

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

BEKİR YILDIZ’IN ESERLERİNDE
İZLEK VE YAPI

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Salim DURUKOĞLU

ELAĞIĞ - 2012

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

BEKİR YILDIZ'IN ESERLERİNDE İZLEK VE YAPI

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Salim DURUKOĞLU

Jürimiz, .../...../..... tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu Doktora Tezi'ni oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun /..... /..... tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Enver ÇAKAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Doktora Tezi****Bekir Yıldız'ın Eserlerinde İzlek ve Yapı****Salim DURUKOĞLU****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ – Eylül 2012, Sayfa: XII + 615**

Çalışmamız; 1951 yılında Resimli Tomurcuk (Haftalık Çocuk Gazetesi) dergisinde çocuk öyküleri yayımlayarak yazın hayatına başlayan, 1966-1984 yılları arasında yazıp yayınladığı beş roman, on yedi öykü kitabı içinde bir araya getirdiği 153 hikaye, hikaye - röportaj ve masal olarak sınıflandırılabilir hikaye ve hikayemsi eser veren Bekir Yıldız'ın; hayatı, edebi kişiliği, romanları ve hikayelerinin izlek ve yapı yönünden, insan eser bağlamında incelenmesini içermektedir.

Bu çalışma, Bekir Yıldız'ın Reşo Ağa, Kara Vagon, Kaçakçı Şahan, Sahipsizler, Evlilik Şirketi, Beyaz Türkü, Dünyadan Bir Atlı Geçti, Demir Bebek, Mahşerin İnsanları, Bozkır Gelini, Harran, Alman Ekmeği, İnsan Posası, Yaman Göç, Röportajlar, Ölümsüz Kavak, Arılar Ordusu, adlı öykü kitapları; Türkler Almanyada, Halkalı Köle, Aile Savaşları Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela, Darbe romanları temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

Romanlar da yazmasına rağmen hikayeciliği ile şöhret kazanan, Türk edebiyatında sosyal - gerçekçi / toplumcu çizgisiyle tanınan Bekir Yıldız; eserlerinde Anadolu insanının yaşamını, töreler karşısındaki tutumunu, ağa-köylü ilişkilerini, kaçakçılığı, kan davasını, eşkıyalığı, kırsal kesimden büyük kentlere ve Almanya'ya çalışmaya giden insanların bunalımını / kültürel çatışmalarını ve evlilik kurumunun çarpık yönlerini, feodalizmi, emperyalizmi, kapitalizmi, sosyalizmi, vb. konuları işlemiştir. Eserlerine kendi yaşamından kesitler eklemiş, sansürsüz gerçekçilik ilkesiyle yazmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bekir Yıldız, Roman, Hikaye, Hikaye - Röportaj, Masal, Almanya, Harran / Urfa, Toplumcu Edebiyat...

ABSTRACT**Doctorate Thesis****The Theme and Structure in the Bekir Yıldız's Works****Salim DURUKOĞLU****The University of Fırat****The Institute of Social Science****The Department of Turkish Language and Literature****Discipline of New Turkish Literature****Elazığ – September 2012, page : XII + 615**

This study contains the thematic and structural analysis of the life, literary personality, novels and stories of Bekir Yıldız within the human-work context, who began his literary career in 1951 writing juvenile stories in *Resimli Tomurcuk* (Weekly Children Bulletin) magazine, and wrote and published five novels, 153 stories compiled in seventeen story collections, and stories and story-like works that can be classified as story - interview and tale between 1966-1984.

This study was conducted based on Bekir Yıldız's works including stories as *Reşo Ağa, Kara Vagon, Kaçakçı Şahan, Sahipsizler, Evlilik Şirketi, Beyaz Türkü, Dünyadan Bir Atlı Geçti, Demir Bebek, Mahşerin İnsanları, Bozkır Gelini, Harran, Alman Ekmeği, İnsan Posası, Yaman Göç, Röportajlar, Ölümsüz Kavak, Arılar Ordusu*, and novels as *Türkler Almanyada, Halkalı Köle, Aile Savaşları Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela, Darbe*.

Gaining a name in story writing beside writing novels and known in the Turkish literature with his social - realistic / socialist trend Bekir Yıldız elaborated such topics as the life of Anatolian people, their stances against töre, peasant-landowner relations, smuggling, feud, terrorism, the depression and cultural clashes of people immigrating from rural areas to urban areas and Germany to work, dysfunctional aspects of marriage, feudalism, imperialism, capitalism, socialism, etc. He added to his works some parts from his own life and wrote with the principle of uncensored reality.

Keywords: Bekir Yıldız, Novel, Story, Story - Interview, Tale, Germany, Harran / Urfa, Sociable Literature ...

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ÖN SÖZ	IX
KISALTMALAR	XII

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ	1
1.1. Hayatı	1
1.1.1. Doğumu - Çocukluğu ve Ailesi	1
1.1.2. Gençlik ve Öğrencilik Yılları	6
1.1.3. Askerliği ve İlk Evliliği	7
1.1.4. Almanya Yılları	9
1.1.5. Yetişkinlik ve Yazarlık Yılları	10
1.1.6. Boşanması ve İkinci Evliliği	12
1.1.7. Son Yılları ve Ölümü.....	15
1.1.8. Fiziki ve Ruhi Portresi.....	17
1.1.9. Siyasal Görüşleri ve Din Duygusu	21
1.1.10. Kendi Kavramları ve Sınıflandırması ile Hayatı	25
1.1.10.1. Hiçlik ve Hayranlık Dönemi.....	25
1.1.10.2. Kin ve Öfke Dönemi.....	26
1.1.10.3. Sınıfsal Bilinç ve Acıma Dönemi	26
1.2. Edebi Kişiliği	27
1.2.1. Bekir Yıldız'ın Yola Çıkışı, Yörüngesini Arayışı ve Sanat Anlayışı.....	27
1.2.2. Bekir Yıldız'ın Sanatında Ortak Paydalar / Hakim Temayüller	32
1.2.3. Romanları ve Romancılığı.....	37
1.2.4. Hikayeleri ve Hikayeciliği.....	44
1.2.5. Röportaj Kitapları.....	52
1.2.6. Çocuk Kitapları	55
1.2.7. Aldığı Ödüller ve Beyazperdeye Gölgesi Düşenler	58

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARDA İZLEK VE YAPI.....	63
2.1. Ana Hatlarıyla İzlek Kavramı ve Devamı.....	63
2.1.1. Türkler Almanyada Romanının İzlek Haritası	64
2.1.2. Halkalı Köle Romanının İzlek Haritası	66
2.1.3. Aile Savaşları Romanının İzlek Haritası	67
2.1.4. Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela Romanının İzlek Haritası.....	70
2.1.5. Darbe Romanının İzlek Haritası	73
2.1.6. Romanların İzlek Dünyası	76
2.1.6.1. Göç.....	76
2.1.6.2. Kültür ve Doğu Batı Çatışması ya da Sentezi.....	83
2.1.6.3. Cehalet ve Aymazlık.....	95
2.1.6.4. İzm'ler Durağı: Marksizm, Kapitalizm, Liberalizm vb. Siyasal - Sosyal Akımlar	96
2.1.6.5. Geleceği Öngörme ya da Kehanete Soyunma	108
2.1.6.6. Büyük İnsanlık Ülküsü	110
2.1.6.7. Havva'nın Bilmeceleri yahut Kadın	115
2.1.6.8. İnanç Körlüğü ya da Kör İnançlar Batağı ve Yozlaşma: Din - Töre - İntikam - Şan - Şöhret vs..	121
2.1.6.9. Yalnızlık ve Kurtuluş Çırpınıları.....	129
2.1.6.10. Yaşama Düşen Gölgeler: Döl Bereketi ve Karakter Etiketi	132
2.1.6.11. Kadın Rekabeti ve Kadınca Kaygılar: Gelin - Kaynana ve Eş - Kuma vb.	136
2.1.6.12. Mabedlerin Göğsüne Uzanan Namahrem Eli / Çiğnenen Kutsallar ...	138
2.1.6.13. Halkalı Kölelerin Tutulduğu Hapishaneler ya da Evlilik	139
2.1.6.14. Acı Çekmenin Normallliği, Acının Yazılmayan Tarihi ve Kurban Miti	155
2.1.6.15. Sosyal Tarih - Toplumsal Yapı ve Değiştirme Dönüştürme Teklifleri	160
2.1.6.16. Şeytanın Arabası veya Bütün Kötülüklerin Anası: İçki - Kumar - Fuhuş	170
2.1.6.17. Bir Sevimsiz ve Süreğen Gerçek: Aile İçi / Kadına Şiddet	171
2.1.6.18. Boy Boylama Soy Soylama: Analık - Babalık - Atalık	173

2.1.6.19. Köleliğin Çağdaş Yorumları	181
2.1.6.20. Halk Kültürü / Folklor Çeşitlemeleri	185
2.1.6.21. Hep Yazılan Hiç Çözölemeyen İlet: Yoksulluk	190
2.2. Bekir Yıldız'ın Romanlarının Yapısal Özellikleri	194
2.2.1. Romanların Kimliği - Ortaya Çıkış ve Tutunma Süreçleri	194
2.2.2. Romanlarda İsim İçerik İlişkisi	204
2.2.3. Temel Kurgular ve Kurgunun Ruhu	210
2.2.4. Olay Örgüsü ve Entrik Kurgu	216
2.2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı	239
2.2.6. Zaman	253
2.2.7. Mekan	267
2.2.8. Kişi Kadrosu ya da Karakter Ordusu	280
2.2.8.1. Başkarakter / Başkahraman (Protagonist) / Tematik Güç	288
2.2.8.2. Norm Karakter	297
2.2.8.3. Kart Karakter	309
2.2.8.4. Fon Karakter	318
2.2.8.5 Sembolik Karakter	321
2.2.9. Dil ve Üslup Tercihleri	322
2.2.10. Ayrıntıların Kullanımı Simetrik ve Sembolik Anlatım	341
2.2.11. Romanlarda Teknik Unsurlar	351
2.2.11.1. Anlatma-Gösterme Teknikleri	352
2.2.11.2. Tasvir	354
2.2.11.3. Geriye Dönüş Tekniği	357
2.2.11.4. İç Çözümleme	360
2.2.11.5. Montaj Tekniği	363
2.2.11.6. Leitmotiv Tekniği	368
2.2.11.7. Özetleme Tekniği	372
2.2.11.8. Konuşma - Konuşturma Teknikleri: (İç) Monolog, (İç) Diyalog, Bilinç Akımı vb.	377
2.2.11.9. Otobiyografik Teknik	382
2.2.12. Son: Romanlarda Başlangıç ve Bitişler	383

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.HİKAYELERDE İZLEK VE YAPI	390
3.1. Hikaye Kitaplarının Tanıtımı / Ortaya Çıkış ve Tutunma Süreçleri	390
3.2. Hikayelerin İzlek Dünyası.....	411
3.2.1. Anadolu'da Feodalizm Kalıntıları: Ağılık ve Süreği.....	411
3.2.2. İntikamın Kan Kardeşi Yahut Kan Davası	414
3.2.3. Kadın Rekabeti ve Kadınca Kaygılar: Gelin - Kaynana ve Eş - Kuma vb..	415
3.2.4. Acı Çekmenin Normalliği, Acının Yazılmayan Tarihi ve Kurban Miti.....	417
3.2.5. Bir Sevimsiz ve Süreğen Gerçek: Aile İçi / Kadına Şiddet.....	419
3.2.6. Halk Kültürü / Folklor Çeşitlemeleri.....	420
3.2.7. Öznelleşen Bir Özne: Namus ve Ötesi	423
3.2.8. Havva'nın Bilmeceleleri Yahut Kadın	426
3.2.9. Hep Yazılan Hiç Çözülemeyen İllet: Yoksulluk	427
3.2.10. Göç	430
3.2.11. Başka Türlü Bir Sevda: Araba Sevdası	434
3.2.12. Pandoranın Kutusu: Cinsellik.....	435
3.2.13. Halkalı Kölelerin Tutulduğu Hapishaneler ya da Evlilik	441
3.2.14. İzm'ler Durağı: Marksizm, Kapitalizm, Liberalizm vb. Siyasal - Sosyal Akımlar.....	442
3.2.15. Büyük İnsanlık Ülküsü	451
3.2.16. Boy Boylama Soy Soylama: Analık - Babalık - Atalık.....	453
3.2.17. İnanç Körlüğü ya da Kör İnançlar Batağı ve Yozlaşma.....	454
3.2.18. İnançların Kutsallığı: İslam, Değerleri ve Diğerleri.....	458
3.2.19. Şeytanın Arabası veya Bütün Kötülüklerin Anası: İçki - Kumar -Fuhuş vs... ..	460
3.2.20. Toplumsal Düzen / Düzensizlik	462
3.2.21. Tanrıların Ziyafeti: Ölüm	465
3.3. Hikayelerde Yapı	466
3.3.1. Özetin Özeti ya da Hikayelerde İsim İçerik İlişkisi	466
3.3.2. Olay Örgüsü ve Entrik Kurgu.....	473
3.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	485
3.3.5. Mekan	501
3.3.6. Kişi Kadrosu ya da Karakter Ordusu.....	508

VIII

3.3.6.1. Başkarakter / Başkahraman (Protagoniste) / Tematik Güç.....	508
3.3.6.2. Norm Karakter	519
3.3.6.3. Kart Karakter	522
3.3.6.4. Fon Karakter	525
3.3.7. Dil ve Üslup Tercihleri.....	528
3.3.8. Ayrıntıların Kullanımı Simetrik ve Sembolik Anlatım	540
3.3.9. Hikayelerde Teknik Unsurlar	547
3.3.9.1. Anlatma - Gösterme Teknikleri	548
3.3.9.2. Tasvir	549
3.3.9.3. Geriye Dönüş Tekniği.....	551
3.3.9.4. İç Çözümleme	553
3.3.9.5. Montaj Tekniği	556
3.3.9.6. Leitmotiv Tekniği	561
3.3.9.7. Özetleme Tekniği.....	564
3.3.9.8. Konuşma - Konuşturma Teknikleri: (İç) Monolog, (İç) Diyalog, Bilinç Akımı vb.	565
3.3.9.9. Son Bir Teknik Daha: Otobiyografik Teknik	569
SONUÇ	570
E K L E R	585
KAYNAKÇA.....	595
ÖZGEÇMİŞ	615

ÖN SÖZ

“Az söz erin süsüdür / Çok söz hayvan yüküdür.”

