çokluğu ise tercih edilen kısa ve özlü anlatımın neticesidir. Ancak belirtmek gerekir ki, sıralı ve bağlı cümleleri de kullanan yazarın anlatılarında, azımsanamayacak oranda uzun cümle örneklerine rastlanır.

GENEL DEĞERLENDİRME

*“İnsanları aldatmanın en doğru yolu, en kestirme yolu
sözlerini tasdik etmektir.”
Kemal Tahir*

Kemal Tahir, dünya dengelerin değişmeye başladığı bir dönemde, İstanbul’da doğar. Saray terbiyesiyle yetiştirilen bir anne ve 2. Abdülhamit’in özel marangozu olan hünkâr yaveri bir babanın ilk evladıdır. Abdülhamit’in hal edilmesinden sonra Kemal Tahir ve ailesi birçok sıkıntıya maruz kalır. On altı yaşında annesini kaybeden yazar, babasının ikinci kez evlenmesi sonucunda baba ocağını terk eder. Böylece Galatasaray’da gördüğü eğitim de yarım kalır. Hayatının bundan sonraki kısmı, yaşama tutunmak için verdiği mücadele eşliğinde geçer. Avukat kâtipliği, ambar memurluğu, gazetecilik gibi işler yapar. Donanma Davası diye bilinen davada on beş yıla mahkûm edilir. İki evliğinden de çocuğu bulunmayan Kemal Tahir, 1973’te geçirdiği kalp krizi nedeniyle hayata veda eder.

Yazın hayatına şiirle başlayan Kemal Tahir, önceleri Ahmet Haşim’in şiirlerini beğenir. Kaleme aldığı ilk şiirlerinde anne özlemi, ekonomik sıkıntılar ve bohem hayatın tezahürlerine rastlanır. Bu şiirleriyle, başarılı bir şair olduğu söylenemez. Nazım Hikmet ile tanıştıktan sonra onun etkisinde şiirler kaleme alsa da Nazım’ın şiir dehası önünde tevazu göstererek şiir yazmayı bırakır. Şiir üzerine kalem oynattığı yıllar, onun dil konusunda geliştirdiği hassasiyete katkı sağlar. Daha sonra hikâye türünde eserler kaleme alan Kemal Tahir’in bu dönem ürünlerinde acemi bir üsluba sahip olduğu görülür. Bununla birlikte, Göl İnsanları, ondaki sanatçı kumaşına ışık düşürmeyi başarır. Romancı olmaya karar verdiği 1940 yılından sonra da tüm hayatını bu uğurda çalışarak geçirir.

Kemal Tahir’in yaşamı fikirlerini, fikirleri de eserlerini şekillendirir. Onun etkilendiği ilk entelektüeller, Arif Nihat Asya, Nihal Atsız, Mükrimin Halil, Necdet Sancar gibi isimlerdir. Yazar, tarihi nasıl okuması gerektiğini bu isimlerden öğrenir. Galatasaray’da yetişen ideal bir Cumhuriyet genci olan Kemal Tahir, Cumhuriyet’e ve devrimlerine şiddetle sahip çıkar. Ancak, Nazım Hikmet, Mustafa Borklûce, Kerim Sadi çevresine girdiğinde Marksizm ile tanışır ve sosyalizmi benimser. Bu değişim, onun sosyal konulara karşı duyduğu ilgi ile açıklanabilir. Fransızca bilmesinin getirdiği avantajla, Batı kaynaklarını ilk elden okuma imkânı bulur. Marx ve Lenin’den yaptığı çeviriler sonucunda daha sistematik ve

sorunsal düşünmeye başlar. Özellikle cezaevi yıllarında, Marksizm, tarihi materyalizm ve bilimsel sosyalizmden yararlanarak oluşturduğu müthiş bir birikime sahip olur.

Bir ömrü, gerçeğin peşinden koşarak harcayan Kemal Tahir, fikirlerini netleştirmeye başladığı 1950’li yıllara kadar sürekli çatışmalarla boğuşur. Bu çatışmalı kişilik; mizacı ve yaşadığı travmalar kadar, Abdülhamit ya da Jön Türk taraftarı olarak ikiye bölünmüş bir toplumda geçen çocukluk yılları ile izah edilebilir. Yazarın maddi manevi sıkıntıları, buhranları, psikolojik yapısı kadar, içinde debelendiği fikir karmaşası da, bu dönemde kaleme aldığı mektuplardan ve doldurduğu “*sarı defterler*”den okunabilir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğini yaşayan bu talihsiz neslin, çatırdayan bir imparatorluk çatısı altında yetiştikleri dikkate alınırsa içinde buldukları çatışmalı ruh hali mazur görülebilir.

Onun yazın hayatı ürünleri, geçim nafakası temin etmek amacıyla gazetelere yazmak zorunda kaldığı ve yazmaktan utanç duyduğu ürünler ile edebi kaygı güderek kaleme aldığı ürünler olarak kategorize edilebilir. İlk gruptaki yazılar, onun yazmak istemediği basit konulu hatta yazara göre bir konusu bile olmayan metinlerdir. Ancak, cezaevinde edindiği birikimin ışığında kaleme aldığı romanları, bir düşünce sistemi içinde gerçekleştirdiği ciddi tarih okumalarının neticesinde şekillenir.

Kemal Tahir, çok titiz çalışır. Onun bu konudaki hassasiyeti, Notlar’ında açıkça görülür. Bir konu üzerinde fikir geliştirirken, aynı yazıyı defalarca kaleme alır. Araştıran ve sorgulayan bir kişiliğe sahiptir. En bilindik ifadelerinden biri “*Yine yanıldık!*” olan Kemal Tahir, şematik bilgilerle asla yetinmez. Kemal Tahir düşüncesi tezatlardan beslenir. Ona göre dün söylenen her şey, bugün için eskimiştir. Gerçek entelektüel, karşılaştığı her gerçekle birlikte, bildiklerini yeniden değerlendirmeye, yazarın deyişiyle “*alfabeye yeniden başlamaya*” mecburdur. Bunu yapmayan değil aydın, namuslu bir okur-yazar bile olamayacağını ifade eder. Ona göre cahiller, iyi bilinen gerçekleri karşılaştırıp bundan yeni bir gerçek çıkaramayanlardır.

Toplumun varolma şartlarından biri olarak gördüğü tarih, onun en fazla yararlandığı bilim dalıdır. Günün ve geleceğin sorunları, ancak tarihin katkılarıyla çözüme kavuşur. Türk toplumunun, tarihi çalınmış bir millet olduğunu belirten Kemal Tahir’e göre, asıl mesele tarihi gerçeği bilmek ve bu gerçek karşısında doğru yere konumlanabilmektir. O, elli yıllık bir tarihle sanat yapılamayacağı gibi uydurma bir tarihle de sanat eseri oluşturulamayacağına dikkat çeker. Ona göre, faydalı roman yazmak, toplumu bilmekle; toplumu bilmek ise tarihe eğilmekle mümkündür. Çünkü derinden bilinmeyen hiçbir şey topluma yararlı olamaz.

Gerçek roman, olayları yüzeysel bir şekilde anlatan değil; olay, durum ve kişilerin tarih içindeki gelişmelerini nedensellik bağı içinde ortaya koyan romandır.

Sonuçlardan hareketle sebeplere ulaşmaya çalışan bir düşünce sistemi geliştiren Kemal Tahir, amaç ile araç arasındaki ilişki dizgesini irdeleyen teleolojik bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşım neticesinde, bir olayın sebeplerine, sonucundan kimin kârlı çıktığına bakarak ulaşır. Benimsediği düşünce sistemiyle, Osmanlı'nın dış güçler tarafından yıkıldığı, hatta Milli Mücadele sürecinin de dış güçlerin etkisi altında geliştiği kanaatine ulaşır.

Kemal Tahir düşüncesi, Doğu-Batı çatışması üzerine temellenir. O, Batı toplumlarının feodaliteden geçtiğini, bu nedenle bizden çok farklı olduklarını ileri sürer. Toprak mülkiyetinin bulunmadığı Osmanlı, feodal değildir. Yazar, Doğu-Batı farklılığını ATÜT kavramıyla sistemleştirir. Doğal koşulların müşkül durumlar oluşturduğu coğrafyalarda üretim, ancak devlet desteği ile gerçekleşebilir. Asya tipi üretime sahip olduğunu söylediği Osmanlı'da halk, sadece toprağı işleme tasarrufuna sahiptir. Osmanlı'da uygulanan tımar sistemi, üretimde sürekliliği sağlar. Batılı anlamda toprak mülkiyetinin olmadığı Osmanlı'da merkezi bir yönetim anlayışı vardır ve bireysel palazlanmalar engellenir. Bu nedenle doğu toplumları, Batı'nın idrak edemeyeceği kadar hür insanlardan oluşur. Sermaye belli ellerde birikmediği için devlet gücü belli kümelerin imtiyazı haline gelemmez. Senyörün olmadığı bu coğrafyada serf yoktur ve halk özgürdür.

Yazara göre, insana dair değerleri şekillendiren; toplumun üretim ilişkileridir. Doğu insanının feodal düzenden geçmediğini söyleyen Kemal Tahir, Batı'nın egoist ahlakına karşılık, Doğu'nun altruist ahlaka sahip olduğunu savunur. Böylece Kemal Tahir, bencil Batılı ile özgeci Doğulunun birbirinden tamamen farklı insanlar olduğunu vurgular. Ona göre Batılılık, tüm dünyayı sömürme çabasının adıdır. Burjuva adetlerini tanımayan Osmanlı, yayıldığı toprakları sömürmediği gibi, o topraklarda yaşayanları koruyup kollar. Bu kökensel farklılıklardan dolayı, Kemal Tahir'in nezdinde Batılılaşma, "*alıklık*"; kültür uyduluğu ise "*gönüllü uşaklık*" tır.

Marx'ın Atüt modelini anlamlandırmaya çalışırken, doğu toplumlarının kendine has özelliklerini tespit eden Kemal Tahir, her düşüncüyü yerlilik kriterinden geçirir. Batı'dan olduğu gibi getirilen hiçbir şablonun Osmanlı bünyesine uyum sağlamayacağına inanır. Sanatkârın ilk görevi yerli olmaktır. İstanbul'da oturup Batı kaynakları okuyarak yerli yazar olunamayacağını düşünür. Cezaevinde geçirdiği uzun yılları, Anadolu insanını tanıma sürecine çevirir. Kendi insanını tanıdıkça, Doğu ile Batı dünyası arasındaki uyumsuzluğunu

daha net görür. Ona göre, Tanzimat'tan beri yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı, bu dönüşün faturasını uzun yıllar ödemek zorunda kalır. Osmanlı Batılılaşması, emperyalizmin davet edilmesinden başka bir şey değildir. Değınmek gerekir ki, Kemal Tahir çağdaşlaşma karşıtı bir aydın değildir. Sadece Batı kültürü içinde, toplum bünyesine uygun düşenlerin millileştirilmesinden yanadır. Ona göre, Batı kültürünü millileştiremeyenler, milli olan her şeyi Batılılaştırmaya yeltenirler.

Tanzimat'la başlayan yanlış Batılılaşma hatasının Cumhuriyet'ten sonra da devam ettiği kanaatindedir.1923'ten sonra, milli ekonomi politikaları geliştirmek yerine kabukla ilgilenildiğini ve halka tepeden inme inkılâplarla gelindiğini savunur. Yazara göre iktisadi bünye cemiyetin temelidir; ilmi, siyasi, dini ve edebi müesseseler bu temelin üzerine inşa edilen üst yapılarıdır. Cumhuriyet'ten sonra halka ancak sosyalizm yolu ile gidilebileceğini söyleyen Kemal Tahir için, sosyalist olmadan halkçı olmak imkân dâhilinde değildir. Devletçilik ancak sosyalist dünya görüşüne sahip olduğu zaman halkın yararına çalışır. Aksi halde devlet işletmelerinin tüm kârı, kişisel çıkarlara hizmet eder. Bu nedenle devlet kapitalizmini bırakarak, sömürüden arınmış en insancıl rejim olan devlet sosyalizmini benimsemek gerekir. Memleketin biricik çıkar yolu, dış ticareti millileştirmek ve dağınık haldeki küçük istihsal ünitelerini, büyük istihsal kombinaları halinde toplamaktan geçer. Oysaki İzmir İktisat Kongresi'nde liberalizm benimsenerek Batı'ya yeniden kucak açılır.