Yunus Emre

Balı olan bir çiçek değil, her çiçekten bal almasını bilen bir arı olan Bekir Yıldız; Türk edebiyatının en büyük, en parlak yıldızlarından biri değildir belki ama ışığı gölgelense bile hiç sönmeyecek yıldızlarındandır. Büyük - küçük, birinci - ikinci sınıf gibi apartman zihniyetine özgü klişelere hapsedilemeyen edebiyat/çı gerçeğini hatırd tutarak söylersek Bekir Yıldız, kelimenin içerdiği en geniş anlam ile bir dünya yazarı, büyük bir yazar, bir devrin değil her devrin okunan, aranan, anılan yazarı olarak nitelenemez ama gökyüzünü nasıl sayısız yıldız ağartıyorsa Türk edebiyatını da Bekir “Yıldız” gibi sayısız yazarın ışığı aydınlatır ve ışığa doğru giden birer pervane olan, hayatın anlamını kitaplarda arayan / bulan okur, onların aydınlattığı yolda yürüme, hayatını zenginleştirme ve güzelleştirme olanaklarına kavuşur.

Edebiyat anlayışını, başarısını, bir okur kitlesi edinmesini “süte su katmayışı”, “gerçekleri yoğurup bir dinamit haline getirmesi”, “şiveye yaslanmadan şiveden yararlanması”, sanatı, güzel ile faydalının mutlu bir izdivacı olarak görmesi ve işlemesi gibi seçimleri ile açıklayan Bekir Yıldız; yaşamın acı, katı ve bu yüzden neredeyse değiştirilemeyen, yalnızca katlanılan yüzünü, aslına sadık kalarak okuruna sunan, aşırı gerçekçi tutumuyla sanatı, hayatın “yol boyunca gezdirilen aynasına” benzeten, bu anlayışını 5 roman, 153 hikaye, hikaye - röportaj ve masal olarak sınıflandırılabilir hikaye ve hikayemsi örnek eserlerle destekleyen, anlatıları beyazperdeye de uyarlanan, konuları ve denediği yeni türlerle edebiyatımızda öncü rol üstlenen bir yazarımızdır.

Sait Faik’in bireyci / burjuva sanat anlayışını reddeden, “Sosyalistim çünkü antiemperyalistim.” diyen Bekir Yıldız, Sabahattin Ali’nin toplumcu / proleter sanat anlayışını benimser ve örnekser. Önce ve en çok Güneydoğu hikayecisi olarak, devamında; Türkiye’nin bakamadığı için evlatlık verdiği Türk işçileri ekseninde Almanya’ya göçü anlatan bir yazar olarak tanınır. Yıldız’ın eserlerinde dış / iç göç, töre, ağalık, yoksulluk, cehalet, eşkıyalık, kaçakçılık, kan davası, kadının ezilmişliği, aile ilişkileri, cinsellik, feodalizm, kapitalizm, emperyalizm, sosyalizm başlıca izlekleri oluşturmuştur. Bu konular yalnızca yazarın yaşadığı, yazdığı yılların değil bu zamanların da gündemidir aynı zamanda.

“Baki kalan şu kubbede bir hoş sada imiş.” diyen şairimizden ilhamla söylersek, yazdıklarının birazı ya da epeysi acı ıglıkların metinleşmesi olduğu için hoş olmasa da şu kubbede bir “sada”, bir yankı bırakabilme bahtiyarlığına ermiş yazarlardandır Bekir Yıldız... Başlangıç ile sonu, sonsuzluğu buluşturan sözün, büyük ve büyülü gücünü yedekleyen yazar, ölümlü oluşu yenmiş, adını lmszler listesine, büyük / iri harflerle yazdırmıştır.

Araştırmalarımız sonucunda, yazar hakkında; “Bekir Yıldız’ın ykclğ”, “Bekir Yıldız’ın Hayatı ve Romanları”, “Bekir Yıldız’ın Hikâye ve Romanlarında Sosyal Meseleler”, “Bekir Yıldız’ın Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi” başlıklarını taşıyan dört Yüksek Lisans Tezi düzeyinde akademik çalışma yapılmasına rağmen, Doktora düzeyinde hiç çalışma yapılmadığını saptadık ve tez konusu olarak insan eser ilişkisi bağlamında Bekir Yıldız’ı çalışmaya karar verdik. Çalışmamızda yukarıda anılan çalışmalar başta gelmek üzere, kütüphane taramaları ile topladığımız, yazar hakkında yapılmış diğer araştırma ve değerlendirme çalışmalarından ve malzemeyi işlerken alanın önemli, önde gelen kaynaklarından da olabildiğince yararlandık.

Çalışmamızın Birinci Bölümü, yaptığımız incelemelerden süzdüğümüz bilgilerle, yazarın hayatı ve edebi kişiliğinden; İkinci Bölümü romanlarının, nc Bölümü hikayelerinin izlek ve yapı ynnden incelenmesinden oluşmaktadır. Syleyebildiklerimizin, grebildiklerimizin en öz sunumu mahiyetinde bir Sonuç; yazarın el yazısı, resmi evrakı ile kitaplarından ve sinemaya uyarlanan eserlerinin afişlerinden oluşan bir seçkiyle Ekler; yararlandığımız kaynaklar ve okuduğumuz eserlerden müteşekkil bir Kaynakça; çalışmamızın diğer eklentileridir. Tıpkı edebi eserlere zamanın ruhunun (zeitgeist) bulaşması gibi bizim çalışmamıza da zamanın olanakları yansıdı ve biz artık devasa bir kütüphane haline gelen genel ağdan (internet) olabildiğince yararlandığımız, genel ağı gerektikçe taramayı ihmal etmediğimiz / önemsediğimiz için, kaynakamıza bir genel ağ bölümü kaynakları da ekledik.

Dipnot gösterirken, kitaplara ait en son baskılarla çalıştığımız ve bu nedenlerle yazara ait eserlerin çoğunun baskı yılı aynı olduğu için Bekir Yıldız’a ait eserlerde karışıklığı önlemek, yazarla birlikte ve yazardan ziyade eser bağını kurmak ve korumak adına yazar adından değil eser adlarından hareket ettik ve bu kaynak gösterme biçimi dahil, geriye kalan başvurular için de APA sistemini benimsedik. Yazarın eserlerinin ve

matbuat dünyasına düşen gölgesinin bütüncül gözükmesi ve atıfların kolay takibi için, APA sistemine uyarladığımız ve çalışmamıza kaynaklık eden ana eserleri, -Bekir Yıldız'a ait eserleri- inceleme kısmında, yazar adının yerine ve önüne çektik, kaynakçada ise olması gerektiği gibi dizdik. Çalışmamızda eserlerini nesne, yazarı özne statüsüne yerleştirme gayesi ve gayreti ile İçindekiler'i ve incelemeyi oluşturan başlıkları eserler değil yazar gizli öznesi etrafında toplamayı tercih ettik.

Reel ile idealin çatışması olan hayatta, insanın yapmak istediği ile yapabildiği arasında her zaman esaslı ve etraflı farklar vardır. Çalışmamın içerdiği olası bütün eksikliklerin bilincinde olma erdemi ile özel yaşantımda ve evimizde bana huzurlu bir çalışma ortamı hazırlayan önce eşim sonra meslektaşım Gökçen DURUKOĞLU'na; meslek yaşantım boyunca insani anlamda ve bilimsel alanda desteklerini hiç esirgemeyen Hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a, Hocam Prof. Dr. Songül TAŞ'a, Hocam Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'a; doktora başladığım andan itibaren danışmanlığımı üstlenme inceliği gösteren ve bu tezin sonuçlanmasına kadar her anında ve aşamasında ilgisini gördüğüm, bilgisinden yararlandığım, Hocam Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a baki müteşekkirim.

KISALTMALAR

AÇ	: Acılı Çocuklar
AE	: Alman Ekmeği
agy	: Adı Geçen Yazı / Eser
AO	: Anılar Ordusu
AS	: Aile Savaşları
BG	: Bozkır Gelini
BT	: Beyaz Türkü
C	: Cilt
Çev.	: Çeviren
D	: Dergi
DB	: Demir Bebek
DBAG	: Dünyadan Bir Atlı Geçti
DR	: Darbe
DTCF	: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
EŞ	: Evlilik Şirketi
Gzt.	: Gazete(sı)
HK	: Halkalı Köle
HN	: Harran
KÇG	: Kara Çarşafı Gelin
KG	: Kör Güvercin
KŞ	: Kaçakçı Şahan
KV	: Kara Vagon
Mİ	: Mahşerin İnsanları
ÖK	: Ölümsüz Kavak
RA	: Reşo Ağa
RP	: Röportajlar
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
SH	: Sahipsizler
SÖ	: Seçilmiş Öyküler
ŞV	: Şahinler Vadisi
TA	: Türkler Almanyada
VZVİVK	: Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela
Yay	: Yayınları / Yayıncılık / Yayınevi
YG	: Yaman Göç
YZİ	: Yargılayan Zaman İçinden

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. Hayatı

“Dünyadan bir Bekir Yıldız geçti!” (Dünyadan Bir Atlı Geçti hikayesine atfen...)

1.1.1. Doğumu - Çocukluğu ve Ailesi

Eskidikçe yamadığımız fakat vadesi gelmeden çıkarıp atamadığımız bir elbise olan hayata Bekir Yıldız, **03.03.1933** yılında **Urfa**’da gözlerini açmıştır. (Necatigil, 1995:356) Doğum tarihinin bu denli secili, kafiyeli olması, nüfusa geç kaydedilmesi, yıla sadık kalınırken, ay ve günün uydurulması iledir. Yazarın kendi cümleleri bu gerçeği teyit eder: “Yıl 1933 ama gün ve ay tıpa tıp değil. Annem: ‘Seni doğurduğumda, konu - komşu şire kaynatıyordu,’ der. Sanıyorum, 3.3.1933 babamın diline kolay gelmiş.” (Yıldız, 1970) Umumiyetle Anadolu insanı, güz sonu dediği hasat zamanı ve bağbozumunu müteakip sıra kaydettiği, pekmez yaptığı için muhtemelen yazarın doğum günü Ağustos, Eylül ayları içinde aranmalıdır.

Yıldız’ın babası **Şükrü Bey**, Urfa yöresinde lakabı **Hacı Bakır Ağa** olan, otuzu aşkın köyün, sayısız bağ - bahçenin sahibi, eski bir ağanın oğludur. Köyüne gelen banka temsilcisini tenekeler dolusu, ağırlığınca altınla tartan, sekiz karısı olan Hacı Bakır Ağa ölünce, serveti; eşleri ve en küçük oğlu Şükrü Bey dahil, çocukları arasında paylaşılır. Bekir Yıldız, Urfa’da; Kılırgilin Tetirbesi diye anılan bir çıkmaz sokakta, eski bir Urfa evinde dünyaya geldiği sırada, ağa babasından kalan mirası tüketmekle meşgul olan baba Şükrü Yıldız, o yıllarda Güneydoğu’nun Paris’i sayılan Diyarbakır’da, babadan atadan kalma servetini har vurup harman savurmaktadır.

Zamanında, **Balıklı Göl**’deki kutsal balıklara, yem yerine, yeğinin sağ cebindeki mecidyeleri atan Şükrü Bey, gün gelir sıfırı tüketir, gururu elvermediği için Urfa’da kimseden borç ya da iş isteyemez, bu dar zamanda tahsili elinden tutar, polis yazılarak, Bekir Yıldız’ın doğduğu 1933 yılında devlet memuriyetine geçer. İlk görev yeri olarak Van’a tayin olur. Bu gelişme, hem düzenli gelirleri olacağı, hem o zamanlarda devlet memuriyetinin saygınlığı had safhada olduğu, hem de aile bir araya geleceği için aileyi sevindirir. Ayrıca bu gelişme, yazarın doğum yılıyla örtüştüğü için, aileye uğur getirdiği düşünülür. Gençliğin başında duman olduğu yılların sonunda

Şükrü Bey, mazbut bir aile babası olur hatta geçim darlığı yüzünden, emekliliğinden sonra bile, bir işyerinde kapıcı olarak çalışmaya devam eder. Ağaçlar ayakta ölür mucibince, yenemediği yoksulluğun ve birbirine eklenen uzun mesailerin yorgunluğu içinde, çalışmaya devam ederken ölür.

Baba Şükrü Bey; sefahat alemlerinde, mirasyedi hayatı yaşarken, anne Hatice Yıldız da Urfa'da dört çocuğuyla birlikte pek çok Anadolu kadını gibi zor günler geçirmekte, yoksulluk ve çile çekmektedir. Erkeğin ilk kadın imgesi olan ve ilerde tanıştığı kadınlarda bilerek, bilmeyerek benzerliklerini ve kokusunu aradığı annenin Bekir Yıldız'ın dilindeki özel adıdır Hatice...

Hatice Hanım, Fransızların Urfa'yı işgali sırasında, kocası olacak adam tarafından kurtarılan, sonra eş yapılan, sevgiyi aramayan veya sorgulamayan kişiliğiyle, tamamen sadakatle ve görev bilinciyle kocasına ve yuvasına bağlanan; tespihi, seccadesi ve cennet avuntusu ile teselli bulan, tipik bir Anadolu kadınıdır. Kocasının ölümünden sonra, bir süre oğlu Bekir Yıldız'ın yanına sığınan bu anne, meşhur gelin kaynana çekişmesinin tarafı haline gelecek, yazarın ilk eşiyle ayrılmasının tek nedeni değil ama nedenlerinden biri olacaktır.