Sosyalizm, bütün toplumu kucaklayacak, mümtaz bir zümrenin, mutlu azınlığın değil, toplumun ezici çoğunluğunu oluşturan yoksul kitlelerin yararına işleyecektir. Yazara göre, üretim artmadığı sürece, bütün doğru sözler “*palavra*” olmaktan öteye geçemez. Üretim gücü ise sosyalist şuura bağlıdır. Cumhuriyet'ten sonra devlet eliyle zengin yetiştirmek tercih edilir ancak bu zenginlik halkın değil, mutlu azınlığın yararına çalışır. Zira devletçilik ile zengin yaratmak, son hesaplaşmada idareci kadroları zenginleştirmeye yarar ki, buradan hiçbir üretim hâsıl olmaz. Kemal Tahir'e göre kapitalizm, işgücünü sonuna kadar kolektifleştirip kârı sonuna kadar kişiselleştirmektir. İnsanların ruhundan para ve mal fetişizmi silinmedikçe, kapitalist-burjuva eğilimin üstesinden gelinemez.

Tüm düşünceleri, inançları ve kavgalarıyla Kemal Tahir'i yazdıklarından okumak mümkündür. İdeolojik düşünce, onun roman anlayışını oluşturan en temel unsurdur. Edebiyat da toplumun yararına çalışmak ve yararlı olan fikre hizmet etmek zorundadır. Edebiyat, her beşeri hadise gibi içtimai şuura aittir. İçtimai şuur; sosyolojiyi, felsefeyi, iktisadı ve siyaseti ihtiva eder. Edebiyat, bu muhtevanın birbiriye ilişkisini tetkik ve tahlil etmek zorundadır.

Yazara göre edebiyat, toplumun gelişimine katkı sağlayan bir “*mücadele silahı*” dır. Bu nedenle edebiyatçının bitaraf olması mümkün değildir. O, Sovyet edebiyatının bir ideal takip eden yegâne edebiyat olduğunu savunur ve Dostoyevski’yi örnek alır. Sadece vakıalardan söz etmek, toplumun belirli bir dönemine ait içtimai malzeme yığmaktan başka bir şey değildir. Ona göre, edebiyatçının “*yanacak derdi, şikâyeti, takdiri ve sevinci*” vardır. Bu nedenle edebiyatçı, her şeyden evvel açık ve anlaşılır olmak zorundadır. Düşüncelerini saklamaya ya da metafiziğe sığınmaya lüzum görmeden, realist bir söylemle kitlelerin kurtuluş hareketine destek olmalıdır.

Fikirleri kısaca özetlenmeye çalışılan Kemal Tahir, anlatı dünyasını bu fikirler doğrultusunda şekillendirir. Edebiyata yüklediği misyondan dolayı, hesaplı, kitaplı ve şuurlu yazar. Romanlarında ele aldığı konuları, bir plan çerçevesinde tasarlar. Ele aldığı dönemler, Türk siyasi tarihinde ciddi kırılmaların yaşandığı süreçlerdir. Kemal Tahir romanları, toplumun sosyo-ekonomik ve sosyo-psişik yapısına ayna tutar. Ancak belirtmek gerekir ki, onun anlatıları bireyi yok sayan anlatılar değildir. Bilakis, yazarın roman anlayışı tek insanın dramı üzerine kuruludur. İnsan dramını, onun kapana kısıldığı noktada arayan Kemal Tahir’in karakterleri, bir şekilde köşeye sıkıştırılmış tiplerdir. Bu bireysel dram, toplum dramı içerisinde eritilir. Batı romanda dramının sınıf çatışmasından doğduğunu, Türk toplumu sınıfsız olduğu için böyle bir çatışmasının olmadığını ileri süren yazar, Batı romanındaki dramdan başka bir dramın peşine düşer. Doğu’da birey toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Bu nedenle de kişisel sorunlarıyla baş başa bırakılan, bunalan, yabancılaşan küçük adamın dramına rastlanmaz. Bu anlamda yabancılaşmak, Batı insanın ruhunda taşıdığı korkunç bir hastalıktır. Kemal Tahir, bireyin yazgısı ile toplumun yazgısını birleştirir. Bir Mülkiyet Kalesi’nde Mahir Efendi, Esir Şehrin İnsanları’nda Kâmil Bey, Hür Şehrin İnsanları’nda Murat, Yorgun Savaşçı’da Cehennem Topçu Cemil, toplum dramını yüklenen karakterlerdir. Bireyin dramı, toplumun dramını yükledikçe büyür ve okur, bu büyüklük nispetinde sorumluluklarına karşı duyarlılık geliştirir.

Kemal Tahir karakterleri, gerçek yaşamdan alınan kişilerdir. Yazar, karakter oluştururken gerçek hayattaki gözlemlerinden oldukça yararlanır. Anadolu hakkında pek bir malumatı olmadığı halde cezaevi insanların olabildiğince canlı ve gerçekçi çizmesi, bu gözlem yeteneği ile izah edilebilir. Sanatı, gerçek hayatın muhasebesi olarak gören yazar, romanlarına kendi biyografisinden kesitler yerleştirir. Bir Mülkiyet Kalesi, tamamen yazarın çocukluk yıllarını anlatır. Çocuğu bulunmayan Kemal Tahir’in hayatı hakkındaki malumatlara eserlerinden ve yakın dostlarının sohbetlerinden ulaşılır. Bu bağlamda Bir Mülkiyet Kalesi,

yazarın çocukluk yılları hakkında ilk elden bilgi veren bir roman olması açısından ayrıca önemlidir. Özellikle, üzerine cezaevi gölgesi düşmüş olan romanlarında, Gazeteci Murat karakterine otobiyografik bir nitelik kazandırır. Ayrıca, karakterlerinde Balzac ve Dostoyevsky'den gelen realist etkiler görülür. Karakterleri oluştururken, gerçeklere mümkün olduğunca bağlı kalır. Onlara şefkatle yaklaşma, okura sevdirmeye çabasında değildir. Aksine karakterlerini bir yargıç gibi sorgular.

Kemal Tahir'in karakter oluşturmada çok başarılı olduğu söylenemez. Ancak oldukça canlı, canlı olduğu için de hatırdaki karakterler çizmeyi başarır. Yol Ayrımı'nın Dadal Efendisi, Yorgun Savaşçı'nın Kör Şaban'ı bu tarz karakterlerdir. Kemal Tahir anlatılarında başkışiler, genellikle gelişimi yarım bırakılan karakterlerdir. Çoğu, tipleşmeye yazgılı olan bu karakterlerin içinde, karakter gelişimi açısından en başarılı olan; Esir Şehrin İnsanları ve Esir Şehrin Mahpusu'nun başkışisi Kâmil Bey'dir. Yazar, Kâmil Bey'in gelişim sürecini dikkatle ele alır ve karakteri adım adım geliştirir. Buna karşılık, romanların genelinde başkışi, içine düştüğü dramdan kurtulacak, nitelikli bir atılım gerçekleştirmez. Bazı bazı bunun için çaba gösterse de başarılı bir sonuç elde edemez. Örneğin, cezaevindeki Kelleci Mehmet'i okuma ve öğrenme isteği içerisinde görürüz. Çalışmak, emek üretmek ister. Ancak onun varolma arzusu, devrin şartları tarafından yok edilir. Böylece gelişim süreci başlatılmış ve bu yolda mesafe kat etmiş olan karakter, gelişimini tamamlayamadan kendi kişisel dramına gömülür.

Roman anlayışının tek kişinin dramına dayandığını belirten Kemal Tahir'in, diğer karakterleri de dramdan payına düşeni yansıtır. Onları unutulmaz kılan da budur. Yol Ayrımı'ndaki Ramiz Efendi ve Selim Nuri ile Karılar Koğuşu'ndaki Hanım Kuzu karakteri, başkışi olmamalarına rağmen, okurun ruhuna işleyen dramları nedeniyle, başkışi düzeyinde hatırlanacak olan karakterlerdir.

Kemal Tahir'in bazı karakterleri ise nevrotik kişilikleri ile derinlik kazanır. Devlet Ana'nın Şövalye Notüs Gladyüs'ü, tüm ruhi marazları ile okurun hafızasına kazınmayı başarır. Yazar, bazen insan psikolojisi üzerinde olabildiğince derinleşir. Sözcüleri, bir "piç" olarak dünyaya gelmenin ağırlığını ruhunda taşıyan Şövalye Gladyüs, tüm köksüzlüğü, sadistliği ve *sahip olmak* temelli davranış kalıplarına rağmen anlatının sonunda okurda bir acıma duygusu uyandırır. Yine Karılar Koğuşu'nda çocuk yaştaki sevgilisi Ali ile plan kurarak kocasını zehirleyen Hanım Kuzu'ya karşı hissedilen de benzer bir duygu durumudur. Kemal Tahir anlatılarında karşı gücü temsil eden birçok karakter bulunur. Ancak bu karakterlerin sadece birkaçına karşı okurda böylesi hisler uyanır. Bu, karakterlerin eylemlerini

mantıklı bir zemine oturtmak ve insan olmanın getirdiği kompleks ruh hallerini oldukça başarılı olarak işlenmekle ilgilidir.

Yazarın bazı karakterlerini, diğerlerine göre daha boyutlu kılan hususiyetlerden biri de kaçan insan psikolojisini çok iyi tahlil etmiş olmasıdır. Rahmet Yolları Kesti'de soygundan kaçan Maraz Ali, Köyün Kamburu'nda, Çoban Hanefi'yi öldüren Çakır Kâhyaların Kenan, Körduman'da, Vahit ve Remzi'den kaçan Mustafa hep köşeye sıkıştırılmış, cinayetlere karışmış karakterlerdir. Bazen de bu yöntemle boyutlanan karakter bir başkişi değil de kart karakter olabilmektedir. Kurt Kanunu'nda, polisin her yerde aradığı Abdülkerim, bir kart karakter olmasına rağmen oldukça derinleştirilir. Anlatıdaki polisiye kurguya da işaret eden bu durum, karakterlerin boyut kazanmasına yardımcı olur.

Kemal Tahir romanlarının bir kısmı, ikileme ve üçleme oluşturacak şekilde kurgulanır. Birbirinin devamı olarak okunabilecek bu romanlarda, karakter ortaklığı bulunmakla birlikte yer yer farklılaşmalara da rastlanır. Sözcüleri, Sağirdere ve Körduman ikilemesinde, her iki cilt de başkişi Mustafa'nın öyküsünü ele alırken; Yediçinar Yaylası, Köyün Kamburu ve Büyük Mal'da durum böyle olmamıştır. Yediçinar Yaylası'nda Çakır Kâhyaların Kenan, Köyün Kamburu'nda Çalık Kerim, Büyük Mal'da ise Sülük Bey başkişi olarak belirir. Yine Esir Şehir üçlemesinde, Esir Şehrin İnsanları ve Esir Şehrin Mahpusu'nda Kâmil Bey, olanca varlığı ile anlatının her köşesinde yer alırken; Yol Ayrımı'nda oldukça geri plana çekilir. Böylece, bireyin dramı ikinci plana düşer ve toplum dramı öncelenir. Devlet Ana da Yol Ayrımı'na benzer bir kurgu ile oluşturulur. Kerimcan karakteri ve Osmanlı beyliği ön plana alınırken; başkişi Osman Bey, sahnenin geri bir noktasına konumlandırılır ve temsil ettiği tüm tematik değerlerini oradan yürütür.

Kemal Tahir romanlarındaki norm karakterler, başkişinin eksik ve kusurlu yönlerini gösteren, ona öğütler veren, hayata karşı duruşu ile doğru ve yanlış arasında bir ölçüt olarak nitelendirilebilen kişilerdir. Ancak bu karakterler, tüm iyi niyet ve çabalarına rağmen, başkişiyi içine düştüğü çukurdan kurtaramazlar. Rahmet Yolları Kesti'deki Bektaş Emmi; eşkıyalık hakkında verdiği tüm nasihatlere rağmen, Maraz Ali'nin eşkıyalık merakını bertaraf edemez. Sağirdere ve Körduman'da Yamörenli Murat ve Cemal Usta, Mustafa'ya hep doğru yolu gösterirler; ancak Mustafa'nın kaderi değişmez. Norm karakterler, başkişi üzerinde tamamen etkisiz değildirler. Başkişide bir farkındalık, etik olana doğru yaklaşma süreci başlatırlar; fakat daha fazlasına güçleri yetmez. Toplum düzenindeki aksaklık, karakterin dramatik sonunu hazırlar. Kemal Tahir, bu kurgu ile bireyin kurtuluşunu toplumun

kurtuluşuna bağlar. Bu iki değişkenin birbirini sürekli etkilediği sosyolojik bir gerçektir. Kemal Tahir nezdinde ise toplum erdemli olmadığı sürece, tüm kişisel girişimler, bir noktadan sonra toplum tarafından sindirilir. Bu nedenle etik değerleri yok olan bir toplumda bireyin erdeme ulaşması mümkün değildir.

Kemal Tahir'in norm karakterleri, işlenen konunun niteliğine uygun olarak oluşturulur. Öyle ki, okur bu karakterlerin zorlama tipler olduğu kanısına kapılmaz. Köy-kasaba çevresini ve cezaevi yaşamını ele alan romanlardaki norm karakterler, emeğin temsilcisi olarak kurgulanırlar. Kelleci Memet'in Terzi Bekir'i, Sağırdere-Körduman'ın Cemal Usta'sı, Yediçınar Yaylası'nın Çoban Hanefi'si emeğe anlam katan ve hayatı emekle anlamlandıran karakterlerdir. Yazarın bu tarz romanlarında, emeği alın çizgilerinden okunan tüm karakterler, tematik değerlerle donatılır. Siyasi tarihe dair tezler ileri sürdüğü tarihi romanlarında ise norm karakterler başka niteliklere bürünürler. Bu karakterler, temsil ettikleri cesaret, öngörü ve sağduyu ile yazarın sözcülüğünü yapan, tarih bilincine sahip Osmanlı aydınlarıdır. Her hangi bir şeye körü körüne bağlanmayan, dogmatik düşüncelerden uzak, akli mürşit edinen karakterlerdir. Yol Ayrımı ve Yorgun Savaşçı'nın müşterek norm karakteri Doktor Münir, bu kategorinin en belirgin örneğidir.

Kemal Tahir'in kişiler dünyasında kart karakterler, norm karakterlerden daha geniş bir kadroya sahiptir. Bu durum, yazarın karakterden ziyade tip oluşturmasının sonucudur. Onun kart karakterleri genellikle karşı güce ait olan değerleri temsil ederler. Çıkarıcı esnaf grubu, din görevlileri, cezaevindeki koğu ağaları, ahlaki açıdan düşük, sapkın insanlar, kitlelere tesir gücü yüksek olan varlıklı mütegalibeler (ağa-eşraf) ve onların devlet kanadındaki işbirlikçileri olan memur takımı, yazarın kart karakter olarak işlediği tiplerdir. Bu karakterlerin en belirgin özellikleri, tanımlanmış olmalarıdır. Bir kez tanımlandıklarında, anlatı boyunca o tanıma uygun davranış kalıpları geliştirirler. Statik bir duruşları vardır ve anlatı nasıl gelişirse gelişsin kişilik özelliklerinden taviz vermezler. Esir Şehir üçlemesindeki Nermin Hanım, Karılar Koğuşu'ndaki Şefika, Kelleci Memet'teki Cinci Nezir, bu grubu en iyi temsil eden karakterlerdir. Şefika ve Cinci Nezir kötülüğün yıkılmaz kaleleri gibi anlatı boyunca şer odakları olarak görev yaparlar. Nermin Hanım, taşlaşmış, duyarsızlaşmış kişiliği ile gözünün önünde gündün güne değişen, gelişen eşi Kâmil Bey'i anlamamak için adeta gözlerini kapar. Kemal Tahir, bu genellemenin dışında kalan kart karakterler de oluşturur. Hür Şehrin İnsanları'ndaki Ayşe, Bir Mülkiyet Kalesi'ndeki Canseza Hanım, Yorgun Savaşçı'daki Kör Şaban ve Denizli Müftüsü Ahmet Hulûsi Efendi gibi örnekler, temsil ettikleri tematik değerlerle, kart karakter kadrosunun istisnaları arasında sayılabilirler.

Kemal Tahir romanlarındaki fon karakterler, olay örgüsünde bir etkisi bulunmayan, bireysel bir boyut kazanmadan, derinleştirilmeden varlıkları sürdürülen kişilerdir. Anlatının siyasi, tarihi, kültürel atmosferini yansıtarak sosyal ortamın gerçekliğini göz önüne sermekle görevlidirler. Yazarın fon karakterleri, özellikle köy ve cezaevi yaşamını ele alan romanlarda geniş bir kadro oluştururken; tarihi romanlarda sayıca daha dar bir kadro oluştururlar.

Kemal Tahir karakterlerinin bir kısmı, özellikle norm karakter grubunda olanlar, yazarın düşüncelerini ifade etmekle görevlendirilir. Tezli roman anlayışının sonucu olan bu durum, yer yer karakter oluşumunu olumsuz etkiler. Karakter, tez kaygısıyla uzayan diyalogların arasında kaybolur. Böylece yuvarlaklaşma/derinleşme ya da boyut kazanma eğilimleri yazar tarafından törpülenen kişiler düz bir karakter olmaktan öteye geçemezler. Ancak, eklemek gerekir ki, bu durum, Kemal Tahir'in karakter oluşturamadığı anlamına gelmez. İnsana ait olan her türlü duygu durumunu derinlemesine analiz edebilen bir yazarın, karakter oluşturamadığı fikri akla yatkın gelmemektedir. Kurt Kanunu'ndaki Abdülkerim, Devlet Ana'daki Şövalye Gladyüs hatırlandığında, yazarın kart karakterleri bile boyutlandırabildiği anlaşılır. Yorgun Savaşçı'daki Patriyot Ömer'in yalnızlığa yazgılı yaşamı, Sarıkamış olaylarının Teğmen Selim üzerindeki etkisi verilirken, okur kurgusal bir metnin içerisinde olduğunu bile unuttur. Karakter gelişimi yarım bırakılan Kemal Tahir kişilerinin tipleşmesi, düzleşmesi, yazarın karakter oluşturamaması ile değil; vermek istediği düşünsel özü incelemesi ile açıklanmalıdır.

Kemal Tahir, on dokuz romanının tamamını tanrısal bakış açısı ile kaleme kalır; ancak bazı anıların nakledilmesinde, taşıyıcı bir unsur olarak tanık bakış açısından da istifade ettiği görülür. O, tanrısal bakış açısının tüm imkânlarını kullanır. Karakterlerin yaşadığı sevinç, üzüntü, endişe, korku gibi bütün duygu durumları ile zihinlerinden geçen tüm düşünceler, tanrısal bakış açısının sağladığı olanakla okura aktarılır. Kemal Tahir, karakterlerinin ruh dünyasına genellikle iç monolog ve iç çözümleme tekniğini kullanarak ışık tutar. İç monolog, iç diyalog, iç çözümleme ve bilinç akımı gibi anlatım teknikleri, her şeyi bilme imtiyazına sahip hâkim anlatıcı tarafından kullanılabilir. Kemal Tahir karakterleri, yazar tarafından tanıtılır; ancak zaman zaman anlatı dünyasındaki diğer karakterlerin bakış açısından da yararlanır. Özellikle cezaevi romanlarında, bir karakterin öyküsü, diğer bir karakter tarafından geriye dönüş tekniği yardımıyla özetlenir. Böylece anlatma işine başka seslerin de karıştığı metin, daha renkli bir üsluba bürünür. Tanrısal bakış açısının kullanıldığı metinlerde, yer yer yazarın sesi ile anlatıcının sesi birbirine karışır. Edebi metinde anlatıcı olarak yazarın mevcudiyetini hissetmek, estetik uzaklık ilkesine gölge düşürerek okur ile eser arasındaki

bağı zedeler. Bir anlatım kusuru olarak değerlendirilebilecek bu durum, genel üslubu zedeleyecek bir yoğunluğa ulaşmaz.

Kemal Tahir romanlarının tümü, içerikle ilgili başlıklandırılmış ana bölümler halinde kurgulanır. Her biri ayrı bir başlıkla isimlendirilen bu ana bölümler de kendi içinde alt bölümlere ayrılır. Alt bölümler için başlık kullanmayı tercih etmeyen yazar, bu bölümleri numaralandırır. Romanın bölümleri arasında bazen hacimsel bir oran gözetilir, bazen de her bölüm farklı hacimlerde oluşturulur. Kemal Tahir'in uyguladığı bu yöntem, olay örgüsüne derli toplu bir görünüm kazanır. Zira her biri ayrı bir isim altında oluşturulan bu bölümler, imgesel bir söylemle isim-içerik bağlantısını kurar. Ayrıntılar arasındaki ilişkileri yerinde kullanan Kemal Tahir, vaka birimlerini oluştururken nedensellik bağına asla ihmal etmez. Bu da romanlarının sağlam bir kurguya sahip olmasına katkıda bulunur. Olay örgüsünü oluştururken, vaktiyle yaptığı polisiye roman çevirilerinden edindiği tecrübeyi de kullanır. Kurt Kanunu başta olmak üzere, romanlarında polisiye kurgunun izleri açıkça görülür. Polisiye kurgu, dramatik aksiyonun yükselmesine ve okur ilgisinin uyanık kalmasına yardımcı olur. Kemal Tahir romanlarının bir kısmı olay ve fikir sentezleyici, bir kısmı da karakterin denendiği romanlardır. Özellikle, Esir Şehrin üçlemesindeki Kâmil Bey, anlatı boyunca sürekli denir. En yakınında bulunan eşi Nermin Hanım'la, dolayısıyla evliliği ile, kızı Ayşe ile denenmesine rağmen, anlatı boyunca gelişerek değişir. Neticede sınavı başarıyla vererek tematik değerlere ulaşır.

Kemal Tahir'e göre roman, şimdiye açık olmalı ve günün sorunlarını ele almalıdır. Bu nedenle onun romanlarında işlenen zaman dilimi, tarihin neresinden alınırsa alınsın daima şimdi ile ilişki içerisindedir. Cumhuriyet'ten sonraki süreçte yaşanan sıkıntıların kaynağını Osmanlı'da, özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde arar. Meşrutiyet'ten bu yana geçen zaman içerisinde Türk tarihin kırılma noktalarını ayrı ayrı ele alır. Geçmiş ile şimdi arasında neden-sonuç ilişkileri kurar. Bu bakış açısından hareketle, romanları son yüz elli senenin panoraması gözler gönüne serer. Bireyin öyküsünü aşan ve malzemesini geçmişle besleyen bu zaman dilimi sayesinde, romanları toplumsal bir nitelik kazanır. Anlatılarında genellikle kronik karakterli zaman kullanan Kemal Tahir, yer yer geriye dönüşler de yapar. Bu dönüşler, bir karakteri aydınlattığı gibi bir olay ya da durumun üzerine de ışık düşürebilir. Karakter ile okur arasında, tam olarak aydınlatılmayan gölgeler bırakıldıktan sonra, bizzat yazar anlatıcı ya da bir başka karakter, zamanda geriye dönüş tekniği ile karakterin geçmişi hakkında bilgi verir. Bu şekilde gerçekleştirilen yapıcı geriye dönüşler ile karakterin etrafındaki sis bulutları kaldırılır, okurun merak düzeyindeki seviye korunur ve anlatı daha modern bir kurguya sahip

olur. Bununla birlikte, Kurt Kanunu'nda uygulandığı gibi, polisiye kurgudan kaynaklanan küçük çaplı çözücü geriye dönüşler de bulunur.

Kemal Tahir romanlarında sosyal zamanın takibi mümkündür. Onun anlatılarında zaman birçok kanaldan kendini hissettirir. Bazen bir mektup ya da gazete haberi vasıtasıyla açıkça belirtilir, bazen karakterlerin yaşı ya da doğa tasvirleri vasıtasıyla dolaylı olarak verilir, bazen de döneme damgasını vuran herhangi bir hadiseye değinilerek (ezanın Türkçe okunması, Latin alfabesinin kabulü, Serbest Fırka'nın açılışı vb.) sosyal zaman ifade edilir.

Kemal Tahir romanların en başarılı yönü, şüphesiz mekân tasvirleridir. Mekâna dair detaylar, titizlikle sınırlandırılır. Gerek karakter gerekse mekân tasvirlerinde, bir amaca hizmet etmeyen ayrıntıya kesinlikle girilmez. Bu sebeple çevresel mekânlar üzerinde fazlaca durulmaz. Çevresel mekânlar, anlatıların geçtiği coğrafi çevreyi çerçevelemek dışında bir misyona sahip değildir. Kemal Tahir romanlarında çevresel mekânlar; İstanbul, Ankara, Söğüt, Domaniç, Bilecik, Konya, Bursa, Londra, Paris, Barselona, Madrid, Saint-Tropez, Makedonya, Selanik, Trablusgarp, Suriye, Musul, Basra, Yozgat, Aydın, Burdur, Balıkesir, Kırşehir, Kırıkkale, Kayseri, Malatya, İzmir, Yalova, Kastamonu, Tosya, Ilgaz, Kurşunlu, Çankırı, Çorum, Sungurlu, Zile, İskilip, Bafra, Sinop, Bolu, Düzce, Amasya, Merzifon, Osmancık, Sakarya, Sarıkamış, Eskişehir, Sivas, Erzurum çerçevesinde ele alınır. Bu mekânlara dikkat edildiğinde, yazarın ele aldığı dönemler hakkında bir fikre varılabilir. Batıda Balkan coğrafyasından başlayıp doğuda Kafkas sınırlarına ulaşan Kemal Tahir mekânları; romanlarda Osmanlı'nın kuruluş yıllarından başlayarak Meşrutiyet, Tanzimat, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet sonrası dönemlerinin işlendiğini gösterir.