Bekir Yıldız, iki erkek, üç kızdan oluşan beş çocuklu ailenin, dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelir. Çocuk sayısı üçü geçtiğinde aile çok çocuklu bir aile sayılır. Eğitim bilimi açısından, çocukların birbirini eğitmesi gerçeğinden hareketle çok çocuk az çocuktan her zaman yeğdir. **Çok çocuklu aile** ortamında çocukların oyun gereksinimlerini karşılamaları kolay olurken, kıskançlık, rekabet, aşağılanma, paylaşma, sevgi, özveri, dayanışma gibi duygularla tanışması ve yaşamaya alışması daha gerçekçi ve erken olur. Bu ciddi bir kazanımdır.

Çok çocuklu ailelerin çocuklarının, en küçük, en büyük gibi sıfatlardan başlayarak, belli kimlikleri taşıdıkları, belli kişiliklere evrildikleri de görülmektedir. Örneğin, bir ailenin üç çocuğu varsa en büyükleri ağırbaşlı, uysaldır, ortanca çocuk hırslıcadır, görece hoşgörüyü davranılan en küçük çocuk da kaygısız, şımartılmış, tembeldir. Keza çocukların çok kardeşli olması ilerleyen yıllarda, dayı, amca, hala, teyze gibi **akrabalık ilişkilerinin** de doğmasını, geniş aile kavramının ortaya çıkmasını sağlar. Bütün bu ilişkiler ağı Bekir Yıldız'ın, yazarlık serüvenine değişik katkılar sağlayacak bir deneyim, gözlem, birikim deposudur.

“Ailemde sanatçı yok” (Demirtepe, 1984:92) diyen Bekir Yıldız; babasının tövbekar olmak ve **Halil İbrahim** sancağı altına girmek isteğini de içeren, annesine

yazılmış bir mektubunu sanatsal açıdan değerli bulur. Bir de, doktor olan ağabeyinin de sanatçı bir ruh taşıdığından ve bir takım denemeler yaptığından bahseder: *“Bu arada ağabeyimden de söz etmek gerek... Yazdığı birkaç kitap salt politik bir yorumlamayla yazıldığı, sanatsal öğelerin az oluşu, (nedeniyle) ağabeyimin sanatçı olarak tanınmasına yetmedi.”* (Demirtepe, 1984:93) Bekir Yıldız, babasında ve abisinde varlığını sezinlediği sanatçı sıfatını, Yıldız ailesinde ilk taşıyan kişidir.

Şairin *“Bilmek beni ürkütüyor ama yine de biliyorum / Kapanmaz yağmurun açtığı yaralar çocuklarda.”* deyişi gibi, çocukluk, yetişkinliğe taşınan kalıcı intibaların, bir yandan yaşanırken, bir yandan **kalıcı belleğe** kaydedildiği yıllardır. Ailesinde sanatçı ve yazar olmasa da Bekir Yıldız’ın ifadeleriyle bir okuma geleneği mevcuttur: *“Ablamla ağabeyim iyi birer okurlardı. Ablam, dini bütün bir kadındı, geceler boyu, dini romanları anneme okurdu. Birkaç kez dinlediğim, unutmadığım ‘Kerbela Vakası’ buna örnektir.”* (Demirtepe,, 1984:93) Bu ve benzeri açıklamalar, yazarın kulak dolgunluğunun ve edebiyatla ilk tanışıklığının ve daha sonra bu malzemeleri değerlendirmesiyle ilk edebi mektebinin aile içinde aranabileceğini pekala ispata kafidir.

Bekir Yıldız henüz bir yaşındayken, 1934 yılında Yıldız ailesi, polis babanın tayini ilgisiyle Van’a yerleşir. Aile bireylerinde; genelde Doğu milletlerinde özelde Güneydoğu yöresinde çok yaygın olan, **Şark Çıbanı** yarasından mütevellit izler mevcuttur; hatta küçük Bekir’in yüzünde, -tıpkı Şark’ın çocuğu **Ahmet Haşim**’in yüzünde olduğu gibi- çıkan Şark Çıbanı henüz tam iyileşemediğinden, ara ara sulanmakta, kendini hatırlatmaktadır. Bu nedenle ve şifa niyetine “Göl suyu kutlu ve şifalı olur” diyerek babası Bekir Yıldız’ı bir faytona bindirip gölün kıyısına getirir ve Van Gölü’nün sodalı suyuyla yüzünü gözünü iyice yıkatır. Bu su mu iyi geldi bilinmez, Bekir Yıldız’ın, yüreğindeki değil, yüzündeki Şark Çıbanı zamanla iyileşir, silikleşir ama hikayelerindeki karakterlere de bu hastalık illaki musallat olur.

Devlet memurunun kaderi de kederi de yerine göre tayindir. Bir yıl sonra 1935 yılında, Yıldız ailesinin tayini, yeşilin her tonunun / renginin bulunabileceği, şirin Batı Karadeniz kenti **Kastamonu**’ya çıkar. Doğu’nun bozkır ikliminden, tozlu, sıcak havasından sonra, yazların serin, kışların nispeten uzun ve soğuk geçtiği; bir yanını Ilgaz dağlarının diğer yanını Karadeniz’in çevirdiği bu şehirde Bekir Yıldız; çocukluğunun en güzel ve mutlu yıllarını geçirir. Kendisi o günler için *“Temiz, az çocuklu sokaklarda memur çocuğu olmanın onuruyla koşar dururdum. Ömrü kısa yaz*

günleri, 'cereyan geçti' oyunu oynar, bu oyundan büyük zevk alırdım" (Yakut, 2006:15-17) der. Çocukluğunun, sağlıklı ve eğlenceli altı yılını Kastamonu'da geçiren Bekir Yıldız'ın, 1938 yılında küçük kız kardeşi Nadire doğar.

1941 yılında, sekiz yaşındayken, bu şehirde ilköğrenime başlar. Aynı yıl **İkinci Dünya Savaşı** çıkar. Savaş, tüm dünya insanlığı gibi Yıldız ailesinin yaşamını da daha da güçleştirir. Türkiye'de ekmeğin karneye bağlandığı yıllar başlar. Ekmek kuyruklarında beklemek çilesi Bekir Yıldız'ın çocukluk anılarında silinmez izler bırakır. O günlerden aklında; elinde, *"Sakin kaybetme, sonra aç kalırız,"* diye verilen bir karne ile fırının önüne gidip Kastamonu'nun soğuşunda saatlerce ekmek beklediği anlar kalır. **1942** yılında **Kastamonu**'dan; pirinç tarlaları kadar bağı, bahçesi, meyvesi, yeşili bol olan **Tosya** ilçesine babasının tayini çıkar. Fakat burada bir yıl bile kalamazlar.

Dilekçe üstüne dilekçe vererek, havasına, suyuna, alıştığı topraklara, sılaya olmasa bile mücavir illere tayin isteyen Şükrü Yıldız'ın Kastamonu'nun Tosya ilçesinden sonraki durağı, **Gaziantep**'in **Nizip** ilçesi olur. Yıl **1943** başlarıdır ve Bekir Yıldız'ın, deyim yerindeyse, çocukluğunun asrısaaleti bu tayinle sona erer: *"Nizip'e geldiğimizde yazdı. Tosya'nın temiz havasından sonra, tozu bol Nizip'te gözlerim kanlandı. Sabahları sanki tutkal sürülmüş gibi gözlerimi açamaz oldum. Nizip'te o zamanlar - sanıyorum gene böyle trahomlular, trahomsuzlar diye okullar ayrılmıştı. Beni trahomsuzlar okuluna almadılar önceleri. Babam, günlerce gözümdeki kırmızılığı kazıttı da, ancak trahomsuzlar okuluna gidebildim."* (Yıldız, 1970:46-47) Yazar, bu güçlüklerle boğuşarak, ilköğrenimini sürdürür.

Trahom hastalığının en önemli tetikleyicisi tozdur ve çocuk Bekir Yıldız, bu tehlikeden kendini koruyamaz: *"Tozdan uzak dur oğlum!" dedi anam. 'Toz bundan sonra dostun değil, düşmanındır senin.' 'Olur ana.' dedim. Dedim ya, insan yarinden kolayına ayrılabilir mi? Koştum sokağa. Aradım arkadaşlarımı. Arkadaşlarım nerde olacak? Tozun içinde..."* (YZI, 2006:113) Gözleri çok güçlü bir tutkal sürülmüş gibi yapışıp kalan, göz retinası çizilmesin diye, göz kapaklarındaki camdan kabarcıkları biteviye kazıtan Bekir Yıldız'ın, bu rahatsızlıktan kör olan arkadaşları da vardır. Yeşillikler diyarı Kastamonu ve Tosya'dan, bozkır, hatta nispeten **çöl** iklimine göçen Bekir Yıldız'ın bu yıllarda hayatında, ileriki yıllarda yazın yaşamında, eserlerinde gerçeklik için başvuru olan mekan olmayı aşip kader haline gelişi ısrarla vurgulanan bu coğrafyadan ve belleğine yapışan anılarından çok sayıda kesit yer alacaktır.

Bekir Yıldız, Nizip'te de uzun kalamaz. Takvimler **1944** yılını gösterdiğinde, ağabey Ali Yıldız ortaokula başlayacağı zaman; Yıldız ailesi, baba Şükrü Yıldız'ı Nizip'te bırakarak Urfa'ya gelir. Bekir Yıldız, ağabeyi Ali Yıldız, ablaları Emine ve Fatma Yıldız, küçük kız kardeşi Nadire Yıldız ile annesi Hatice Yıldız'dan müteşekkil aile; Urfa'nın yoksul bir mahallesinde küçük bir ev tutar. Ailece kıt kanaat imkanlarla, pek az bir parayla geçinmeye; çocuklar ise zor yaşam koşullarıyla mücadele ederek öğrenimlerini sürdürmeye çalışırlar. Eski günleri gibi bu günler de aile için çok zor günlerdir... Bir yanda ayrılık, diğer yanda yoksulluk, Yıldız ailesini dört koldan kuşatmıştır.

Türkiye'nin en uzun ülke sınırının olduğu Suriye'ye komşu olan Urfa'da Bekir Yıldız, ilk kez Nizip'te karşılarına çıkan; ileride öykülerinde önemli yer eden kaçakçıları daha yakından tanıma ortamı bulur ve kendisi o günleri şu şekilde anlatır: *“Kaçakçılardan rüşvet alan polis babam... Ekmeğimizde, kaçakçıların da payı olan bir çocukluk... Ömrüm boyu sevdiğim, acıdığım kaçakçılardı bunlar. Yaklaşırdı Nizip çarşısı içinde. Bir sigara ikram ederdi babama. Sonra içerdi dertli babam. Yırttığında sigarayı, içinden, tütün yerine para çıkardı. Ekmek alırdı, et alırdı babam bu parayla. Harçlık verirdi bana.”* (Özkırımlı, 1984:7) **Kaçakçı Şahan** ve benzeri öykülerin alt yapısı bu yıllarda ve yaşananlarda aranmalıdır.

Şükrü Yıldız'ın maaşının azlığı, ailenin nüfusça çokluğu birbiriyle dengelenemeyince yoksunluklar, yoksulluklar, zorluklar, **1945** yılında da devam eder. Dört çocuğun, boğazı, bakımı, aile masrafları, sürekli tayinlerle katlanan harcamalar, Yıldız ailesini perişan ve çaresiz bırakır: *“İşte bütün bu nedenlerden dolayı Nizip'te Adana'da, Urfa'da kaldıkları yıllarda yaz tatillerinde babası Bekir Yıldız'ı Nizip'in bir köyünde azaplık yapan Cesim Dayı'sının yanına gönderir. Artık on iki yaşında olan Yıldız, ilk kez bu köyde görür ağaların saltanatını, azapların köyle birlikte alınıp satıldıklarını ve daha sonra yaşamını etkileyecek ve sanatına yansıyacak olan pek çok şeyi.”* (Yakut, 2006:22)

Trahomdan, adı konmayan, bir deri bir kemik kalıp ölümün eşiğine geldiği hastalıklara, sürekli göç edilen şehirlere, kevgire dönen aile bütçesinin yok edemediği yoksulluklara, ata erkil aile yapısının telkinlerine değin genişleyen çocukluğu Bekir Yıldız'ın eserlerindeki şifrelerin kaynağını ve dayanağını teşkil eder.

1.1.2. Gençlik ve Öğrencilik Yılları

Kanın, insan damarlarında çağlayanlar gibi hızlı ve gürültülü aktığı ergenlik yıllarında, on üç yaşında, takvimler 1946 yılı gösterdiğinde Bekir Yıldız, **Adana Sanat Enstitüsü**'ne girer. Kendi ağzından o yıllar şu cümlelerle ifade olunur: *“Ağabeyimin doktor olması isteniyordu. Sıra bana gelince, ‘Bu da demirci olsun’ dediler. Sanat enstitüsünde demirci bölümünde okudum. Yıllarca, örs üstünde demir dövdüm. Demek bende o yıllarda başlamış öfkeyi dövmek. Matbaacılık okuluna girdim sonra. Matbaacı olarak ilk kez bu yıllarda rastlaştım edebiyatla.”* (Demirtepe,1984:93) Olasıdır ki Bekir Yıldız'ın okul yılları çok parlak değildir ve yazarımız mektep üzerinden tasarlanacak bir istikbal vaat etmemektedir. Aile meclisi ağabeyi doktorluğa, kardeş Bekir'i demirciliğe layık görürken / yönlendirirken ayrımcılık yapmış olamaz.