Mekân unsuru, her romanda algısal mekân üzerinden derinleşir. Toplum yazgısının değiştiği sancılı dönemleri ele alan, söyleyecek bir derdi bulunan Kemal Tahir romanlarında, daha ziyade dar/kapalı/ labirent mekanlar kurgulanır. Yazar, karakter psikolojisi ile mekân algısı arasındaki bağı ciddiyetle önemser. Karakterin ruh hali, köy romanlarında genellikle körleşen doğa güçleri tarafından verilir. Bu yaklaşım, sembolik bir söylemle romanların isminden de okunur. Rahmet Yolları Kesti'de, tarifsiz bir hızla yağın yağmurdan kaynaklanan sıkıntılar, Sağirdere ve Körduman ikilemesinde, dere ve sis tarafından imlenen toplum duyarsızlığı bu durumun örnekleridir. Cezaevi romanlarında mekânın karakter üzerinde oluşturduğu etki; demir parmaklıklar, asma kilitler, küçük pencereler, dağınık koğuşlar ve çıplak odalarla ifade edilir. Yazarın, en başarılı mekân tahlillerine ise hiç şüphesiz tarihi romanlarında rastlanır.

İrdelediği dönemler, sisli ve kasvetli bir atmosfere sahip olduğundan, Kemal Tahir'in romanlarında açık mekânlar sınırlıdır. Devletin ve milletin, kuruluş ve kurtuluş ümidi taşıdığı, dönemlerde, toplum algısındaki aydınlık, mekâna yansıtılır. Sözgelimi, Devlet Ana'da Söğüt'ün geleceğini yansıtan Bacıbey'in bahçesi ile Esir Şehrin İnsanları'nda kurtuluş ümidini yansıtan İnönü mağaraları sonsuza açılan, geniş mekânlardır. Kemal Tahir mekânlarını aydınlığa açan kavramlardan biri de emektir. Bir Mülkiyet Kalesi'ndeki marangozhane (Tavşan Mağazası), emeğin sindiği bir mekân olarak, içinde çalışanların sadece geçim değil aynı zamanda huzur kaynağıdır.

Mekân-İnsan ilişkisi üzerinde dikkatle duran Kemal Tahir romanlarında mekân, karakterin kişilik özelliği hakkında bilgi verir. Kurt Kanunu'nda Kara Kemal Bey'in alaturka bir zevkle döşenmiş evi, Kara Kemal'in kişiliği gibi huzur veren bir mekândır. Esir Şehrin İnsanları'nda Hala Hanım'ın alafranga tarzda döşenmiş kâgir evi ise antika eşya deposu hissi uyandıran, boğucu bir mekândır. Bunun dışında Bozkırdaki Çekirdek'te Kara Derviş'in barındığı değirmen, Devlet Ana'da Keşiş Benito'nun kaldığı mağara, Rahmet Yolları Kesti'de Alevi Dedesi Kasım'ın evi, Hür Şehrin İnsanları'nda Murat'ın barındığı Felek Kırathanesi ve Esir Şehrin İnsanları'nda dervişliğe soyunan Fuat Mahir'in evi, içinde yaşayan karakterlerin ruh iklimine ayna tutacak şekilde betimlenir.

Annesini kaybettikten sonra yaşadığı evi terk etmek zorunda kalan Kemal Tahir için ev, karakteri koruyup kollayan, yaşama bağlayan ve ona tutarlı olmak için nedenler sunan bir değerler yumağıdır. Bir Mülkiyet Kalesi'nde Mahir Bey'in yaşamı, bir ev sahibi olma arzusu tarafından şekillendirilir. Ve evini kaybettiğinde tüm hayatı alaşağı olur. Yine Kurt Kanunu'nda Emin Bey'in babadan kalma evi, onun ruhunu koruyan kabuk gibidir. Kemal Tahir romanlarında ev, içtenlik mekânı olmasına rağmen; geçici ikamet yeri olan otel ve hanlar, böyle bir niteliğe sahip değildir. Sağırdere'de, çalışmak için Ankara'ya giden Mustafa'nın kaldığı han ile Bir Mülkiyet Kalesi'nde çocuk yaşta İstanbul'a gelen Mahir Efendi'nin konakladığı Şeyh Hanı'nın karakter üzerinde oluşturduğu herhangi bir olumlu tesir yoktur.

Romanlarda, eşya ile insan arasında daha özel bağlar da kurulur. Damağası'nda Hasan Kırat Efendi ile kol saati; Devlet Ana'da Şövalye Gladyüs ile altın dizili kemeri; Yol Ayrımı'nda Ramiz Efendi ile yatak örtüsü takımı arasında kopmaz bağlar vardır. Hanımının vasiyeti hilafına yatak örtüsünü satışa çıkarmak zorunda kalan Ramiz Efendi, bu takımla

birlikte tüm manevi değerlerin piyasaya düştüğü hissine kapılır ve bu hissin ağırlığı altında ezilir.

Kemal Tahir anlatılarında mekân kurgusunun en takdire şayan yanı, imgesel söyleme sahip olmasıdır. Sadece karakterlerin değil, ele alınan devrin, bütün bir toplumun yazgısını mekândan okumak mümkündür. Güneş, bulut, deniz, rüzgâr, gökyüzü, Haliç ve iç mekânın tüm eşya dokusu, bu amaca hizmet edecek şekilde kurgulanır. Esir Şehrin İnsanları, asırlara meydan okuyan bir imparatorluğun çöküşüne dair tüm anlamları, imbat rüzgârına yükleyen bir betimleme ile başlar. Yine aynı romanda, Kâmil Bey'in anneannesinden kalma konağı, Osmanlı Devleti'nin gündün güne yaklaştığı hazin sonu sembolize edecek şekilde anlatılır. Yol Ayrımı'ndaki İstanbul Bedesteni; ihtiva ettiği tüm parçalarıyla, ötelenen Osmanlı değerlerini, yok edilen bellek nesnelere imler. Esir Şehrin İnsanları'ndaki Adliye Nezareti ile Köyün Kamburu'ndaki Çorum Medresesi, ülkede adalet ve eğitim kurumlarının ne durumda olduklarını temsil ederler. Kurt Kanunu'nda, iskeleden ayrılan Gülcemal'e dair betimlemeler, İzmir Suikastı'na yeltenenlerin dramatik sonunu; Yorgun Savaşçı'da Akhisar Askerlik Şubesi'nin tasviri ise İstanbul Hükümeti tarafından kaderine terk edilmiş milleti ifade eder.

Romanda anlatılmak istenene bir katkı sağlamıyorsa, mekân tasvirlerine girmenin anlamsız olduğunu düşünen Kemal Tahir, doğa, eşya ve mekâna dair tüm tasvirlerini sembolik bir söylemle oluşturur. Tasvirin en üst düzeydeki kullanımı olan bu tarz neticesinde, mekân, anlatının sembol değerlerini örerken, kendisi de başlı başına bir sembole dönüşür.

Saray terbiyesiyle yetişen bir anne ve saray marangozu bir babanın evladı olmak, onun üslup ve düşünce yapısına etki eder. Özellikle babasının hayatını anlattığı Bir Mülkiyet Kalesi'nde, Osmanlıca kelime varlığı dikkat çeker. Ancak, bu sözcükler genele kıyaslandığında çok küçük bir oranı temsil ederler.

Cezaevi yaşamı, onun üslubu üzerindeki en belirgin etkiyi oluşturur. Çankırı, Çorum Malatya yöresini, diğer bir deyişle Anadolu insanını cezaevinde tanır. Burada halkın konuşma dilini besleyen atasözü, deyim ve konuşma dili içerisinde bir şekilde kalıplaşmış ifadelerle karşılaşır. Bireyin estetik algılamaları ile sürdürdüğü hayat tarzı arasında sağlam bağlar vardır. Onun yazdıkları, dil ile hayat tarzı arasındaki bağlaşıklığın örneğidir. Mahkûmlardan gelen argo söyleyiş şekilleri de onun üslubunu oluşturan genel çizgilerden biridir. Dilde tasarrufu sağlayan ve toplumun kültürel bilinçaltını yansıtan atasözü ve deyimlerin kullanımı, anlatıma fesahat katar. Bu halk söyleyişleri, yaşam ile metin arasında canlı bağlar kurar ve

karakterlerin kültürel dokusunu aydınlatır. Böylece anlatımın inandırıcılığı artar. Ayrıca, yazarın, nadiren de olsa karakterlerine yer yer zorlama konuşmalar yaptırdığı, ele aldığı döneme uymayan sözcükleri kullandığı, atasözlerinin kalıplaşmış yapılarını bozabildiği görülür.

Kemal Tahir, diyalog, iç diyalog, iç monolog, iç çözümleme, bilinç akımı, leitmotiv, tasvir, özetleme, mektup ve montaj gibi anlatım tekniklerini kullanır. Metinlerarası unsurların kullanımıyla, vakayı sembolik bir boyuta taşır. En fazla kullandığı anlatım tekniği, diyaloglardır. Zaman zaman diyalogların arasına, geriye dönüş yardımıyla verilen özetler yerleştirir. Böylece olay örgüsünün yükü hafifler, olay akışı hızlanır, karakterlerin sisli yönleri aydınlatılarak davranışları makul nedenlere bağlanır. Yazarın karakter çözümlerken en fazla yararlandığı teknik, iç çözümlemedir. Karakterin iç dünyasını okura sunan bu bölümlerde, roman kişisi kendi geçmişi ve gerçekleriyle hesaplaşır, hatalarının farkına varır. Kemal Tahir, savunduğu tezlerin bir kısmını, bu iç çözümler aracılığı ile anlatıya yerleştirir.

Dilin, fikri taşıyan yegâne araç olduğunu belirten Kemal Tahir, düşünce sefaletinin dil fakirliği ile ilişkisi üzerine dikkat çeker. Ona göre, bir toplumun dili yaşıyorsa, tarihsel süreç içinde kendiliğinden değişir ve gelişir. Bu durum dilin, doğası gereğidir. Dışarıdan bir zorlama ile dile müdahale etmek, dilin doğasına aykırıdır ve aykırı sonuçlar oluşturur. Umumi konuşma ve yazı dilinde inkılâp yapılamayacağını belirten Kemal Tahir, sadeleşme hareketlerinin karşısında durur. Kendisi de sade dilden yana olan, halkın konuştuğu dilden başka bir lisan tanımayan yazar, roman diline bu işlerliği kazandırır. Kemal Tahir'in karşı olduğu, sade dil değil; halkın lisanına yerleşmiş canlı sözcüklerin çıkarılıp yerlerine sözlüklerin köhne köşelerinde kalmış ölü kelimelerin yerleştirilmesidir. Onun dil anlayışına göre önemli olan, sözcüklerden ziyade cümle kuruluşudur. Osmanlıca, yabancı sözcük oranı çok yüksek bir dildir; ancak üç ayrı dilin kelime hazinesi tek bir dilin, Türkçe'nin, cümle kuruluş yasasına girmiştir. Ona göre, bir dilin dejenerasyonu, sözcük varlığı ile değil; temel yasanın bozulmasıyla gerçekleşir.

Köy ve cezaevi romanlarında Orta Anadolu Türkçesi kullanan Kemal Tahir; tarihi romanlarında İstanbul Türkçesini kullanmayı tercih eder. Ancak bu romanlara da Anadolu'dan bazı tipler yerleştirmeyi ihmal etmez. Böylece üslup daha akıcı ve renkli bir nitelik kazanır. Bununla birlikte, anlamı pekiştiren ve anlatımı daha cazip hale getiren ikilemeleri de kullanır. Cümlede çoğunlukla zarf olarak kullanılan bu ikilemeler, Kemal Tahir'in halk diline duyduğu ilgiyi gösterir.