1949 yılında **baba Şükrü Yıldız**, meslek hayatının bitip tükenmek bilmez tayinlerinden biriyle Mersin'e atanır. Ailenin diğer erkek çocuğu, Bekir Yıldız'ın ağabeyi Ali Yıldız'ın başarılı bir öğrenci olarak liseyi bitirdiği ve İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nin sınavlarını kazandığı için İstanbul'a gitmesi gerekir. Maişet derdinin tekrar geldiği aile yine ve yeniden ayrılmak zorunda kalır.

Baba Mersin'de kalırken Ali Yıldız İstanbul'a, anne Hatice Yıldız ve iki ablayla küçük kız kardeş Nizip'e, **Cesim Dayı**'nın yanına, Bekir Yıldız da Urfa'ya amcasının yanına göçer. Evdeki hesabın çarşıya uymamaklığı tezahür eder. Mevcut dağılımdan ve durumdan en fazla Bekir Yıldız muzdariptir zira **Urfa**'daki amcanın yoksulluğuna yük ve ortak olan Bekir Yıldız için hayat gittikçe zorlaşır. Bu tecrübe, yazarlık yıllarında, küçük değişiklikler dışındaki büyük benzerliklerle bir öyküye konu olur.

Bu, **Son Kuş** adlı öykü, isim içerik şaşırtmacası ile kuşları seven bir adamın öyküsünden daha çok yoksulluğun öyküsüdür. İşsiz ve yoksul olan **Haşim Amca**, köyden okumak için gelen yeğeni dahil, karısı ve çocuklarının karnını doyurabilmek için çok sevdiği kuşlarını birer ikişer kesmek zorunda kalır: *“İlk geldiğinde, amcasının elliye yakın kuşu vardı. Her renkten, çok cinsten.”* (KV, 2006:114) En güzel kuşu olan Sultan'ı en sona bırakan bu adam ve şürekası, yoksulluk ile kuşlar arasına sıkışıp kalmış insanlardır. Hikayedeki gibi yoksul olan amcasına yük olmaya gururu elvermeyen Bekir Yıldız; babasından kendisini yanına yani Mersin'e almasını ister ve nihayetinde abisi **Ali Yıldız** dışındaki aile fertleri bütün imkansızlıklara rağmen mutlu bir şekilde tekrar bir araya gelirler.

1950 yılında baba Şükrü Yıldız'ın İstanbul'a atanmasıyla birlikte Yıldız ailesi için yeni ama beyaz olmayan bir sayfa daha açılır. Bu göçle Bekir Yıldız; Mersin'de başladığı lise dengi eğitimini **İstanbul Sanat Enstitüsü**'nde 1951 yılında tamamlar. Bekir Yıldız'ın doğduğu 1933'te göreve atanan Şükrü Yıldız, 1951 yılında emekli olur. Polis maaşının yetmediği aileye, emekli maaşı hiç yetmez, sürekli maddi sıkıntı çeken, zaman zaman borçlanan, zorlanan, Urfalı eş dosttan yardım alan aileye Bekir Yıldız; fabrikalarda, atölyelerde çalışarak destek olur. İlerde yazacağı işçi izlekli hikayelerin gözlemleri bu esnada birikmeye başlar.

İstanbul'da yeni açılan **Matbaacılık Yüksek Okulu**'na gitme isteğini, müzayaka içindeki babasına isteksizce açan Bekir Yıldız, köstek değil destek görür. Polis emeklisi baba oğluna destek verebilmek ve geçim sıkıntısı içinde olan ailesini biraz ferahlatabilmek için kendisine iş aramaya başlar ve sonunda “Yeni Sabah” gazetesinde kapıcı olur.

1955 yılında bitireceği Matbaacılık Okulu'na başlayan Bekir Yıldız; üç yıl boyunca gündüzleri okulda öğrendiklerini, geceleri matbaalarda çalışarak pekiştirir, aynı zamanda para da kazanarak ailesine yardımcı olduğu için bir taşla iki kuş vurmuş gibi olur. Edebiyata olan **tutkusu** da bu dönemde gün yüzüne çıkmaya başlar. Örnekleri az olmakla birlikte şiirler ve çocuk öyküleri yazmaya başlar. (Gencay, 1998) Kitap basım işi de olan matbaacılık, dizgicilik, mürekkep yalamışlık, Bekir Yıldız'daki yazarlık içgüdüsünü uyandıran, tetikleyen bir işlev üstlenmiş olmalıdır.

Bu yıllar; “*Kısmeti kapalı gençlik*” (Taş, 2001:10) diyebileceğimiz bir kuşağın, zamanın ve şartların çocuğu olan Bekir Yıldız'ın, makus talihini tersyüz etmek için, olağanüstü ve insanüstü denebilecek bir çabayla **kaderin** ve kısmetin sınırlarını zorladığı, bir çıkış yolu aradığı, hayata ve kısmen sanata tutunmaya çalıştığı, sık sık tıkanıp, yer yer tükendiği ama yılmadığı; “*Sürgünler, kelepçeler ve gençlik acıları içinde*” yanıp yanıp kül olmadığı yıllardır.

1.1.3. Askerliği ve İlk Evliliği

Askerlik bir erkeğin hayatında milat çizgisi gibidir. Anadolu'da askerliğini yapmayan adam saymamak, erkeklerin askerlikten sonra sıraya karışacaklarını, adam olacaklarını kabul etmek yerleşik bir ölçüttür. Gençlik, toyluk yıllarını askerliği ile sonlandırabileceğimiz Bekir Yıldız; 1957 yılında **Eskişehir**'de, **Hava İkmal Merkezi**'nde, yedek subay olarak askerlik hizmetine başlar. İlk eşi ile burada tanışır. O

da burada görev yapan bayanlardan biridir. İlk tanıştıklarında, ileride eşi olacak olan Güler Hanım; alkolik olduğu için hastaneye yatırılan babasına duyduğu üzüntüden sürekli ağlamaktadır. Bir kadının ağlamasından etkilenen her yufka yürekli erkek gibi bu kadının ağlamasından etkilenen Yıldız, içindeki acıma duygusuna yenilerek bu kadına önce bir yakınlık duyar sonra evlenme teklifinde bulunur.

Bir söyleşide bu yıllara dönen yazar, geçmişe, yaşanmış yıllardan geri dönerek bakmanın verdiği güvenle, şu **itirafta** bulunur: *“İlk eşim... Eskişehir’de yedek subayken evlenmişim onunla... Ağlıyordu gördüğümde.... Ağlamaya, yoksulluğa dayanamayan ben, ağlama seni alırım, diyordum. Evleniyoruz. Ağlıyordu diye aldığım kadın, yıllar sonra, ayrılmaya kalkıştığımda, anamı ağlatacaktı oysa...”* (Özkırımlı, 1984:7)

1957 yılında evlenen Güler - Bekir Yıldız çiftinin, 1958 yılında Şehreme-ni’deki baba evinde, **Vildan** isimli bir kızı, 1959’da da **Yüce** isimli oğlu dünyaya gelir. Aileye en son **Elif** adındaki kızları, üçüncü çocuk katılacaktır. Aile planlamasının henüz yaygın ve yerleşik olmadığı bu yıllarda Güler Hanım, bir çocuğunu henüz emzirirken, başka bir çocuğa hamile kalır. Emzirdiği çocuğu sütünden hastalanan Güler Hanım’a, kayınvalidesi Hatice Hanım, çocuğun **“süt oku”**yla vurulduğunu söyler.

Bunlara ilaveten ailenin başından pek çok kürtaj vakası geçer. Baba evinin aynı kalan metrekaresine daha fazla insan talip oldukça, aile fertleri çoğaldıkça, hem yer darlığı hem ekonomik sıkıntılar ön plana geçmeye ve kazançlar yetmemeye, aile bütçesi gittikçe daha fazla açık vermeye başlar. Bu nedenlerle çok küçük olan Çapa’daki baba evinden ayrılarak yeni bir düzen kuran, iki çocuklu Bekir Yıldız ve eşi Güler Hanım; yeni evlerini, kız kardeşler ve ağabey ile de paylaşmak zorundadırlar.

“Sizin hiç babanız öldü mü? / Benim bir kere öldü, kör oldum.” diyen **Cemal Süreya**’ya, Bekir Yıldız’ın evet diyeceği yıl 1961’dir. Yıldız ailesinin reisi, emekliliğinde bile çalışan, ağa oğlu olarak geldiği dünyadan, cebinden kendisini muayene eden doktorun ücreti dahi çıkmayarak göçen Şükrü Bey, ani bir kalp krizi sonrası ölür; karısını çocuklarına, evlatlarına emanet eder. Ölenle ölünmez deyip bağrına taş basan Bekir Yıldız; 1962 yılında, matbaa makineleri satan bir firmanın açtığı matbaacılık kursunda dizgi operatörlüğü bölümünde bir süre öğretmenlik yapar ve ilk kitabı **“Makine İle Yazı Dizme Sanatı”**nı bu yıllarda yazar.

Halkalı Köle tamamen, **Aile Savaşları** ise kısmen, ağlamayla başlayıp, ağlamayla ve boşanmayla biten bu ilk evliliğin sayısız ayrıntısını ihtiva eder. Keza Türkler Almanya’da romanında, yine bu ilk evlilikle kurulan ailenin hayatından mebzul

miktarda kesit yer almaktadır. Yine Bekir Yıldız'ın evliliğinin ve özel hayatının izleri **Evlilik Şirketi** gibi pek çok hikayede sürülebilir.

1.1.4. Almanya Yılları

Babasını, dayanağını, güç kaynağını yitiren, kalabalık ailenin bütün yükü omuzlarına binen, artan nüfusa paralel artmayan geliri ile mesaiye kalsa, ek işler yapsa da bütçesini denkleştiremeyen, kazancı uçup giden Yıldız; 60'lı yıllar Türkiye'sinde hemen herkesin yaptığını yapar, son bir umutla **İş ve İşçi Bulma Kurumuna** başvurarak Almanya'ya işçi olarak gitmek istediğini bildiren bir dilekçe verir. Engelli koşu parkuruna benzeyen prosedürü tamamlayan Bekir Yıldız, sonunda Heidelberg'de matbaa makineleri yapan fabrikaya gönderilir.

Takvimler **1962** yılını göstermektedir. Orada altı ay boyunca magazinde yani malzeme istifi ve dağıtım yapan bölümde çalışır. **Almanya**'da ilk ciddi hayal kırıklığını bu esnada yaşar: *“Fabrikanın matbaasında çalışacağımı sanmıştım. Bir gün sonra, naylon gömleğime kravatımı takıp fabrikaya gittim. Ustabaşı alıp götürdü beni. Kamyonlarla dışarıdan gelen parçaları istif edecekmişim raflara.”* (YZİ, 2006:17) Almanya'da, fabrikalarda, meydancı ve takyap ustası / montör, basımevlerinde mürettip olarak çalışan, kalifiye işçi değil amele muamelesi gören yazar, eğitiminin değerlendirilmemesini anlamakta hayli zorlanır.

Tek tabanca gittiği Almanya'da çalışmaya başladıktan bir süre sonra, karısının isteği ve ısrarı üzerine, resmi yoldan karısını ve çocuklarını da Almanya'ya getiren Bekir Yıldız; hedefi olan bir matbaa makinesi alacak kadar para biriktirme işini, gurbetteki hayatlarını düzene koyduktan sonra çalışmaya başlayan karısı ile birlikte gerçekleştirir. Başlangıç düzeyinde, temel düzeyde konuştuğu Almancasını epeyce ilerleten Bekir Yıldız; **1965** yılında, fabrikadaki işine ek olarak tercümanlık da yapmaya başlar. En azından üç dil bilmenin bir aydın ölçütü olarak kabul edildiği dünyada, hiç yoktan bir yabancı dili olsun konuşabilmektedir Bekir Yıldız... Bu becerisi onun yazarlık kariyerini pekiştiren gizli güçlerden biridir.

Dört yıl gurbet kahrı çeken Bekir Yıldız; aynı zamanda çalıştığı ve dünyaya matbaa makinesi satan **Heidelberg**'teki fabrikadan, bir miktar tenzilatla bir makine almayı başarır, bu makine, daha sonra yazacağı romanı ve pek çok hikayesi için biriktirdiği anılar ve gözlemlerle, 1966 yılında Türkiye'ye kesin dönüş yapar. Önce Nuruosmaniye'nin giriş kapısında yer alan Atasaray'ın alt katında, **“Alfabe”** matbaasını

kurar, daha sonra da matbaasını Şeref Efendi Sokağı'nın arka aralığına taşıyarak adını “**Asya**” matbaası olarak değiştirir.

Refik Durbaş matbaanın edebiyatçıların uğrak ve söyleşi yeri olduğunu şöyle anlatır: “ ‘Asya’ matbaası, Cağaloğlu’na inen her yazarçizerin uğradığı bir edebiyat mahfeli idi. Hem yazarların, hem kitapların uğradığı mahfel... Kerim Sadi’den Leyla Erbil’e nice yazar, öğle kahvesini ‘Asya’ matbaasının kurşun kokulu havasında yudumlardı.” (Durbaş, 1998:20)

Tecrübe yaşanır, nakledilemezmiş ya da yaşanırsa tecrübe olurmuş. Yıldız Almanya’da kaldığı dört yıl boyunca her gün yeni deneyimler kazanmış, sürekli gözlemlerde bulunmuş, sormuş, sorgulamış, öğrenmiş ve aydınlanmış olarak yurda dönmüştür. Almanya’yla ilgili olarak yazacağı roman ve öykülerinin malzemesini duyduklarından, hayallerinden değil bizzat yaşadıklarından derlemiştir. Görünenin ardındaki görünmeyene, olayların altında yatan gerçeklere odaklanan yazar, kendisi, yurttaşları ve geniş anlamda dünya insanın kaderi üzerinde düşünmüş; sosyal bir varlık olan insanı siyasal gerçeklerin, uygarlık ve kültür çatışmalarının aynasından görmeyi de ihmal etmemiştir. **Türkler Almanyada** romanı ve **Motorize Köleler** gibi hikayeleri gücünü yaşamışlıktan alan, gerçeğin hayali aştığı metinlerdir.

1.1.5. Yetişkinlik ve Yazarlık Yılları

Rainer Maria Rilke, “Bir sabah uyandığınızda içinizde yazma isteği duyuyorsanız, siz yazarsınız.” der. Bekir Yıldız; bir sabah değil, her sabah uyandığında bu isteği duyan, şiirler, çocuk öyküleri karalayan, matbaa işçiliği ile basın yayın dünyasının atmosferini sürekli soluyan biridir. Kendi deyimiyle önce “**yazan**” değil “**dizen**” sıfatını taşır ve kitaplarla tanışması matbaacılığı esnasında gerçekleşir: “*Ben kitapla okur olarak değil, okuyup yazan, yani dizgi operatörü olarak rastlaştım.*” (Demirtepe, 1984:93)

Bakamayacakları halde doğurdukları çocuklarını sağa sola evlatlık veren aileler gibi, Türk Devleti de bakamadığı çocuklarını Almanya’ya **evlatlık** vermiştir. Evlatlık ve üvey evlat duygularıyla örselendikleri, ufalandıkları Almanya deneyimi Bekir Yıldız’ın yazma isteğini körükler, Bekir Yıldız; kapağına “Almanya’da yaşanmış dört yılın romanı” açıklamasını düştüğü ilk kitabı **Türkler Almanyada**’yı yazar ve kendi matbaasında basar: “*Gördüklerimi, bildiklerimi yazarsam, çok şeyi kurtarabileceğimi sanmıştım bu kitabımla. Ama kökü, gövdesi kapitalizmin eline geçmiş bir ağacın salt*

dalını, yaprağını anlatmanın önemli bir şey olmadığını anlıyorum bugün.” (Yeni a D., 1972:10; YZİ,1984:18)

İlk öyküsü 1951 yılında **Resimli Tomurcuk** adlı çocuk dergisinde yayımlanan Bekir Yıldız, bu romanıyla –Türkler Almanya’da- Türk edebiyatına ilk olmasa da en ciddi ve geniş ölçekli eseriyle adımını atmış olur; ama bu adım atış tamamen hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Çünkü kitabının çok satacağını ve neredeyse hemen ikinci baskıyı, devamında müteaddit baskılar yapacağını hayal eden, ikinci baskı kolay ve hızlı olsun diye kurşun kalıpları bile dağıtmayan Yıldız’ın hayalleri kitabının hiç satılmaması ve ilgi görmemesiyle suya düşer. Bu romanın; yazarın amatörce, acemice heyecanlarla yazdığı, henüz edebiliğin sınırlarını keşfedemediği ve sınırlarını zorlayamadığı için başarılı olamadığını söyleyebiliriz.

Yazarlık iyileşebilir bir hastalık değil, kanserli bir hücredir, kötü huylu bir urdur, yerine başka bir şeyin konamayacağı iflah olmaz bir tutkudur, Bekir Yıldız’da... 1967 yılında Van Devlet Hastanesi’nde başhekim olan **ağabeyi Ali Yıldız**’ın ziyaretine giden Bekir Yıldız; ağabeyinin yanında kalmakta olan sevgili annesiyle Van Kalesi’ne çıkar.. Kalenin dibinde korkunç bir terk edilmişlik içinde hüznle duran Van’ın harabeleri ufkunda, anılar dehlizine dalan yazar, yıllar önce çocukluğunda geçtikleri bu yerde, şok niteliğinde bir aydınlanma yaşar. Bekir Yıldız’ın belleğinde zincirleme reaksiyon halinde, köklerinin yaşadığı, çocukluğunun çoğunun geçtiği Güneydoğu’dan enstantaneler birbirine karışır ve bu an ile bu mekanda, **Van Kalesi**’nin doruğunda yıllardan beri aklını kurcalayan yoksul Güneydoğu insanını yazmaya karar verir Bekir Yıldız...

Nihayetinde Güneydoğu yazarın bellek mekanıdır. 1968 yılında, “Reşo Ağa” adlı çoğunlukla Güneydoğu’yu ve acımasız töreleri anlatan ilk hikâye kitabıyla iyi bir çıkış yapan Yıldız, edebiyat dünyasına hızlı bir dalış yapar. Gördüğü ilgi karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen Bekir Yıldız, “**Reşo Ağa**” kitabının yarattığı sükseyi, etkiyi kendince büyük yazar oluşuna değil yazdıklarıyla **Güneydoğu**’nun ilk kez edebiyatımıza girmesine bağlar. Bekir Yıldız, artık yörüngesini de okurunu da bulmuştur. Hikaye kitapları, ödüller, romanlar, ilgi odağı olduğu için sık sık verdiği söyleşiler, alın yazısı olan, kaçınılmaz olan eleştiriler, münavebeli biçimde birbirini izleyecektir.

Bekir Yıldız, 1974 yılında **Türkiye Yazarlar Sendikası İkinci Başkanlığı**’na getirilir. Bir yandan matbaacılık ile iş dünyasında, bir yandan yazarlık ile edebiyat

dünyasında, bir yandan da sendikal çalışmaları nedeniyle siyaset dünyasında boy gösterir ve yıllarda bilinen ve çok okunan bir yazar haline gelir. Sinemaya da uyarlanan hikayeleri ve romanları, üst üste pek çok edebiyat ödülüne de layık görülür. Soyadından ilhamla söylersek, Yıldız'ın, yıldızının parlamaya, ışıdamaya hatta ışık saçmaya başladığı yıllardır, bu yıllar.

1.1.6. Boşanması ve İkinci Evliliği

Kitapları üst üste yeni baskılar yapan, çok okunan ve ünlü bir yazar olan Yıldız'ın mali durumu da hızla düzelmeye başlar. İyi bir sosyalist olduğunu sık sık dile getiren, karısıyla **Rusya**'nın Türkiye'deki büyükelçiliğinde verilen resepsiyon-larda votka içen, havyar yiyen, nedense mülkiyet fikrine karşı olmayan Bekir Yıldız, Boğaz'a nazır geniş bir ev satın alarak küçük ve dar evlerden, geçim sıkıntısından kurtulur, işçi sınıfından, burjuva sınıfına hatta yazarlığını gözetirsek aristokrat sınıfına geçiş yapar. Hayat sonuçta herkes için çelişkiler yumağıdır, herkes gibi Bekir Yıldız'ın da söylemleri ile eylemleri arasında tam bir uygunluk aramak safdillik olur. Şaka yollu da olsa feminizm koca buluncaya, komünizm para buluncaya, ateizm deprem oluncaya ... kadardır, diyenleri haklı çıkartacak bir durumdur bu...

Bekir Yıldız'ın ekonomik sıkıntılardan kurtardığı yakasına, tehlike çanları çok önceden çalmaya başlayan özel yaşamından sıkıntılar yapışır. Yazar, anlaşılmayan karısı ile annesi arasında kalır ve savrulur. Evlilik yıldönümlerinde, oturdukları **Boğaz** manzaralı, kaloriferli, geniş ve bahçeli evi, en büyük yatırımını hediye ettiği karısına Yıldız; annesini evden kovması için büyük bir fırsat sunduğunu neden sonra fark edecektir..

Evin mülkiyetine kavuşan **Güler Hanım**'ın ilk işi kayınvalidesini evden kovmak olur. Karısının, annesini evden kovmasına içerleyen; karısının kaprislerinden, hırçınlıklarından ve öfke nöbetlerinden iyice bıkan Yıldız, yıllarca biriken yüksek gerilim ve içten içe beslediği intikam duygusunun da etkisiyle karısından soğur ve uzaklaşır. Bardak dolmuştur, annesinin evden kovulması, bardağı taşıran son damla olur.

Gerçekte içki sofralarına alışık, genelev kültürüne yabancı olmayan Bekir Yıldız, artık evinde bulamadığı mutluluğu ve sevgiyi dışarıda, başka kadınlarda bulmaya çalışır, ta ki ikinci eşi olacak kadınla tanışana kadar: *“Birçok günübirlilik yasak ilişki yaşadıktan sonra, hayatının kadınıyla yani ileride ikinci eşi olacak **Oya Hanım**la,*

1977'nin Ağustos ayında bir vapurda tanışırılar. Oya Hanım tanışmalarını şu şekilde anlatır:

*'Bekir beni, iki yıl boyunca uzaktan uzağa sürekli vapurda giderken kitap okuyan bu kadını gözlemlemiş. Bu arada içinden 'Acaba evli mi? Herhangi bir sorunu var mı?' gibi soruları geçiriyormuş. 1977'nin Ağustos ayında bir gün birisi, elimde Bekir Yıldız'ın 'Evlilik Şirketi' adlı kitabını okurken yanıma geldi ve 'Bu kitap ve yazarı hakkında ne düşünüyorsun?' dedi. Ben de aslında içimden 'Sana ne?' demek geçtiği halde hiçbir şey diyemeden 'Çok seviyorum.' dedim. Bana 'Bu yazarla tanışmak ister misin?' dedi ve ben de 'Tabii ki.' cevabını verdim. Bunun sonucunda 'O yazar benim!' deyince şöyle bir baktım ve ilk önce inanmamama rağmen, aklımda kalan resminden onun olduğunu anladım. Yanında ise ünlü yazar **Erdal Öz** vardı.'* (Yakut, 2006:33)

Tanışmayı, kaynaşma devresi izler. Sık sık görüşen, dost olan, sevgilerine evlilik gölgesi düşürmek istemeyen **Oya - Bekir** ikilisi, yaşadıkları sevgili hayatı ile yetinmektedirler. Halihazırda karısı olan **Güler Hanım**'ın, bir yıl sonra bu ilişkiyi öğrenmesi ve bir araya geldikleri bir aile yemeğinde şiddetli münakaşa ile birbirlerine girmeleri, ilk evliliği resmen olmasa da fiilen bitirir ve artık boşanma safahatına giren çiftler arasında, yıllarca sürececek bir sinir harbi de başlamış olur. Bekir Yıldız, Oya Hanımla, kiraladığı bir evde birlikte yaşamaya başlar.

Bekir Yıldız, başkarakteri olduğu, otobiyografik karakterli **Aile Savaşları** romanında, önce sevgilisi sonra ikinci karısı olan Oya Hanım'ı derin sayılabilecek iç çözümlemelere tabi tutar, öyle ki çocukluğuna ve babasına kadar inmeyi dener: *"Sen doğrudan, sakın, usulca, ürkütmeden yaşamak istiyorsun. ... Bağışlamaya her zaman hazırsın. ... O uzak ülkenin steplerinden gelmiş dokuz çocuklu bir kadının torunu olarak... Nereden gelmiş ataların? İnsanlığın yarattığı en büyük devrimin topraklarından kalkıp gelmişsiniz. Baban, o toprakların olumlu pek çok değerlerini sana aşılamış. ..."* (AS, 2006:72) **Oya Hanım**, kentli olmayı başarmış ve yapıcı duygularla dolu, olumlu ve ılımlı bir karakterdir ve evlendiği adamla farklı karakter değerlerini temsil eder. Büyük devrimin topraklarından gelmesi peşin olarak bizi eski Sovyet halklarından birine mensubiyeti ve göçmen oluşu üzerinde düşündürür.

İlk karısına ve boşanma sürecine geri döndüğümüzde; bir iki kez barışmayı deneyip başarılı olamayan **Güler Hanım**, sabık eşine küçük kızlarını göstermemek, evde kalan özel eşyalarını vermemek gibi kadınca ve duygusal tepkiler de geliştirir. Aile kurumunu ve kadını korumaya ayarlanmış, erkeğe tek taraflı boşanma hakkı tanımayan

yasaları zırh gibi kuşanan Güler Hanım'ın nedenleri kendinde saklı olarak inadı kırılır ve dört yılın sonunda Yıldız'ın; **Reşo Ağa, Harran, Beyaz Türkü, Alman Ekmeği, Evlilik Şirketi ve Demir Bebek** adlı altı kitabının telif hakkını kırk yıl süreyle kendine bırakması şartıyla boşanır. Yıldız, Atilla Özkırımlı'nın bir sorusuna verdiği cevapta bu durumu bir cümle ile şöyle belirtir: *“Ayrılma karşılığında, yoksulluk nafakası olarak, ilk kez altı kitabını veren yazar da benim, belki dünyada.”* (Özkırımlı, 1984:6)

Evlilik beklentisi içinde olmayan müstakbel eş Oya Hanım; ilişkilerini her koşulda sürdürmeye hazır olduğunu beyan etmesine, boşuna zorunda olmadığını dile getirmesine rağmen Bekir Yıldız; kalplerde bitmiş, zihinlerde bitirilmiş bir ilişkiyi kağıt üzerinde sürdürmeyi, asil ve onurlu bir davranış olarak görmemiştir. Herkesi şaşırtmak pahasına, ilk eşinden boşanır boşanmaz, 21 Mayıs 1982'de Oya Hanımla İstanbul'da ikinci evliliğini yapar. Her şeyin üstünde incecik, öfkeli ve mükemmeliyetçi, kısmen tutarsız kişiliği ve kırsal genleri olan Bekir Yıldız, ikinci evliliğinde de, çalışan bir kadını taşımakta ve çalışan bir kadınla yaşamakta çok zorlanır. Üstelik Oya Hanım, özel sektörde bankacıdır ve bankacılık en uzun mesailerle çalışılan bir meslektir.

Oya Hanım'la gerçekleştirdiği bu ikinci evliliğinden hiç çocuğu olmaz. Bu cümleyi biraz açarsak ve **Aile Savaşları romanının** otobiyografik karakterine güvenerek yazarsak, aslında Oya Hanım hamile kalır ama Bekir Yıldız, bu çocuk konusunda çok isteksiz ve ikircikli davranır. Oya Hanım da, Bekir Yıldız'dan habersiz kürtaj olur ve bu çocuğu aldırır.