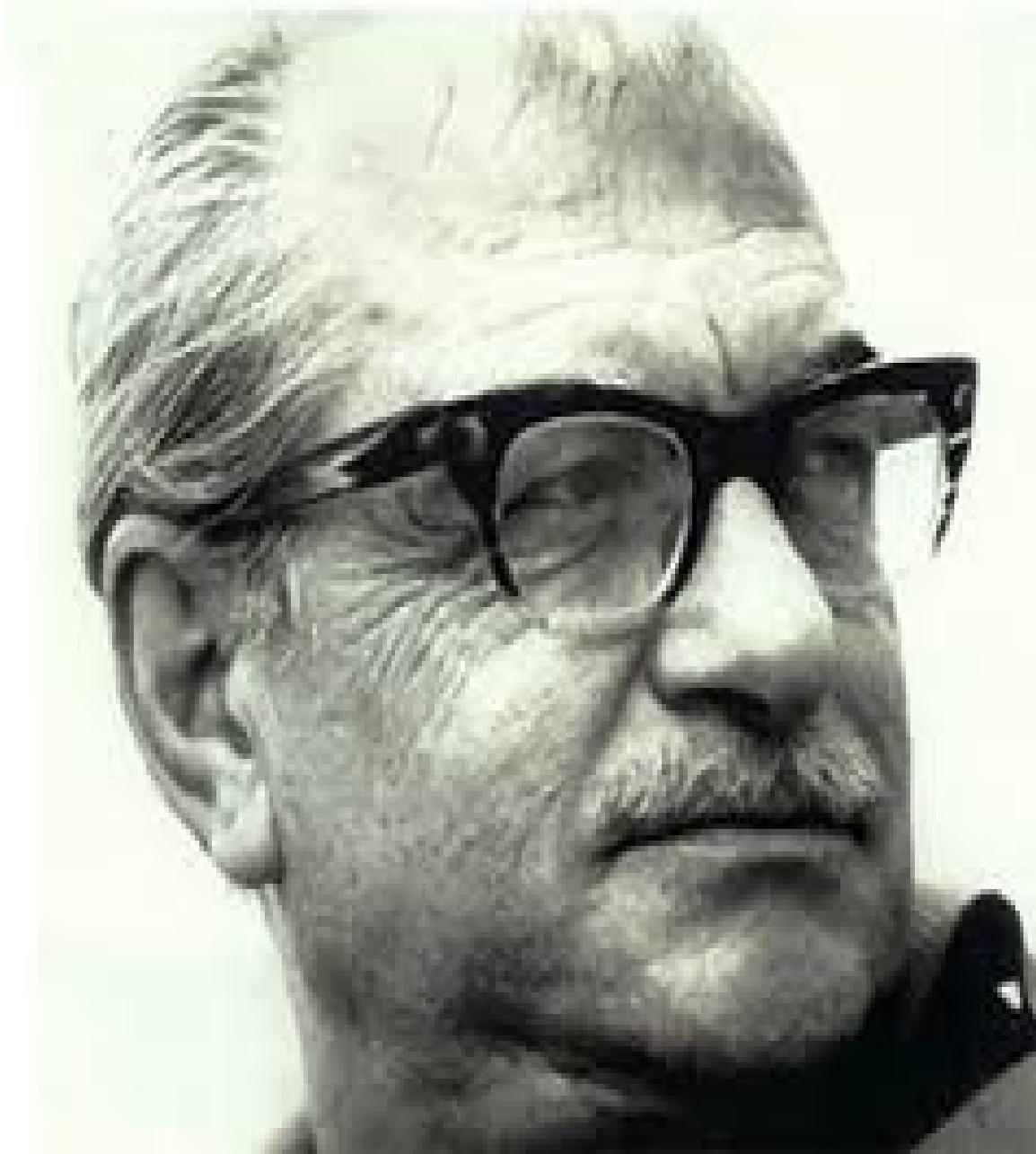
Kemal Tahir'in üslubu üzerine yapılan incelemede, elde edilen bulgulardan biri de, yazarın isim ve sıfat gibi ad soylu sözcükleri, çok daha fazla kullandığıdır. Bu durum, sosyal ortamı sergileme isteği tarafından beslenen gözlem yeteneğini ön plana çıkarır. Fiillerin, isimlere kıyasla daha az kullanımı, Kemal Tahir anlatılarının tahkiyeye değil, sahnelere/göstermeye/tasvire dayandığını gösterir. Bu anlatım tarzı, romanların dokusu bozulmadan sinemaya aktarılmasını sağlar. Kemal Tahir üslubunda dikkat çeken bir başka husus, en az kullanılan sözcük türünün ünlem olmasıdır. Bu durum, ferdilikten uzak, realist bir üslubun benimsenmesiyle izah edilebilir. Kemal Tahir cümleleri, genellikle basit yapılı ve kurallı oluşturulan fiil cümleleridir. Kurallı cümlelerin çoğunlukta olması, yazarın cümle yapısındaki sağlamlığın göstergesidir. Ayrıca, diyalog tekniğinin ağırlıklı kullanımından kaynaklanan kuralsız ve eksilteli cümlelere de rastlanır. Basit yapılı cümlelerin fazlalığı ise tercih edilen kısa ve özlü anlatımın neticesi olarak yorumlanabilir.

Kemal Tahir, sanat ve düşün dünyamızın en fazla tartışılan isimlerinden biridir. Yazdıkları ciddiye alınıp çok büyük bütçelerle sinema filmi yapılan, sonra da aynı ekip tarafından zararlı bulunarak yakılan; bir gün göklere çıkarılırken, ertesi gün yerin dibine sokulan bir yazardır o... Kendine özgü ve cesur söylemiyle, çağını rahatsız eden bir sestir. Bir nesle, düşünmeyi, tartışmayı, sorular sormayı öğretendir. Bazen sadece sorular sormakla yetinirken, soru sorarak da çok şeyler anlatabilineceğini gösterendir.

Onun ilk romanları özellikle sol kesim arasında takdirle karşılanır. Rahmet Yolları Kesti'de eşkıyalığa herkesten farklı bir yorum getirince takdircilerin zihinlerine soru işaretleri bırakır. Devlet Ana ile ortaya koyduğu Kerim Devlet anlayışından sonra övgüler yergiye; Yol Ayrımı ve Kurt Kanunu'ndan sonra da sövgüye dönüşür. Maddeden başka gerçeklik kabul etmediği için sağcılar tarafından dinsizlik ve komünistlikle; tarihi köklerimize dikkatle eğildiği için solcular tarafından Osmanlı hayranı ve Atatürk düşmanı olmakla suçlanır. İleri sürdüğü tezler ile klişeleşmiş ezberleri bozan, ezber bozduğu için de allamelerin dingin zihinlerini bulandıran Kemal Tahir romanları, okurda, yeni kaynaklara ulaşmak, zihin kargaşalarını çözmek isteği uyandırır. Tek başına bu durum bile, Kemal Tahir'in değerli emeğini takdir etmeye yetecektir. Sanat eseri, tarihi gerçeklik kriterinden ziyade iç tutarlılığı ile eleştirilebilir. Ancak ona yönlendirilen eleştirilerin çoğu, sanattan çok siyasi fikirleri hedef alan, edebiyat kuramıyla olan ilgileri kopuk hissi yaklaşımlardan öteye geçmez.

Roman tekniğini Halit Ziya'nın getirdiği çizgiden alan ve tamamen yerli bir üslupla yoğuran Kemal Tahir, bütün sığ bakış açılarında sıyrılarak okunması gereken bir düşün kaynağımızdır. Türk sanatçısının kültüre, sağlam bir dünya görüşüne ve bu görüşün ışığında Türk insanını anlamaya şiddetle muhtaç olduğunun altını çizen yazar; ömrünü bu gayeye vakfeder. Türk insanını geçmişten bugüne tüm yönleriyle anlamak için bir ömür harcayan bu mütefekkir yazarı yaftalayıp bir kenara atmak yerine; onunla yüzleşmek, onu anlamaya ve anlatmaya çalışmak da Türk insanı için hafife alınamayacak bir mecburiyettir...





“Hayatım boyunca bir sistem dahilinde düşünmeye çalıştım. Sistemden ayrılmadım. Yazdıklarım bir rastlantının sonucunda değil, sistemli düşüncenin sonucunda bulunmuştur. Bundan ötürü doğrultumda yanlışla düşmedim; olaylar söylediklerimi doğruladı. El yordamıyla değil, bir sistem içinde düşünmelidir insan. (...) Yazdıklarımı bir gün tarih yargılsa, bu ilişkiyi mutlaka görecektir. Romanlarımın doğruluğunu ortaya koyacaktır...”

Kemal Tahir

KAYNAKÇA

Kemal Tahir Romanları

Tahir, Kemal (1999), **Damağası /Notlar-Müsveddeler**, Tekin Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2004), **Körduman**, Adam Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2004), **Namuscular**, Tekin Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2005), **Kurt Kanunu**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2008), **Hür Şehrin İnsanları**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2008), **Yediçınar Yaylası**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2010), **Köyün Kamburu**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2011), **Karılar Koğuşu**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2011), **Bir Mülkiyet Kalesi**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2011), **Devlet Ana**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2011), **Sağirdere**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2011), **Yorgun Savaşçı**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2012), **Büyük Mal**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2012), **Bozkırdaki Çekirdek**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2012), **Esir Şehrin İnsanları**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2012), **Esir Şehrin Mahpusu**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2012), **Yol Ayrımı**, İthaki Yay. İstanbul

Tahir, Kemal (2013), **Rahmet Yolları Kesti**, İthaki Yay. İstanbul

Kemal Tahir Notları

Tahir, Kemal (1991), **Notlar / 1950 Öncesi Cezaevi Notları**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-a, Kemal (1993), **Notlar / Kitap Notları**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-b, Kemal (1993), **Notlar/Mektuplar**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-c, Kemal (1992), **Notlar/Çöküntü**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-d, Kemal (1992), **Notlar/Osmanlılık/Bizans**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-e, Kemal (1991), **Notlar / Roman Notları-2 / Batı Çıkmazı**, Bağlam Yay., İstanbul

Tahir-f, Kemal (1991), **Notlar/Roman Notları 3 /Patriyot Ömer – Gülen Azap Çıkmazı**, Bağlam Yay., İstanbul

Tahir-g, Kemal (1989), **Notlar/ Sanat Edebiyat-1**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-h, Kemal (1989), **Notlar / Sanat Edebiyat-2**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay., İstanbul

Tahir-ı, Kemal (1989), **Notlar / Sanat Edebiyat-3 / Dil Dosyası**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-j, Kemal (1990), **Notlar/Roman Notları-1/Topal Kasırğa Darmadağın Olan Devlet**, Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-k, Kemal (1990), **Notlar / Sanat Edebiyat – 4**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-l, Kemal (1992), **Notlar / Sosyalizm, Toplum ve Gerçek**, (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-m, Kemal (1990), **Notlar / 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar**, (haz. Cengiz Yazoğlu, Bağlam Yay. İstanbul

Tahir-n, Kemal (1992), **Notlar/ Batılılaşma** (haz. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yay. İstanbul

Kitaplar

Ağaoğlu, Ahmet (2011), **Serbest Fırka Hatıraları**, İletişim Yay. İstanbul

Ağaoğlu, Samet (2011), **Babamın Arkadaşları**, İletişim Yay. İstanbul

Adler, Alfred (2002), **İnsanı Tanıma Sanatı**, (çev. Kamuran Şipal), Say Yay. İstanbul

Adler, Alfred (2010), **Yaşamın Anlamı**, (çev. Hasan İlhan), Alter Yay. Ankara

Adler, Alfred (2011) **Bireysel Psikoloji** (çev. Ali Kılıçlıoğlu), Say Yay. İstanbul

Akdeniz, Emel (2012), **J. P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni**, Karakoyun Yay. İstanbul

Aktaş, Şerif (1998), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay. Ankara

Aktaş, Şerif (2002), **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yay. Ankara

Arşiv Belgelerinde Karabük (2013), (Yay. Haz. Recep Karacakaya-İsmail Yücedağ-Nazım Yılmaz) Karabük Valiliği Kültür Yay. Karabük

Atatürk, Mustafa Kemal (1981), **Nutuk**, Genelkurmay Basımevi, Ankara

Avcı, Cemal (2010), **İzmir Suikastı / Bir Suikastın Perde Arkası**, IQ Kültür Sanat Yay. İstanbul

Avcıoğlu, Doğan (1979), **Türkiye'nin Düzeni-1 / Dün-Bugün-Yarın**, Tekin Yay. İstanbul

Avcıoğlu, Doğan (2000), **Milli Kurtuluş Tarihi-4 / 1838'den 1995'e**, Tekin Yay. İstanbul