Bu gelgitler, çarpışmalar, çatışmalar, çelişkiler Bekir Yıldız'a ilham kaynağı olacak zengin deneyimler deposu olur ve **Halkalı Köle, Aile Savaşları, Evlilik Şirketi** gibi eserleri bu süreçlerle beslenir. Bu eserler, dava dosyalarına, tarihlerine, dosya numaralarına ve verilen kararlara kadar genişleyen yelpazede ve benzerlikte, yazarın ve iki evliliğinin ayrıntılarını içermektedir. Aile Savaşları romanından alınan şu ibareler, yazarın yaşamı ile eserleri arasındaki sıkı, esaslı, etraflı, teferruatlı ilişkiyi ispata kafidir: *“Dosya no 1980/355. (s.25); Asliye 5. Hukuk mahkemesi, Dosya no. 19806335. Karar no. 1981/198” (s.33); Çeyrek yüzyıl süren bir evlilikten... (s.34); Yüce kurul 29.5.1981 – 13549 no.lu kararla... (s. 36); ...25.5.1981 tarihinde oybirliği ile... (s. 37); 19.3.1982 tarihli dilekçesi ile 1957 yılında davalı ile evlendiğini... (s. 39)”* (AS, 2006) Yazarın hayatını, her aşamasıyla, her ayrıntısıyla, iç dünyasına, bilinçaltına kadar inerek okumak isteyenlere bu eserler salık verilebilir zira tamamı birebir gerçek hayattan yansılardır.

1.1.7. Son Yılları ve Ölümü

“Hayat, son perdesi kötü yazılmış, vasat bir oyundur...”

Truman Capote

Zaman hükmünü icra etmekte, yaşlılık, dünya üzerinde yarım yüzyılı deviren Bekir Yıldız’ın kapısını çalmaya başlamaktadır. Artık okur kitlesini yitiren, yıldızı sönmeye başlayan Yıldız’ın kitapları da çok fazla satmamakta, okunmamaktadır. İki evlilikten miras evlilik yorgunluğuna eklenen hayat yorgunluğu ile köşesine, inzivaya çekilmeye hazırlanan Bekir Yıldız; 1982’de “**Asya**” adlı matbaasını kapatır ve 1980’den sonra ölümüne yani 1998 yılına kadar çok az kitap -dört adet- çıkarır. Bu durum edebiyat dünyasında yazarın toplumsal olaylar ve yeni yükselen değerler karşısında, kendini yenileyecek enerjiden yoksun oluşu, kabuğuna çekilmesi ve küsmesi olarak değerlendirilir. Yaratıcı muhayyilesi olmayan, yaşadıklarından beslenerek yazabilen Bekir Yıldız, söyleyeceklerini de, anılarını ve yaşantılarını da tüketmiştir aslında. Yıldız’ın eskisi kadar üretmemesinde bu yorumların olduğu kadar sağlık problemlerinin baş göstermesinin de payı vardır.

Bu durgunluk, çalış-a-mama hali ve devrini tamamlamış bir yazar olarak fazla okunmayışı; yazdıklarıyla geçinen Bekir Yıldız’a, geçinememe, ekonomik darboğaza girme sıkıntıları, dolayısıyla bir “**deja vu**” yaşatır. Yazar, yaşamının çocukluk, gençlik dönemlerine ve hatta kısmen orta yaşlılığına kadar olduğu gibi yine ekonomik sıkıntılarla boğuşmak zorunda kalır. Ömrünün çoğu yaşanmış, azı kalmıştır Bekir Yıldız’ın.

Bu son demlerin tek anmaya değer etkinliği, zevki, eğlencesi; 1994’te, aralarında **Can Yücel, Demirtaş Ceyhun ve Ataol Behramoğlu**’nun da bulunduğu Türk ve Dünya yazarlarıyla birlikte bir gemiyle Varna, Rusya ve Tire’yi kapsayan Karadeniz gezisine çıkmasıdır. Sağlık sorunlarının gölgesinde geçen bu gezide yazar, oldukça keyifsizdir; sık sık tansiyonu yükselen Bekir Yıldız; taşikardi ve çarpıntı şikâyetiyle doktora gider ama doktorlar doğru tanı koyamazlar. Doğru teşhisi Ege Üniversitesi’nde bir doktor koyar. Bacak ağrılarından şikayet eden Yıldız, aslında kalp spazmı geçirmiştir ve bacak damarlarında tıkanıklık vardır. Bu arada sağlık problemleri yüzünden ekonomik sıkıntı çekmeye başlar, 1986’da bin bir güçlkle satın aldığı ve Balıklıova’daki çok sevdiği yazlığını, 1995’te satmak zorunda kalır. Yazarın son yıllardaki ruh haline ve maddi durumuna ışık tutacak bir içerikle, bu olayı, sevdiği ve sık sık görüştüğü arkadaşı Refik Durbaş şöyle anlatır:

“Son günlerinde hayata ve kendine kırgındı. Kabuğuna çekilmişti. Sevdiği dostlarına yakın olsun diye İzmir Balıklıova’da küçük bir ev satın almıştı. Bir gün telefon etti. ‘Sarışın bir kadına **aşık** oldum. Onun uğruna Balıklıova’daki evi satıyorum. Bir evlilik adına yazdığım bazı kitapların telifini ilk karıma bağışladım. Bu ev de yeni aşkım adına feda olsun.’ ‘Bekir abi yine ortalığı karıştıracaksın.’ dememe kalmadan işin asıl yüzü anlaşılmıştı. Sarışın kadın Tansu Çillerdi ve Bekir Abi 5 Nisan’ın ekonomik yıkıntısıyla baş edemediği için Balıklıova’daki evini satıyordu.” (Durbaş, 1998:20)

İnsana ıstırap veren en acı gerçek, büyüğü bozulmuş bir dünyada yaşamaktır. Nasıl Akif, İttihad-ı İslam fikrinin iflasını gördü bundan büyük bir acı duyduysa, nasıl **Stefan Zweig**, insanların kardeşliği ve hümanizm düşüncesinin, Hitler eliyle iflasını görüp intihar ettiyse, Bekir Yıldız da; 12 Eylül ile ulusal, komünist Rusya’nın çöküşü ile evrensel ölçekte değerlerinin iflasını gördü ve büyük mustarıpler arasına girdi. Bütün bu bireysel, sosyal, siyasal ama toplamda olumsuz gelişmeler, Yıldız’ın yalnız edebiyat çevreleriyle değil dünya ile ilişkisinin iyice kopmasına neden olur. Bu kopuşu ve çöküşü; Bekir Yıldız’la 1970 yılının ekim ayında, Yıldız’ın Cağaloğlu’ndaki küçük matbaasında tanışan, aralarında uzun yıllar sürecekt çok yakın dostluk kurulan **Ataol Behramoğlu** şu şekilde yorumlar:

“Bekir Yıldız’ı küstüren, son yıllarda içine kapanmasına yol açan şeylerin neler olduğunu da sanıyorum ki böylece anlamış oluyoruz... Onun da sözünü ettiği 1960’lı yıllar, Türkiye’de yücelik, ahlak ve adanmışlık duygularının yükseldiği yıllardı... 70’li yıllar, yaşanan acılara karşın, yine de 60’lı yılların devamı - ve Bekir Yıldız’ın da bir yazar olarak yüceltiği yıllardır. 80’li yıllar ve sonrası ise, yeni ‘yükselen değerler’in gündeme geldiği, her türlü alçalmanın neredeyse erdem sayılır olduğu dönemdir... 1989’da yayımladığı “**Darbe**” romanı, bu konudaki gözlemlerinin ürünüdür. Bekir Yıldız edebiyata, tüm yaşamınca savunduğu değerlere küskün değildi. Bu inanılmaz ölçüde duyarlı insanın küskünlüğünün nedeni, ülkemizde ve sosyalist sistemin çöküşünden sonra dünyada, yozlaşmaların ulaştığı boyutlardı. Yaşam öyküsü dostlarını yasa boğan apansız ölümüyle noktalanmasa, inanıyorum ki tüm insanca değerlerin yozlaşma süreçlerini de güçlü ürünlerle yansıtmayı sürdürecekti.” (Behramoğlu, 1998.)

Bir ömür böyle geçmiş, “Şenlik dağılmış, bir acı yel kalmıştır, bahçede yalnız.” Yazarlara özgü ve özge bir yalnızlığı, huzursuzluğu sürekli sinir uçlarına kadar duyumsayan, özel hayatında mutluluğu, parlayıp sönen anlar dışında yakalayamayan,

yazarlık hayatında doyuma, bir devrin değil her devrin yazarı olma doruğuna ulaşamayan ama yine de, toplamda “*Bu sönen, gölgelenen dünyada, bir zevk-i tahattur bırakan*” Bekir Yıldız; doğumuna denk düştüğünü varsaydığımız aylarda, **8 Ağustos 1998**’de Silivri’deki yazlığında aniden fenalaşır, eşinden dilaltı ilacını ister. Kendine gelemediği için tekrar dilaltı hapının ikincisini alır. Bu arada hastaneye kaldırılan ama artık her şey için çok geç olan zaman diliminde yazar; bütün müdahalelere rağmen kurtulamaz. Bitmez, ertelenemez, ötelenemez bunalımlarla, kavgalarla ve savaşlarla geçen altmış beş yılın ardından, sessiz bir gemiye bindirilen yazar, sonsuz yolculuğuna uğurlanır, **Karacaahmet Mezarlığı**’nda toprağa verilir:

“*Yirminci yüzyıl Türk edebiyatının ‘İnce Memed’, ‘Kuyucaklı Yusuf’ gibi unutulmayacak kahramanlarından ‘Kaçakçı Şahan’ın yaratıcısı Bekir Yıldız’ı 11 Ağustos Salı günü, Karacaahmet Mezarlığı’nda son yolculuğuna uğurladık.*” (Behramoğlu, 1998) Kahramanlık bir çeşit değildir. Her insani eylemi, insanüstü çabayla yoğuran, kendi ölçeğinde ve öyküsünde kahramandır. Yalnız Kaçakçı Şahan’ın değil Bekir Yıldız adlı edebiyat kahramanının da yaratıcısı olan, edebiyatın bu öfkeli yazarının öfkesi dinmiş, kalemi kırılmış, “**Yıldız**”ı sönmüştür artık. Dünyadan hem “Bir Atlı” hem de Bekir Yıldız geçmiştir. (Yakut, 2006:15-38)

1.1.8. Fiziki ve Ruhi Portresi

“*İnsanlığı incelemenin en uygun yolu, insanı incelemektir.*” diyen **Pope**’ye atfen diyebiliriz ki hayat hikayesi yazarken, önemsenmesi gereken başlıklardan biri de ruhsal portre çıkarma denemesidir. Alemin büyük insan, insanın küçük alem olduğu bir tarihsel gerçeklik içinde bu deneme, insanı insanlığa, “Evrensel İnsan Amentüsü”ne bağlayan sayısız ipucu içermektedir. Örneğin ölümsüzlük sezgisi taşıyan, ölümsüzlüğün sesini duyan ve çağrısına uyan biridir Bekir Yıldız. O’nu yazmaya iten temel içgüdü / eylem “*Kendini ölümsüzleştirmek için duyulan doğuştan gelen istek.*”tir. (Zweig, 1995:XXIX) Ölümü düşündüğü için insan, ölümsüzlüğü de düşünür. İnsanın hayat dolu oluşu ve ölüm korkusu ile de ilintilidir, ölümsüzlüğün ardından gidişi...

“*Ete kemiğe büründüm, Yunus diye göründüm*”, der büyük ozan. Yazarın kimyasına geçmeden önce fiziğine, mazruftan önce zarfa odaklanmaya çalışırsak; fiziki portresi hakkında, yeterince fikir sahibi olabileceğimiz kadar fotoğraf bırakan Bekir Yıldız’ın; yanlardan açılmaya başlamış ve dökülmüş kıvrıcık saçları, kalın ve kocaman gözlüklerinin ardından dünyaya bakan aydın gözleri, hiçbir zaman bıyık bırakmadığı,

sürekli tıraş olmayı adet edindiği aşık olan mevzun yüzü, iyilik ve güven telkin eden duruşu, çok dikkatli bakıldığına yüzünde belli olan Şark çıbanı izleri ile sıradan / herhangi bir insanın yüzünde görül-e-meyecek, seçkinlik alameti çizgileri, ortanın üstündeki boyu, kilolu bedeni, kadınların beğenebileceği denli yakışıklı oluşu, yazarın fiziki portresini tanımlayan ve tamamlayan, ilk etapta söylenebilecek sözlerdir: “*Yüzünü kaplayan şark çıbanı izleri, kalın camlı gözlüğü ve dinmeyen öfkesiyle, doğrusu ya, biraz yadırgadığım bir portre çiziyordu üstat.*” (Güngör, 1998:10) Esasen, yazarımız bir sinema jöni olmadığı için, okurlarını ve edebiyat dünyasını öncelikle eserleri ve devamında bu eserlere ruh üfleyen ruhi portresi daha çok ilgilendirmektedir.

İnsanların karakterleriyle mi doğdukları yoksa insanların karakterlerini yeryüzündeki koşulların mı belirlediği sorusuna Bekir Yıldız örneğinde, her ikisi de demek daha doğru olacaktır. Savaşçılığı ve asilliği temsil eden **şövalye** sözcüğü ile nitelenen, “*Ödün vermez bir devrimci olduğu kadar, dürüst ve namuslu bir insan.*” (Dikmen, 2000:12), olduğu ısrarla ve ittifakla vurgulanan Bekir Yıldız’ın ruhi portresini tanımlayan açar sözcükler öfke, delidoluluk, dürüstlük, dobralık ve baş eğmezlik sözcükleri ile başlar:

“*İkimiz de biraz deliydik. Ne zaman ne yapacağımız kestirilemezdi. En son söylememiz gerekeni en başta söyleyerek kesip atıyorduk. Öfkeliydik, birine, bir şeye kızdığımızda düpedüz gidebilirdik. Yalandan nefret ediyor, sonucu ne olursa olsun doğru bildiğimizi söylemekten çekinmiyorduk. Ve en önemlisi sözlüğümüzde ‘boyun eğmek’ diye bir kavram yoktu.*” (Özkırımlı, 1998:8)

Yine de bu özellikler içinde en baskın olanı ve hemen herkesin ilk fark ettiği özelliği, kime ve neye olduğu meçhul, öfkeli oluşturu: “*Her şeye ve herkese karşı öfkeliydi; sanki bir cephe savaşı açmış gibiydi. ... Onun o öfkeli hallerinin altında sevecen bir kalp çarpıyordu. Yüreği iyilik ve güzellikten, erdemden yana çarpanlar, dünyanın kötülüklerine karşı duyarlı oluyorlardı; kimileri de hassasiyetini öfke biçiminde yansıtıyordu.*” (Güngör, 1998:10-11) Erdem, iyilik, bilgelik ve güzellik ise Bekir Yıldız’ın, ruhi portresinin diğer tamamlayıcı özellikleridir.

Atilla Birkiye’nin gözlemlerinden Bekir Yıldız’ın kişiliği, şu cümlelerle çözümlenir: “*Beni hikâyelerinden -ki özellikle ilk dönem ürünleri çok etkileyicidir- daha çok etkileyen; yıllardır onun dostluğunu, yılda bir iki kez görüşsek bile yitirmek istemeyişimin nedenlerinin başında onun kişilik özellikleri gelir. İsyankârdı. İsyankâr olmak iyidir. Haksızlığa, ‘kurulu düzene’ isyan ederdi çünkü. Haklıydı. Edebiyata olan*

vurdumduymazlığa isyan ederdi. Bunda da çok haklıydı. Nitekim küstü; medyatikleşen edebiyat dünyasına küstü... Sokağa çıkın, karşılaştığınız on kişiye Bekir Yıldız'ı sorun. Acaba kaçını tanıyacaktı. Kaçını acaba, bir yapıtını okumuştur? Simdi istediğiniz kadar yazın, çizin... Acaba kaç kişiyi alıp okuyacaktı? İşte bu yüzden küstü. Çok haklıydı. Oysa son otuz yılın en önemli hikâyeye yazarları arasındaydı. Edebiyata bazı ilkleri getiren yazardı. Onun isyanı hiçbir şekilde bireyci değildir. Ne var ki isyanının 'kendisi' edebiyat çevresinden bile karşılık görmemesi, belki onu daha da küstürmüştü.” (Birkie, 1998:12) Asi bir yanı vardır Bekir Yıldız'ın. Küsen her insan gibi duygusaldır, aşırı duyarlıdır Bekir Yıldız ve bireyci olmaktan çok topluma adanmış bir hayatı, insanlığın dertlerini dert edinmeyi öncelemiştir.

Mani depresif ruh hali en çok yazarlarda uç verir. Bu ruha sahip insanlar bir duygudan ötekine çok hızlı geçebilirler. Büyüklük - küçüklük, neşe - hüzn, çalışkanlık – tembellik vs. ruh hallerine hızla bürünebilirler. Bu duygusal esneklik esas itibarıyla, sürekli yeni karakterler yaratan, güçlü özdeşimler kuran yazarların, gizli gücüdür aslında. Bekir Yıldız'ın bu aşırı duyarlı kişiliğe yakın oluşu, arkadaşı Necati Güngör tarafından şu saptamalarla teyit olunur: *“Seksen sonrasında toplum hızlı bir değişimin girdabına yakalanmış, değerler alt üst olmuş, yazarçizer kuşağının önemli adları dünyamızdan ayrılmış, maddi zenginleşme hastalığına tutulan hayatımızda edebiyat adına bir yoksullaşma baş göstermiştir. Bu olumsuz gelişme, Bekir Yıldız gibi duyarlı insanların yürek taşlarını yerinden oynatmaya yeter de artar bile. Altmışlı ve yetmişli yılların verimli yazarı, biraz da yazdıklarıyla topluma iyi şeyler aşılama iddiasında olan Bekir Yıldız, dört bir yoldan ilerleyen kötülük dikenlerinin ortasında, eskilerin deyişiyle yeise düşmüştü sonunda.”* (Güngör, 1998:11)

İçki, sigara, genelev gibi alışkanlıkları olan yazar, zevkçi / hedonist olduğu kadar, bunalıma da yatkın bir kişiliktir. Dante'nin anlatmayı unuttuğu cehennem (Zweig, 1995:53) olarak da nitelenen **“can sıkıntısı”** yazarın hep gelen, geldiği gibi gitmeyen daimi konusudur. İçki, sigara gibi uyuşturucuların, kadın, kumar gibi zararlı tutkuların peşinde koşan her insanın dağıtmak, unutmak, uyutmak, uyuşmak istediği, başa çıkamadığı kervan yüküyle can sıkıntısı vardır.

Oscar Wilde; *“Bana hayatı üç şey sevdirebilir. Özgürlük ve aşk. Aşkım için hayatımı veririm ama özgürlük için aşkıma da feda ederim.”*, der. Bekir Yıldız da, kahramanlığa, büyüklüğe saygı duyduğu kadar özgürlüğe de tutkudur. Kadın, çocuk,

aile yer yer yazarın özgürlük alanını daraltır, mizacını çatlatır ve bu darlanma ile yazar, bu olgulara karşı savaşıırken bulur kendini...

Mutsuz olan, etrafına mutsuzluk yayan, huzursuz bir kişiliktir yazar. Köylülüğünden, kırsal genlerinden gelen mizaç çatlağı ile birleşen bu ruhsal yan, hemen hemen bütün yazarların, yazarlara özgü karanlığından beslenmektedir. Mutluluk ve insan mutluluğu üzerinde ilkçağlardan beri düşünülmüştür ve düşünme deyince akla ilk bu işi en çok yapan felsefeciler gelir. **Aristo**'ya göre mutluluğun üç yolu vardır, insanına göre değişen... Birinci kümedeki insanlar evlenerek ve çocuk sahibi olarak, ikinci kümedekiler para ve mevki ya da şöhret kazanarak, üçüncü kümedekiler ise bilim ve felsefeyle uğraşarak mutlu olacağına inanırlar ve ancak bu kazanımlarla mutlu olurlar. Örneğin mutluluğu bilim ve felsefeyle ilgilenmeye endeksleyen birini para veya mevki kazanma mutlu etmez, keza mutluluğu para ve / veya mevki kazanmaya endeksleyenleri evlilik ve çocuk sahibi olmak tatmin etmez.

“... belalı bir başı hileli bir başa yeğlerim.” (Özkırımlı, 1984:8) diyen Bekir Yıldız, yazardır ve onu evlilik, çocuk, para, mevki mutlu etmez, edemez. Bekir Yıldız ancak sanatla, bilimle ve felsefeyle uğraşarak kendine mutlu olabileceği anlamlı bir dünya yaratabilir. Yazarların, bize aykırı, uyumsuz ve mutsuz görünen kişiliklerinin arka planında bu eğilimler gizlidir. Her güzellikten yaralanan, yararlanan; soran, sorgulayan, araştıran, haykıran, nahif, narin / kırılğan, inceci, şüpheci, kıskanç, doyumsuz, huzursuz, **egosantrik**, öfkeli, karanlık, aşkın ve taşkın kişiliklerdir yazarlar:

“İnsan yapılanmasının benlik, **id** (arzu), **ego** (rasyonel ilke) ve **süperego** (vicdan)'dan oluştuğunu iddia edersek; ego id'in kaotik arzularını alır ve verili toplumsal kısıtlamalar dahilinde sağlayacağı doyumunu en yüksek düzeyde tutmak için bunları düzene sokar. Düzensizlik ister bireysel ister sosyal, isterse devletin işlerliği konusunda olsun hep 'ego'yu tatmin noktasında kilitlenir.” (Arslan, 2011:90) Her asil kalp dünyaya bir düzen vermek isteyen kalptir ve bunda sorun yoktur. Sorun her asil kalbin kendi düzenini bu dünyaya giydirmek istemesinden çıkar.

Attığı taşlar yerini bulmayan, bireysel, sosyal, siyasal hayatta ve alanda önü tıkanan, etrafıyla çatışan, işi sonsuzluğu kurcalamak, gökyüzüne çivi çakmak, suya yazı yazmak olan her egosantirik / ben-cil yazar gibi Bekir Yıldız da asla doyum noktasına ulaşamaz. Yazarın yumuşak ruhunu sürekli örseleyen, vaatlerini durmadan erteleyen sert ve katı gerçekler yığınıdır hayat ve bu hayat; bütün yazarlar gibi Bekir Yıldız'ı da

fazlasıyla mutsuz, mustarip kılmış; hırçın, öfkeli, isyankar, kavgacı, geçimsiz, huysuz, asabi, egosantirik, kıskanç, doyumsuz vb. yapmıştır.

1.1.9. Siyasal Görüşleri ve Din Duygusu

Dünyaya sosyalizmin, edebiyata Marksist estetiğin gözünden bakan **Bekir Yıldız**; ırk, din, kültür gibi değerlerden değil, sınıfsal temelden hareket etmeyi tercih eder ve eserlerinde bu tercihini saklamak şöyle dursun okurlarına, gizli açık telkinlerle dayatır: *“Son otuz yıllık sürecin yazınsal yansımaları noktasında, Yıldız’ın sınıfsal yaklaşımı öne alması, üzerinde durulması gereken bir özelliktir. Sınıfsal bilinç, anılan dönemin belirleyici niteliklerindendir. Budunsal yaklaşım, sınıfsal bilinci parçalayacağından, reddedilir. Değersiz bulunur.”* (Güner, 2011) Yine de Almanya görmüş ve öteki - beriki kavramları arasında gidip gelmiş bir yazar olarak Bekir Yıldız’da bir üst kimlik bilinci vardır.

Bu değerlendirme paralelinde **İyilik Yargılanıyor** adlı otobiyografik karakterli öyküsünde yazar, Almanya’da bir hapishanenin önünden geçerken içerde iki de Türk’ün olduğunu öğrenir ve sonrası şöyle gelişir: *“Hapishanenin penceresiz, yüksek duvarlarına, soydaşımı görebilecekmişim gibi, bakıyorum bir süre...”* (AE, 2006:54) Türk kimliği üzerinden bir soydaş bilinci vardır Bekir Yıldız’da ve Almanya deneyimleri bu bilinci keskinleştirmiştir.

Yıldız’ın hayata ve sanata bakışını çok katı bir tutuma dönüşen siyasal tavrı benimser. Bekir Yıldız’a göre **sosyalizm** bir siyasal teori ve pratik değil bizzat varoluş nedenidir. Adeta yazar, doğmadan önce sosyalisttir ve öldükten sonra da sosyalist kalacaktır. Kendisiyle yapılan bir röportajda, sosyalizmle kurduğu ilişkiyi ve sosyalizmi algılayış biçimini şu cümlelerle ifade eder:

“Ben sosyalizmi başkaları gibi sonradan seçmiş biri değilim. Ben antiemperyalist olduğum için sosyalizmi seçtim. Benim için sosyalizm, daha Marks olmasaydı, Lenin gelmeseydi, 17 Ekim Devrimi yapılmasaydı, yüz yıl önce, bin yıl önce de ben yaşamış olsaydım, o zamanki baskı düzenine karşı bir alternatif arardım. Ama ben bugünde yaşıyorum. Fabrikalarda çalıştım. Şunu gördüm ki, emperyalizm var olduğu sürece dünya yok oluyor. Ben onun karşısında bir alternatif aramak zorundayım, bu alternatif sosyalizmdir. Sovyetler Birliği’ndeki sosyalizm beni hiç ilgilendirmiyor. Sosyalizm yaratılmamış bile olsa, ben bunu yapmak isterim. Çünkü ben antiemperyalistim.” (Sezer, 1998:2)

Dünya görüşü ile hayat tecrübeleri ve kişiliği arasında ilişkiler kuran, siyasetin içinde değil tam göbeğinde yer alan yazarın, yukarıdaki sözleri, Marks'ın manifestosundan ilhamla söylersek, kişisel ve siyasal bildirisi. Tevfik Fikret'in **Haluk'un Amentüsü** adlı şiirinden ilhamla söylersek de bu sözler Bekir Yıldız'ın "Amentüsü"dür.

Öfkeli, isyankar ve hepsinden önemlisi haksızlığa tahammülü olmayan bir karaktere sahip olan Yıldız'ın eserlerine de yansıyan bu bakış açısını ve siyasi görüşü benimsemesinde kişilik özelliğinin de önemli bir payı vardır. Ayriyeten, köylü ve işçilerden oluşan alt sınıfı korumaya odaklanan, ekmek, grev, özgürlük, zengine isyan, sermayeye çalım gibi vaatleri olan, yoksulluğun panzehiri, sömürüye dur demenin afili seçeneği kabul edilen sosyalizm; Bekir Yıldız'ın içinden çıktığı sınıfın can simidi gibidir. Yoksul bir aile ortamında geçen çocukluk ve gençlik yıllarına, **Türkiye ve Almanya**'da işçi olarak çalıştığı yılların eklenmesi, yazarı tek yol devrim ve sosyalizm gerçeğinin kucagina itmiştir:

"İster Türkiye'de ister Almanya'da olsun, işçilerin paylaştıkları kader aynıdır. Sömürülmek. Geri bırakılmış toplumlarda sömürü, en doğal yaşama biçiminin bile elde edilemeyeşiyle daha somut görülebilir. Almanya'ya çalışmaya gidiliyorsa, her işçi sınıfının dramını da beraberinde götürüyor demektir. Çünkü gittiği ülkenin işçileri de sömürülmektedir." (Yeni a D., 1972:10) Bu eğilimlerin ve tercihlerin toplamı olarak Bekir Yıldız; eserlerinin çoğunu siyasi görüşünün ışığında yazmış, toplumsal içerikli eserler vermiş, toplumcu edebiyatın gönüllü **kalemşörü** olmuştur.