Avcıoğlu, Doğan (2002), **Milli Kurtuluş Tarihi-3**, Tekin Yay. İstanbul

Avcıoğlu, Doğan (2006), **Milli Kurtuluş Tarihi-1**, Tekin Yay. İstanbul

Avşar, Abdülhamit (1998), **Bir Partinin Kapanmasında Basının Rolü /Serbest Cumhuriyet Fırkası**, Kitabevi Yay. İstanbul

Aybars, Ergün (2014), **İstiklal Mahkemeleri**, Doğan Kitap, İstanbul

Aytür, Ünal (2009), **Henry James ve Roman Sanatı**, YKY, İstanbul

- Bachelard**, Gaston (2006), **Su ve Düşler**, (çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul
- Bachelard**, Gaston (2008), **Uzamnın Poetikası**, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yay. İstanbul
- Bağlı**, Mazhar - **Özensel**, Ertan (2011), **Türkiye’de Töre ve Namus Cinayetleri**, Destek Yay. İstanbul
- Barkey**, Karen (2015), **Eşkiyalar ve Devlet / Osmanlı Tarzı Devlet Merkezileşmesi** (çev. Zeynep Altok), Tarih Vakfı Yurt Yay. İstanbul
- Başgöz**, İlhan (2005), **Türkiye’nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk**, Pan Yay. İstanbul
- Bayrak**, Mehmet (2014), **Eşkiyalık ve Eşkiya Türküleri**, Özge Yayınları, Ankara
- Bilgin**, Nuri (2011), **Eşya ve İnsan**, Gündoğan Yay. İstanbul
- Botton**, Alain (2010), **Statü Endişesi**, (çev. Ahu Sıla Bayer), Sel Yay. İstanbul
- Bozdağ**, İsmet (2006), **Kemal Tahir’in Sohbetleri**, Emre Yay. İstanbul
- Camus**, Albert (2012), **Başkaldıran İnsan**, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yay., İstanbul
- Chomsky**, Noam (2009), **Bilgi Sorunları ve Dil**, (çev. Veysel Kılıç), bgst Yay. İstanbul
- Coşkun**, Sezai (2012), **Esir Şehrin Hür İnsanı Kemal Tahir / İnsan, Eser, Fikir**, Dergâh Yay. İstanbul
- Çılgın**, Alev Sınar (2003), **Türk Roman ve Hikayesinde İkinci Dünya Savaşı**, Dergah Yay., İstanbul
- Demir**, Galip (2000), **Osmanlı Devleti’nin Kuruluşu ve Ahilik**, Ahi Kültürü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yay. İstanbul
- Deveci**, Mutlu (2012), **Varoluş ve Bireyselleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yay. Ankara
- Divitçioğlu**, Sencer (2013), **Sencer Divitçioğlu Anlatıyor**, (hz. İbrahim Ekinci-Hakan Güldağ), Yapı Kredi Yay. İstanbul
- Dosdoğru**, M. Hulusi (1974), **Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir**, Tel Yay. İstanbul

Ecevitoglu, Pınar (2012), **Namus Töre ve İktidar / Kadının Çıplak Hayat Olarak Kuruluşu**, Dipnot Yay. Ankara

Eco, Umberto (2013), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (çev. Kemal Atakay), Can Yay. İstanbul

Ellul, Jacques (2012), **Sözün Düşüşü**, (çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay. İstanbul

Emrence, Cem (2014), **99 Günlük Muhalefet Serbest Cumhuriyet Fırkası**, İletişim Yay. İstanbul

Finkel, Caroline (2012), **Rüyadan İmparatorluğa Osmanlı / Osmanlı İmparatorluğu'nun Öyküsü 1300-1923**, (çev. Zülal Kılıç), Timaş Yay, İstanbul

Foucault, Michel (2011), **Özne ve İktidar/Seçme Yazılar 2**, (çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay), Ayrıntı Yay. İstanbul

Foucault, Michel, (2013), **Cinselliğin Tarihi**, (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yay. İstanbul

Freud, Sigmund (2011), **Psikanaliz Üzerine Konferanslar**, (çev. İhsan Kırmımlı), Alter Yay. Ankara

Freud, Sigmund (2013), **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi**, Alter Yay. Ankara

Fromm, Erich (2011), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri/1**, (çev. Şükrü Alpagut), Payel Yay. İstanbul

Fromm-a, Erich (1995), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri/2** (çev. Şükrü Alpagut), Payel Yay. İstanbul

Fromm-b, Erich (1995), **Sevme Sanatı**, (çev. Yurdanur Salman), Payel Yay. İstanbul

Fromm, Erich (2001), **İtaatsizlik Üzerine**, (çev. Ayşe Sayın), Kariyer Yay. İstanbul

Fromm, Erich (2003), **Sahip Olmak Ya Da Olmak**, (çev. Aydın Arıtan), Arıtan Yay. İstanbul

Gay, Valérie (2004), **“Osmanlı Çekirdeği”**, Biyografya 4/ Kemal Tahir, ss. 147-162, Bağlam Yay. İstanbul

Godelier, Maurice (1993), **Asya-Tipi Üretim Tarzı**, (çev. Attila Tokatlı), Sosyal Yay. İstanbul

Göka, Şenol (2001), **İnsan ve Mekân**, Pınar Yay. İstanbul

Gökyayla, Mehmet (2012), **Sinema-Edebiyat İlişkilerinde Türk Modernleşmesi / Halit Refiğ-Kemal Tahir İlişkisi**, Mühür Yay. İstanbul

Güleç, Cengiz (2006), **Ötekini Bilmek**, Say Yay. İstanbul

Günay, Doğan (2013), **Metin Bilgisi**, Papatya Yay. İstanbul

Harvey, David (2013), **Sosyal Adalet ve Şehir**, (çev. Mehmet Moralı), Metis Yay. İstanbul

İnalcık, Halil (2013), **Osmanlı ve Modern Türkiye**, Timaş Yay. İstanbul

İrfan, Fatma (1979), **Fatma İrfan'a Mektuplar**, (haz. Fatma İrfan), Sander Yay. İstanbul

Jung, Carl Gustav (2009), **Dört Arketip**, (çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yay. İstanbul

Kabaklı, Ahmet (2015), **Temellerin Duruşması/1**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay. İstanbul

Kantarcıoğlu, Sevim (2008), **Yakınçağ Tarihimize Roman / 1908-1960**, Paradigma Yay. İstanbul

Kaplan, Mehmet (2011), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3**, Dergâh Yay. İstanbul

Karaca, Faruk (2014), **Yabancılaşma ve Din / Dinsel Yabancılaşmanın Sosyal Psikolojik Analizi**, Çamlıca Yay. İstanbul

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2013), **Politikada 45 Yıl**, İletişim Yay. İstanbul

Karpat, Kemal (2014), **Osmanlı Modernleşmesi / Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus**, (çev. Ceren Elitez), Timaş Yay. İstanbul

Karpat, Kemal (2014), **Türk Siyasi Tarihi / Siyasi Sistemin Evrimi**, (çev. Ceren Elitez), Timaş Yay. İstanbul

Kırbaş, Dursun (1987), **Osmanlı Toplum Düzeni ve Kemal Tahir**, Arba Yay. İstanbul

Kıran, Ayşe (Eziler) - Kıran, Zeynel (2011), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yay. Ankara

Kızılçelik, Sezgin (2012), **Özgün ve Yetkin Bir Sosyal Teorisyen Olarak Kemal Tahir**, Anı Yay. Ankara

Kinross, Lord (2014), **Atatürk / Bir Milletın Yeniden Doğuşu**, (çev. Necdet Sander), Altın Kitaplar Yay. İstanbul

Klein, Melanie (2011), **Haset ve Şükran**, (Çev. Orhan Koçak-Yavuz Erten), Metis Yay. İstanbul

Koç, Murat (2005), **Türk Romanında İttihat Terakki (1908-2004)**, Temel Yay. İstanbul

Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali / İnsan ve Eser**, YKY. İstanbul

Korkmaz, Ramazan (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yay. Ankara

Korkmaz, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yay. İstanbul

Kovel, Joel (2000), **Tarih ve Tin / Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir İnceleme**, (çev. Hakan Pekinel), Ayrıntı Yay. İstanbul

Kundera, Milan (2012), **Roman Sanatı**, (çev. Aysel Bora), Can Yay. İstanbul

Kurdakul, Şükran (2005), **Çağdaş Türk Edebiyatı-4**, Evrensel Yay. İstanbul

Küçükömer, İdris (2013), **Sivil Toplum Yazıları**, Profil Yay. İstanbul

Lévinas, Emmanuel (2006), **Ölüm ve Zaman**, (çev. Nami Başer), Ayrıntı Yay. İstanbul

Lewis, Bernard (2011), **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (çev. Boğaç Babür Turna), Arkadaş Yay. Ankara

Mardin, Şerif (2012), **Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908**, İletişim Yay. İstanbul

Moran, Berna (2011), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış/2**, İletişim Yay. İstanbul

Mumcu, Uğur (2014), **Gazi Paşa'ya Suikast**, Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı Yay. Ankara

Naci, Fethi (1990), **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yay. İstanbul

Naci, Fethi (2010), **Denemeler/1**, Destek Yay. İstanbul

Naci, Fethi (2013), **Yüz Yılın Yüz Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. İstanbul

Ocak, Ahmet Yaşar (1999), **Kalenderîler & Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik**, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara

Ortaylı, İlber (2010), **Gelenekten Geleceğe**, Timaş Yay. İstanbul

Ortaylı, İlber - **Küçükaya**, İsmail (2012), **Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı 1923-2023**, Timaş Yay. İstanbul

Ortaylı, İlber (2013), **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Timaş Yay. İstanbul

Ortaylı, İlber (2014), **İmparatorluğun Son Nefesi / Osmanlı'nın Yaşayan Mirası Cumhuriyet**, Timaş Yay. İstanbul

Osmanoğlu, Ayşe (2013), **Babam Sultan Abdülhamit**, Timaş Yay. İstanbul

Özbudun, Sibel - **Markus**, George - **Demirer**, Temel (2008), **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay. Ankara

Özoğlu, Hakan (2011), **Cumhuriyet'in Kuruluşunda İktidar Kavgası / 150'likler, Tahrir-i Sükun ve İzmir Suikastı**, (çev.Zuhal Bilgin), Kitap Yay. İstanbul

Öztürk, Emine (2012), **Cumhuriyet Dönemi Aydın Kimliği, Sekülerleşme ve Köy Enstitüleri**, Rağbet Yay. İstanbul

Ran, Nazım Hikmet (2002), **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, Tekin Yay. İstanbul

Sambur, Bilal (2005), **Bireyselleşme Yolu / Jung'un Psikoloji Teorisi**, Elis Yay. Ankara

Sancar, Mithat (2010), **Geçmişle Hesaplaşma/Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İletişim Yay. İstanbul

Saussure, Ferdinand (1998), **Genel Dilbilim Dersleri**, (çev. Berke Vardar), Multilingual Yay. İstanbul

Serim, Ömer (2003), **Devlet Yapar Devlet Yakar**, An Yay. İstanbul

Smith, Philip (2007), **Kültürel Kuram**, (Çev. Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu), Babil Yay. İstanbul

Stevick, Philip (2010), Roman Teorisi, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay. Ankara

Tanilli, Server (2006), Yaratıcı Aklın Sentezi, Alkım Yay. İstanbul

Tarhan, Nevzat (2012), Toplum Psikolojisi, Timaş Yay. İstanbul

Taşdelen, Vefa (2004), Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş, Hece Yay. Ankara

Tekin, Mehmet (2002), Roman Sanatı, Ötüken Yay. İstanbul

Toklu, Ahmet (2012), Bir Yorgun Savaşçı Halit Refiğ, Sepya Kitap, İstanbul

Törenek, Mehmet (2013), Türk Romanında İşgal İstanbul'u, Kitabevi, İstanbul

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (2011), Osmanlı Tarihi-1 /Anadolu Selçukluları ve Anadolu Beylikleri Hakkında Bir Mukaddime İle Osmanlı Devleti'nin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar, Türk Tarih Kurumu Yay, Ankara

Vardar, Galip (2003), İttihâd ve Terakkî İçinde Dönerler, Yeni Zamanlar Yay. İstanbul

Vogel, Lise (2003), Marksist Teoride Kadın, (çev. Mine Öngören), Pencere Yay. İstanbul

Yalçın, Alemdar (2011), Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı /1946-2000, Akçağ Yay. Ankara

Yalom, Irvin (2001), Varoluşçu Psikoterapi, (çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yay. İstanbul

Yalom, Irvin (2008), Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek, (çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yay. İstanbul

Tezler

Kurukafa, Vedat (1997), Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Malatya

Yavuz, Nevzat (2000), Kemal Tahir'in Siyasal ve Toplumsal Görüşleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara

Sözlükler

Güçlü, Abdülbaki - **Uzun**, Erkan - **Uzun**, Serkan - **Yolsal**, Ümit Hüsrev (2003), **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay. Ankara

Makaleler

Abacı, Tahir (1981), **“Hangi Yol Ayrımı?”**, Yazko Edebiyat, Temmuz 1981, ss. 77-86

Akdağ, Erhan (2012), **“Kemal Tahir’in Romanlarında Toprak ve Ağalık Sorunu”** Hece / Kemal Tahir Özel Sayısı, Yıl:16, Sayı:181, ss.244-251

Aktunç, Hulki (1973), **“Yüzbaşı Selâhattin’in Anıları”**, Türkiye Defteri, Sayı 2, Aralık 1973, ss. 41-43

Alangu, Tahir (1965), **“1965’te Roman ve Hikâyemiz”**, Varlık Yıllığı 1966, Varlık Yay. İstanbul, ss.40-74

Alangu, Tahir (1967), **“1967 Yılında Roman ve Hikâyemiz”**, Varlık Yıllığı 1968, ss. 44-75

Altuğ, Taylan (1970), **“Bozkırdaki Çekirdek”**, Yeni Dergi, Yıl 7, Sayı 73, ss.266-276

Altuğ, Taylan (1974), **“Namuscular”**, Türkiye Defteri, Sayı 13, Kasım 1974, ss.81-82

Alver, Köksal (2012), **“Devlet Ana ve Kuruluş Değerleri”**, Hece / Kemal Tahir Özel Sayısı, Yıl:16, Sayı:181, ss.288-293

Arayıcı, Ali (2004), **“Enstitüleri Yorumlarken Özden Ayrılmamalı”**, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, Cilt 2, Sayı 6, ss.96-103

Arman, Hürrem (1968), **“Köy Enstitüleri ve Bozkırdaki Çekirdek”**, Forum, Sayı 344, , 1 Ağustos 1968, ss. 15-17

Arman, Hürrem (1976), **“Köy Enstitüleri ve Getirdikleri”**, Kuruluşunun 36. Yılında Köy Enstitüleri Özel Sayısı, Yeni Toplum, Yıl 1, Sayı 5, Nisan 1976, ss.7-14

Arslan, Mustafa, **“Paranormal İnanç Ölçeğinin Türkçe Versiyonunun Geliştirilmesi: Geçerlik ve Güvenirlilik Çalışması”**, İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Güz 2010/ 1(2), ss. 23-40

Aysal, Necdet (2005), “Anadolu’da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri”, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, Sayı 35-36, Mayıs-Kasım 2005, ss. 267-287

Babahan, Ali (2009), “Bir Sosyal Politika Projesi Olarak Köy Enstitüleri” Alternatif Politika, Cilt 1, Sayı 2, ss.194-226, Eylül 2009

Balcı, Mustafa (1998), “Kemal Tahir’in Kelleci Memet’inde Köylüler ve Atüt”, Hece, Haziran 1998, Yıl:2, Sayı:18, ss.48-55

Belli, Mihri (1976), “Köy Enstitüleri Üzerine”, Kuruluşunun 36. Yılında Köy Enstitüleri Özel Sayısı, Yeni Toplum, Yıl 1, Sayı 5, Nisan 1976, ss.101-103

Berksoy, Naci Çelik (1974), “Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması”, Türkiye Defteri, Sayı:6, Nisan 1974, ss.17-50

Berksoy, Naci Çelik (2010), “Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması”, Kemal Tahir Yüz Yaşında, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara, ss.24-41

Berksoy, Naci Çelik (2003), “Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması”, Kemal Tahir’in Otuzuncu Ölüm Yıldönümü Anısına, (haz. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan), ss. 267-298, Kızılelma Yay. İstanbul

Berksoy, Naci Çelik (2010), “Kemal Tahir Romanında Aydın Üzerinde Çeşitlemeler” Kemal Tahir Yüz Yaşında, ss. 298-308, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara

Berksoy-a, Naci Çelik(1970), “Fahir Onger’le Bir Konuşma”, Yeni Dergi, Yıl 6, Sayı 67, Nisan 1970, ss.307-309

Berksoy-b, Naci Çelik (1970) “Kara Kemal Bey”, Yeni Dergi, Yıl 6, Sayı 64, Ocak 1970, ss. 36-44

Boran, Behice (1976), “Köy Enstitüleri”, Kuruluşunun 36. Yılında Köy Enstitüleri Özel Sayısı, Yeni Toplum, Yıl 1, Sayı 5, Nisan 1976, ss.105-105

Bulut, Şevket (1971), “Kemal Tahir ve Yol Ayrımı”, Fikir ve Sanatta Hareket, Sayı 72, Aralık 1971, ss. 12-14

Çavdar, Tefik (2011), “Kâmil Bey’in Elli Yıllık Serüveni”, Roman Kahramanları, Sayı 5, Ocak/Mart 2011, ss. 40-42

Ceran, Süleyman (2012), “Kemal Tahir’in Romanlarında Anadolu Coğrafyası ve Anadolu İnsanı”, Kemal Tahir Özel Sayısı, Hece, Yıl 16, Sayı 181, ss.199-209

Coş, Nezih (1982), “Halit Refiğ ile Yorgun Savaşçı Üzerine Söyleşi”, Sanat Olayı, Sayı 16, Nisan 1982, ss. 56-62

Coşkun, Sezai (2004), “Bir Mülkiyet Kalesi’ni Okuma Denemesi” Biyografya-4 /Kemal Tahir, Bağlam Yay. İstanbul, ss.163-173

Coşkun, Sezai (2010), “Kemal Tahir’de Köy ve Şehir”, Kemal Tahir Yüz Yaşında, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. ss. 428-444, Ankara

Çevikbaş, Rafet (2006), “Yönetimde Etik ve Yozlaşma”, İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt: 20, Sayı:1, Nisan 2006, ss. 265-289

Çoban, Orhan (1999), “Bir Siyasal Yozlaşma Türü Olarak Rüşvet ve Ekonomik Etkileri”, İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt:13, Sayı: 1, Haziran 1999, ss.173-194

Deveci, Mutlu (2004), “Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyasının İşlevsel Analizi”, Türk Dili, C.87, S.636, ss. 781-794

Erdem, Çiğdem, “Cumhuriyet Yönetiminin 1930’lu Yıllarda Köyde ve Köylülükte ‘Dönüşüm’ü Gerçekleştirme İsteğinin Bir Aracı Olarak Köy Eğitmen Kursları”, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, 10/3 (2008), ss. 187-200

Erdost, Muzaffer (1963), “Kelleci Memet”, Ataç, Sayı:11, Mart 1963, ss. 27-28

Ergün, Mehmet, “Kelleci Memet”, Yeni Dergi, Yıl:9, Sayı: 99, Aralık 1972, ss.261-299

Erol, Kemal (2013), “Kemal Tahir’in Köyün Kamburu Romanına Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Bakış”, The Journal of Academic Social Science Studies, Volume 6, Issue 3, March 2013, p. 879-903

Eronat, Kamuran, “Kemal Tahir’in Sağırdere ve Kör Duman Romanlarında Halkbilimi Öğeleri” Milli Folklor, 2005, Yıl:17 / Sayı:65, ss.94-101

Ertaş, Mehmet Yaşar (2009), “18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı Taşrasında Yasadışılık: Yerel İdarecilerle Eşkıya İlişkileri”, Osmanlı’dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör (haz. Osman Köse), ss.147-156, Uğur Ofset, Samsun

Ertop, Konur (1964), “**Cumhuriyet Çağında Türk Romanı**”, Roman Özel Sayısı, Türk Dili, Cilt XIII, Sayı 154, ss. 592-607

Feyzioğlu, Metin (2002) “**Ölüm Cezası Üzerine Düşünceler ve Anayasa Değişikliği ile 4771 Sayılı Kanun’un Getirdiği Yeni Düzenlemeler**”, Ankara Barosu Dergisi, 2002/4, ss.13-35

Güçlü, Faruk (1995), “**Kemal Tahir Vurgusuyla Toplumsal Yaşamda Kadının Yeri**”, Folklor/Edebiyat, Cilt:1, Sayı:3, Mayıs-Haziran 1995, ss.96-99

Gülendam, Ramazan (2001), “**Araf’taki Yerli: Kemal Tahir**”, Dil Dergisi, S.100, ss. 35-39

Gülendam, Ramazan (2008), “**Kemal Tahir’in Kadın Mahkûmları: Karılar Koşusu**”, Turkish Studies, Volume 3/2, Spring 2008, ss.382-408

Güneri, Ferit (1974), “**Eşkıyalık Üstüne**”, Türkiye Defteri, Şubat 1974, ss.1-6

Güneri, Ferit (2003), “**Gelecekte Olacakları Sezme ya da Türk Romanında Eşkıyalık Teması**”, Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına, Sosyoloji Yıllığı- Kitap 10, (haz. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan), ss.319-327, Kızılelma Yay. İstanbul

Güngör, Necati (1983), “**Abdullah Mazmanoğlu KemalTahir’i Anlattı**”, Hürriyet Gösteri, Yıl 3, Sayı 27, Şubat 1983, ss. 51-53

Günyol, Vedat (1968), “**Köy Enstitüleri ve Bir Roman**”, Yeni Ufuklar, Cilt 17, Sayı 194, Temmuz 1968, ss. 22-37

Hökelekli, Hayati (1991), “**Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi**”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 3, Cilt 3, Yıl 3, ss. 151-165

İleri, Selim (1971), “**Devlet Ana’dan Yol Ayrımına**”, Yeni Dergi, Yıl 8, Sayı 86, Kasım 1971, ss. 245-248

İnci, Ülkü H. (2013), “**Basında Yer Alan Namus Cinayetlerinin Sosyolojik Analizi**”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, Vol. 2, No. 3, September 2013, p.282-296

İnönü, İsmet (1959), “**1914 Umumi Seferberliği**” Akis, Sayı:252, 2Mayıs 1959, ss.14-15

Kaçmazoğlu, H. Bayram (2010), “**Kemal Tahir ve Batıcılaşma Eleştirisi**” , Kemal Tahir Yüz Yaşında, ss. 287-297, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara

Kalkan, Bülent (1999), “Soylu Eşkıyalık ve Kemal Tahir’in Eşkıyalığa Aykırı Bakışı: Rahmet Yolları Kesti” Folklor/Edebiyat, 1999/2, Sayı 18, ss. 57-60

Kalkan, Bülent (2010), “Kemal Tahir’in Eşkıyalığa Yaklaşımı: Kahramandan Hırsıza”, Kemal Tahir Yüz Yaşında, (haz. Ertan Eğribel-M.Fatih Andı), ss.418-427, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara

Karadeniz, Abdurrahim (2012), “Yorgun Savaşçı’nın Spot Işıkları”, Hece/ Kemal Tahir Özel Sayısı, Yıl 16, Sayı 181, Ocak 2012, ss. 294-300

Karakaş, Mehmet (2003), “Bozkırdaki Çekirdek: Köy Enstitüleri Tartışmalarına Farklı Bir Bakış”, Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına (haz. Ertan Eğribel - Ufuk Özcan), Kızılelma Yay. İstanbul, ss.224-241

Karakaş, Mehmet (2010), “Kemal Tahir Romanlarından İşgal İstanbul’u”, Kemal Tahir Yüz Yaşında, ss. 309-321, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara

Karataş, Ali İhsan (2006) “Osmanlı Devleti’nde Gayrimüslimlere Tanınan Din ve Vicdan Hürriyeti”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.15, Sayı:1, ss.267-284

Karaömerlioğlu, M. Asım (1998), “Köy Enstitüleri Üzerine Düşünceler”, Toplum ve Bilim, Sayı 76, İlkbahar 1998, ss. 56-85

Kaya, Dilek-Durgun, Ayşe (2009),“1923-1938 Dönemi Atatürk’ün Maliye Politikaları: Bütçe ve Vergi Uygulamaları”, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2009, Sayı19, ss.233-249

Kılıç, Murat (2007), “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Milliyetçiliğinin Tipolojisi”, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2007, Sayı:16, ss.113-140

Kılıçgedik, Necla (2003), “Kemal Tahir ve Kurt Kanunu Üzerine”, Kemal Tahir’in Otuzuncu Ölüm Yıldönümü Anısına (haz. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan), ss.250-256, Kızılelma Yay. İstanbul

Kızmaz, Zahir (2003), “Ekonomik Yapı ve Suç: Bazı Araştırma Bulguları Üzerine Genel Bir Değerlendirme” Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 13, Sayı 2, ss.279-304

Kızmaz, Zahir (2010), “Din ve Suç: Cezaevinde Hükümlü Bulunan Bazı Suçluların Dindarlık Durumları” SBArD, Eylül 2010, Sayı 16, ss. 27-58

Kocaman, Ahmet (2009), “Dilbilim Söylemi”, Söylem Üzerine (haz. Ahmet Kocaman), ODTÜ Yay. Ankara, ss. 1-11

Korkmaz, Ramazan (1997), “Kemal Tahir’in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, Adam Sanat, S.145, Aralık 1997, ss. 42-44

Korkmaz, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan, ss.399-415, Grafiker Yay. Ankara

Köksal, Duygu (1999), “Türk Edebiyatında İki Kuruluş Anlatısı ve Milli Kimlik: Devlet Ana ve Osmancık”, Toplum ve Bilim, Sayı: 81, ss. 44-61

Köse, Aydın - Ayten, Ali, “Batıl İnanç ve Davranışlar Üzerine Psiko-Sosyolojik Bir Analiz”, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, IX (2009), S.3, ss.45-70

Kurtaran, Uğur (2012), “Bir İmparatorluğun Doğuşu Osmanlı Kuruluş Dönemi”, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi, S.5, ss. 244-265

Mert, Necati (2012), “Kemal Tahir’in Dil Anlayışı, Dili ve Üslubu”, Hece/ Kemal Tahir Özel Sayısı, Yıl 16, Sayı 181, ss. 385-395,

Metin, Abdullah, “Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Nisan 2011, C.2, S.1, ss. 74-92

Mutluay, Rauf (1969), “Kurt Kanunu”, Yeni Ufuklar, Cilt 18, Sayı 208, Eylül 1969, ss. 24-32

Mutluay, Rauf (1971), “1971’de Roman ve Hikâyemiz” Varlık Yıllığı 1972, İstanbul

Mutluay, Rauf (1974), “1974’te Roman ve Hikâyemiz”, Varlık Yıllığı 1975, ss.31-58, Varlık Yay. İstanbul

Mutluay, Rauf (1978), “1977’de Roman ve Hikâyemiz”, Varlık Yıllığı 1978, ss.23-49, Varlık Yay. İstanbul

Naci, Fethi (1959), “Köy Romanları”, Dost, Cilt:5, Sayı:25, Ekim 1959, ss. 8-11

Naci, Fethi (1970), **“Kimse Kimseyi Sevmiyordu”**, Yeni Dergi, Yıl:6, Sayı:72, Eylül 1970, ss. 193-199

Narlı, Mehmet (2002), **“Romanda Mekân ve Zaman Kavramları”**, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:5, Sayı:7, ss. 91-106

Narlı, Mehmet (2010), **“Biyografi ve Roman: Kemal Tahir’in Hapishane Romanları, Hapishane İnsanları ve Argosu”**, Kemal Tahir Yüz Yaşında, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. ss. 92-116, Ankara

Niyazi, Hüseyin (1971), **“Yol Ayrımı’nda Eşya Dokusu”**, Fikir ve Sanatta Hareket, Sayı 72, Aralık 1971, ss. 14-16

Okumuş, Ejder (2014), **“Değer ve Din İstismarı”**, The Journal of Academic Social Science Studies, Spring 2014, Number 24, p. 13-31

Onaran-a, Mustafa Şerif (1976), **“Yorgun Savaşçı”**, Türk Dili / Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, Yıl 26, Cilt XXXIV, Sayı 298, 1 Temmuz 1976, ss. 68-78

Onaran-b, Mustafa Şerif (1976), **“Kurtuluş Savaşına Nasıl Bakmalı?”**, Türk Dili, Yıl 27, Cilt XXXIV, Sayı 302, 1 Kasım 1976, ss.671-672

Onger, Fahir (1969), **“Kurt Kanunu Üzerine”**, Türk Dili, Yıl 19, Cilt XXI, Sayı 218, 1 Kasım 1969, ss. 129-134

Onger, Fahir (1970), **“Kemal Tahir’in Sav Görünümlü Safsataları Üzerine Notlar”**, Türk Dili, Yıl 19, Cilt XXI, Sayı 221, 1 Şubat 1970, ss.370-380

Ortaylı, İlber (2010), **“Bir Siyasi Hikâye Olarak Devlet Ana”** Gelenekten Geleceğe, Timaş Yay, İstanbul

Örgen, Ertan (2011), **“Kemal Tahir’in Esir Şehir Dizisi Romanlarında İstanbul”**, Bilig, Kış 2011, Sayı 56, ss. 195-210

Örgen, Ertan (2012), **“Kemal Tahir’deki Biz Söylemi ve Selim Nuri’nin Ölümü”**, Hece / Kemal Tahir Özel Sayısı, Yıl 16, Sayı 181, ss.252-259, Hece Yay. Ankara

Özcan, Ufuk (2004), **“Baykan Sezer’in Doğu-Batı Çatışması Kuramı Üzerine”**, Baykan Sezer’e Armağan / Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi, (hz. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan), ss. 148-159, Kızılelma Yay. İstanbul

Özçelik, Mücahit (2010), “**İkinci Dünya Savaşı’nda Türk Dış Politikası**”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 2010/2, Sayı:29, ss.253-269

Özdemir, Murat (2008), “**Kamu Yönetiminde Etik**” ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 7, 2008, ss.179-195

Özer, Sevilay (2011), “**İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Uygulamaya Konulan Toprak Mahsulleri Vergisi ve Köylü Üzerindeki Etkisi**”, Tarihîn Peşinde, Yıl:2011, Sayı:5, ss.215-234

Özerdim, Sami N. (1965), “**Yorgun Savaşçı ve Başkaları**”, Türk Dili, Cilt XV, Sayı 169, 1 Ekim 1965, ss.55-57)

Özkan, M.Selçuk - **Temizer**, Abidin (2009), “**İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Türkiye’de Karaborsacılık**”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 2/9, Fall 2009, p. 319-325

Özsoy, İskender (2004), “**Çorum Cezaevi’nin ‘Kitaplı Casus’u**”, Biyografya-4/Kemal Tahir, Bağlam Yay. İstanbul, ss.191-194

Öztürk, Musa - **Demirağ**, Mehmet Ali (2013), “**Namusunu Kanla Temizleyenler: Mardin Cezaevinde Namus Davası Nedeniyle Yatan Mahkûmlar Üzerine Bir Araştırma**”, Sosyal Politika Çalışmaları, Ocak-Haziran 2013, Yıl 13, Cilt 7, ss. 117-135)

Pervane, Esin (2011), “**Esir Şehrin Namusu**”, Roman Kahramanları, Sayı 5, Ocak/Mart 2011, ss. 35-39

Ruhi, Şükriye (2009), “**Söylem ve Birey**”, Söylem Üzerine (haz. Ahmet Kocaman), ODTÜ Yay. Ankara, ss. 12-26

Sağlık, Şaban (2010), “**Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekan-Tasvir**”, Türk Romanı Özel Sayısı, Hece, Yıl:5, Sayı: 53/54/55, Ankara

Sakal, Fahri (2009), “**Tek Parti’nin Vatandaşları ve Ötekileştirdikleri**”, History Studies, Volume 1/1 2009, ss. 134-160

Samsakçı, Mehmet (2010), “**Kemal Tahir ve Polisiye Roman**”, Kemal Tahir 100 Yaşında (editörler: Ertan Eğribel - M. Fatih Andı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara, ss. 461-469

Saraçoğlu, Fatih, “**1930-1939 Döneminde Vergi Politikası**”, Maliye Dergisi, Temmuz-Aralık 2009, S.157, ss.131-149

Sarıkaya, Yaşar (1999), “**Osmanlı Medreselerinin Gerilemesi Meselesi: Eleştirel Bir Değerlendirme Denemesi**”, İslam Araştırmaları Dergisi, Sayı:3, 1999, ss. 23-39

Sezer, Sevgi - **Saya**, Pelin (2009), “**Gelişimsel Açıdan Ölüm Kavramı**”, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, 13 (2009), ss.151-165

Şahin, Cemile (2012), “**Osmanlı Toprak Sistemi Hakkında Genel Bir Değerlendirme**”, The Journal of Academic Social Science, Volume 5, Issue 6, p. 435-461

Şan, Mustafa Kemal (2003), “**Kemal Tahir ve Tarihsel Gerçeğin İnşası**” Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına (Haz. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan), ss. 174-192, Kızılelma Yay. İstanbul

Şen, Mehmet Emin-**Türkmenoğlu**, Mehmet Ali (2012), “**Avrupa Feodalitesi ile Osmanlı Tımar Sistemi Üzerine Bir Mukayese**”, International Journal of Social Science, Volume 5, Issue 4, p.189-204

Tamer, Şinasi (1976), “**Verimli Yıllar**” Kuruluşunun 36. Yılında Köy Enstitüleri Özel Sayısı, Yeni Toplum, Yıl 1, Sayı 5, Nisan 1976, ss.146-148

Tuncay, Tarık-**Erbay**, Ercüment (2006), “**Sosyal Hizmetin Temel Hedefi: Sosyal Adalet**”, Toplum ve Sosyal Hizmet, Cilt:17, Sayı:1, Nisan 2006, ss.53-69

Tural, Şecaattin (2011), “**Kemal Tahir’in Köy Romanlarında Natüralist Bir Eğilim Olarak Cinselliğin Vülgarize Edilmesi**”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:4, Sayı:17, Bahar 2011, ss. 177-185

Uçan, Hilmi (2012), “**Kemal Tahir, Eğitim ve Köy Enstitüleri**”, Kemal Tahir Özel Sayısı, Hece, Yıl 16, Sayı181, ss.185-192

Uyguner, Muzaffer (1975), “**Karılar Koğuşu**”, Türk Dili, Yıl:26, Cilt: XXXI, Sayı:280, ss.75

Uyguner, Muzaffer (1975), “**Kitaplar**”, Türk Dili, Yıl 26, Cilt XXXI, Sayı 280, 1 Ocak 1975, ss.74-76

Ülgen, Pınar (2010), “Ortaçağ Avrupasında Feodal Sisteme Genel Bir Bakış”, Mukaddime, S.1, ss.1-17

Welchman, Lynn - Hossain, Sara (2014) “Namus, Suçlar, Paradigmalar ve Kadına Yönelik Şiddet” (çev. Ayten Sönmez, Canan Tanır, Merve Tabur, Sinem Şekercan), bgsy Yay. İstanbul

Yaşar, İzzet (1971), “Yol Ayrımı”, Yeni Dergi, Yıl 7, Sayı 84, Eylül 1971, ss. 149-152

Yaşar, M. Ruhat (2007) “Yalnızlık”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 17, Sayı:1, ss. 237-260

Yetiş, Kâzım (2010), “Tarihî Roman Yazarı Kemal Tahir Osmanlı Tarihi Karşısında”, Kemal Tahir 100 Yaşında, (Haz. Ertan Eğribel-M. Fatih Andı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, Ankara

Yıldırım, Yüksel (2003), “Kemal Tahir Düşüncesinden Bir Kesit: Osmanlı’da Toprakta Temel Mülkiyet İlişkileri”, Kemal Tahir’in 30. Yıldönümü Anısına (hz. Ertan Eğribel- Ufuk Özcan) ss.242-249, Kızılelma Yay. İstanbul

Yıldız, Murat (2011), “Tutuklu ve Hükümlülerde Umutsuzluk, Ölüm İlişkin Depresyon ve Ölüm Kaygısı İlişkisi”, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Haziran-2011, Cilt 35, Sayı 1, ss.1-7

Yüce, Lale (2014), “Kemal Tahir’in Kaleminden Namus ve Namuscular”, Varlık, Yıl 81, Sayı 1278, 1 Mart 2014, ss.38-40

Yücel, Tahsin (1969), “Atatürk’ü Küçültmenin Yolları”, Varlık, Sayı 746, Kasım 1969, ss.10-11

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında İstanbul'da doğdum. 2000 yılında kaydolduğum Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü 2004 yılında bitirdim. 2005 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında başadığım Yüksek Lisans programını, "Samiha Ayverdi'nin Beş Eserinde Tasavvuf Unsurları" isimli tez çalışmamla tamamladım. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı çeşitli okullarda görev aldım. 2011 yılında Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Aabilim Dalında Doktora programına kaydolum.

Yabancı dilim İngilizce'dir.