Alman filozof **Heidegger**; *"Kültürler, milletlerin dinlerinin vücut bulmuş şeklidir."* der. Din, kültürler üzerinde çok baskılayıcı ve belirleyici bir öge olduğu için, insanların dünya hayatlarına, söylemlerine, eylemlerine, eserlerine, inançlarından gölgeler düşer. Bekir Yıldız'ın eserlerine bu gözle baktığımızda, yazarın, özellikle namazlarını aksatmayan, tespihli, seccadeli annesi; sürekli kutsal / dini kitaplar okuyan ablası ekseninde düşünüldüğünde, Türk İslam kültüründen çıkmasına rağmen, sonradan benimsediği Marksist dünya görüşünden gelen telkinlerle olsa gerek, dine soğuk ve mesafeli bir tutum takındığı söylenebilir.

İnsanların topluca yaşadıkları, başkalarıyla paylaştıkları mekanları düzenlerken; önceliklerini, gereksinimleri ve kültürel kodları belirler. Müslüman Mahallesi ise yaşanan alan, illaki bir caminin varlığı, Hristiyan mahallesi ise kilisenin varlığı olmazsa olmazlardandır. **Darbe romanında** Müslümanların çoğunluk teşkil ettiği bir ülkede ve

büyük olasılıkla mahallede yaşayan ama güçlü otobiyografik etkileşim ile Bekir Yıldız'la iç içe geçen başkarakter; sitenin hemen yanı başındaki camiden yükselen, son derece güçlü gelen ve berbat sesli bir müezzin tarafından okunan ezana kızgınlık duyar. Felçli olduğu için her zaman yaptığı gibi kulaklarını kapatamaz. Bu güçlü ve cırtlak sese katlanmak zorunda kalır: *“Ali’yi çıldırtan ezan değildi. Hoparlörden güç alan bu cırtlak sese, kimsenin ses çıkarmaması, hatta bu konunun konuşulmamasıydı. Katlanmak, dedi içinden. Zorbalığa katlanmak ne acı.”* (DR, 2006:45)

Eğer bir Hıristiyan mahallesinde yaşasaydı yazar, ezan sesinin yerini çan sesleri alacaktı. Bu durumu zorbalık olarak değil, insanların inandıkları gibi yaşama isteklerinin ortaya çıkardığı bir toplumsal düzen anlayışı olarak değerlendirmek daha doğru olurdu. Elbette **ezanın** güzel sesli insanlarca, makamla okunması fikrini onaylamamak mümkün değildir. İlaveten cami hoparlörlerinin ses seviyeleri gözden geçirilebilir ama bu durumu zorbalığa bağlamak, kesin ve peşin bir önyargının varlığına işaret eder.

Bu bahsi bu eleştiriyle kapatmayan başkarakter, gündüzleri yorucu iş saatleri boyunca çok çalışan karısının, uykusuz kalmasına yol açan bir geleneği de topa tutar. Yatak odalarının az ötesinde çalan ramazan davulunun gürültüsü içinde uyumak olanaklı değildir: *“Tokmak, davulun gerilmiş derisi üzerine değil de, sanki karısının gözkapakları üzerine bir iniyor, bir kalkıyordu. Nasıl bir toplum, diyordu Ali, öfkeyle...”* (DR, 2006:46)

Birlikte yaşamının özveri gerektirdiği herkesçe bilinen bir gerçektir. Ali'nin daha anlayışlı / mütehammil olması, binlerce yıl içinde kurulan bu toplumsal düzeni tam benimsemese de hoşgörüsü sineye çekmesi gerekirdi. Diğer yandan, alarmlı saatlerin, telefonların, teknolojik aygıtların bol olduğu, **laiklik** ilkesinin alanının genişletilmeye çalışıldığı günümüzde, davul çalma adetinden vazgeçilmesi hiç de yanlış olmaz.

İstanbul'da Bir Yarasa adlı kısa hikaye - röportajda, aile zoruyla ergenliğe girmeden çarşafa sokulan, ayıp olur diye gece kimsenin olmadığı saatlerde gidip parkta salıncağa binen komşu kızını, yarasaya benzeten otobiyografik karakterli hikayenin başkarakteri ile Bekir Yıldız arasındaki kinaye mesafesi yok denecek kadar azdır. Çarşafıların; karanlıklarda yaşayan, geceleri avlanan, kan içen, filmlerde vampirlerle özdeşleştirilen yarasaya benzetilmesi, bilinçaltındaki önyargılar ile ilişkilidir. **“Din bir afyondur.”** diyen, dinsiz, sınıfsız ve milliyetsiz bir toplum yaratma ütopyasıyla yaşayan

Marks'ın fikirlerinden, cenneti bu dünyada arayan, yaratmak için savaşılan Bekir Yıldız'ın etkilendiği açıktır.

Yine de toplamda *Ve Zalim Ve İnancı Ve Kerbela* romanını kaleme Alan Bekir Yıldız'ın güçlü dini telkinler aldığı bir aile ortamından çıktığı, terekasında İslami düşünce sisteminden bir birikim taşıdığı ve özelde İslam genelde dinler kültürüne ve inanç evrenine yakın durduğu ayan beyan görünür haldedir. Gerçekte de din olgusu, yerini başka bir gerçekliğin alamayacağı ve dolduramayacağı bir boşluktur: *“Kanta göre deneyimin ve usun yetersiz kaldığı noktada oluşan boşluğu ancak dinsel inanç doldurabilir. Düşününün “Königsberg’deki mezarındaki mezar taşı en ünlü sözleri yer alır. İki şeyin ruhunu hayranlık ve saygıyla kapladığı yazılıdır burada. Bunlar ‘üzerindeki gökyüzü ve içindeki ahlak yasası’dır. İşte, Kant’ı ve felsefesini yola çıkaran büyük gizem.”* (Gaarder, 1997:376)

Üzerindeki gökyüzünden ilham alan, içindeki ahlak yasalarına uyan yazarımızın eserlerinden de süzdüğümüz inanç haritasının ucu ateizme değil olsa olsa agnostisizme çıkar zira **agnostisizm**, ateizm ile aynı şey değildir. Ateizm, Tanrının var olmadığını veya var olamayacağını savunurken, agnostisizm Tanrının var olup olmadığının bilinmediğini veya asla bilinmeyeceğini savunur. Agnostisizm, Tanrı kavramına karşı bir çeşit tarafsızlık tavrı takınmadır, nötr olma halidir.

Son tahlilde; *“Benim Güneydoğu’da doğmuş olmam, babamın polis olması yüzünden, Anadolu’nun çeşitli yörelerinde yaşamam, yazacaklarıma önemli bir birikim sağlamıştır. En önemlisi, unutulmuş bir yörede, Güneydoğu’da doğmuş olmam. Elbet, orada doğmak, çocukluk birikimi yetmez. Otuz yaşında Almanya’ya işçi olarak gittim. Kapitalist düzeni, sömürüyü tanıdım; ne tanıması yaşadım. Ezildikçe patlamalar oldu içimde. Derken, Türkiye’de yaşananlar, 27 Mayıs, sonra 1961 Anayasası.”* (Başaran, 1998:22), cümleleriyle hayatını ve tanıklıklarını özetleyen Bekir Yıldız, **zamanın ruhunun** çocuğudur. Yazarların doğdukları ve yaşadıkları çevre ile iletişim / ilişki kurdukları insanlar önemlidir hele Bekir Yıldız gibi yazdıklarını yaşadıklarından öğrenen ve süzen yazarların çevreleri ve içine düştükleri sosyal politik devir iki kere önemlidir.

Hayalle işim yoktur, ne yazdıysam görüp yazmışımdır diyen Akif gibi Bekir Yıldız'ın da **otobiyografik** karakterli eserleri hayatıyla ve yaşadığı zamanla güçlü bağlar kurar. Eserler hayattan yansılarla vücut bulur. Yazarın romanlarını ve hikayelerini okuyanlar en geniş anlamda yaşam öyküsünü de okumuş olurlar.

1.1.10. Kendi Kavramları ve Sınıflandırması ile Hayatı

Yazarların hayatı incelenirken ve yazılırken en sık kullanılan ve belki de en kolay olan sınıflandırma, nesil tasnifine dayanan edebiyat geleneğinden mülhem; çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemleri gibi alt başlıklardan yararlanmaktır. Arka planda bu başlıklara uygunluğunu da sezdirenen bir tasarrufla ve ömrünün dörtte üçünü geride bırakmanın kazandırdığı bilgelikle “*Çeyrek yüzyıla yakın bir zaman insan ömrünün gerisinde kalmışsa eğer, çok şeyler değişmiştir onun düşüncelerinde. Ben de bu yazı nedeniyle 20 yılını önüme serdiğimde, üç önemli aşamayı geçirdiğimi kavradım.*” (YZİ, 2006:127) diyen Bekir Yıldız, hayatını üç döneme ayırır:

1.1.10.1. Hiçlik ve Hayranlık Dönemi

“*Birinci dönem: Hiçlik ve hayranlık dönemimdir. Açıkçası o yıllar, 1962’lerde, ben bir hiçtim, genelde Batı’ya, özelde de Almanlara taparcasına hayrandım. ... Batı hayranlığı ile büyütülmüş, tarihi karalanmış, hiçbir şey bilemeyeceği öğretilmiş, salt bir beygir, bir at, bir eşek gibi adaleleri olan bir canlı olduğuma inandırılmış bir emek sanatçısıydım.*” (YZİ, 2006:127) diyerek sözlerini sürdüren, kibirli Almanların kapısında ve karşısında durmadan ufalanan Bekir Yıldız, bir Üçüncü Dünya Ülkesi vatandaşının haleti ruhiyesini taşımaktadır. 1683 Viyana bozgunundan itibaren, özellikle Batı ve Batılı karşısında sürekli gerileyen, mevki ve mevzi kaybeden Türk insanı, bilinç düzeyinde ve gittikçe bilinçaltında kökleşen bir bozgun ve aşağılanma duygusu ile sürekli örselenmektedir.

Batılılardan çalmadan, ödünçlemeden, Batı kaynaklarına ve bilim adamlarına atıf yapmadan bilim üretemeyen; tarihi bile örneğin **Hız. Muhammet’ten önce / sonra** diye değil **İsa’dan önce, İsa’dan sonra** diye okuyan; kendine ve insanına Batı’nın optik çarpıtmayla ve kirli propagandayla biçimlenen göz-lük-leri ile bakan; çarşıya pazara çıktığında Avrupa malı arayan; Bedri Rahmi’nin ifadesiyle “Otobüsü kaçırmış bir milletin çocuk”ları sıfatını taşıyan ve azıcık düşünüp sorgulayan özelde her Türk yurttaşının genelde bütün Doğuluların / Asyalıların yaşadığı sarsıntıya / travmaya karşılık gelen duygunun tam adı ve özeti hiçlik ve hayranlıktır. Sağlığında bu aşağılık saplantısını / kompleksini fark eden ve görmezden gelemeyen **Atatürk**; “*Ne mutlu Türküm diyene.*”, “*Bir Türk dünyaya bedeldir.*” gibi sözlerle bu ezikliği telafiye ve tedaviye çalışmış ancak bu çabaları Batılı karşısında Doğulunun yaşadığı ve yakalandığı “hiçlik ve hayranlık” kördüğümünü çözmeye yetmemiştir.

Hiçlik ve hayranlık yılları Bekir Yıldız'ın çocukluk ve özellikle son gençlik yıllarına tekabül eder. Kendimizle çelişmek pahasına Batılılardan ödünçleyeceğimiz, rehinenin kendisini rehin alan kişiye duygusal anlamda bağlanması olarak özetlenebilecek psikolojik durumu anlatan, 'Celladına âşık olmak' diye de tabir edilen, kendisine işkence eden veya kötü muamelede bulunan insanlara duygusal olarak yaklaşma içeren her durum için kullanılmaya başlanan **Stockholm Sendromu**'na yakalanan her Asyalı gibi Bekir Yıldız'ın bu yılları hayranlığının katlanarak arttığı, hiçliğin dibe vurduğu bir sarmala karşılık gelen yıllardır: “... *emek sürüleri arasında o fabrikadan bu fabrikaya itilip kakıldım. İtildikçe hayranlığım arttı, hayranlığım arttıkça hiçliğim kanıtlandı.*” (YZİ, 2006:128)

1.1.10.2. Kin ve Öfke Dönemi

Hiçlik ve hayranlık batağında debelenirken gittikçe nesnelerin görkeminden sıyrılıp onlara biçim ve can veren insanı aramaya başlayan Bekir Yıldız, Almanya'da işçi olarak çalıştığı yıllarda eylem içinde bilinçlenir, Batının yaldızını kazıdıkça altından çıkan gerçeğe yüzleşir ve böylece hayatının ikinci evresi başlamış olur: “*Sanayi evrimini tamamlamış bu toplumda insana sokuldukça, insanda, insani olan pek çok şeyin yok edilmiş olduğunu şaşkınlıkla gördüm. Böylece ikinci dönemim başlamış oldu. Bu kin ve öfke dönemimdir.*” (YZİ, 2006:128)

Her gerçeğe madde açısından bakan Batı, gün gelmiş kendini de madde içinde bir madde olarak görmeye başlamış, o görkemli madde uygarlığı içinden insan ve gerçeği ebediyen kovulmuştur. Sosyalizmi bile nasyonal sosyalizme çeviren, **Friedrich Wilhelm Nietzsche**'nin üstün ırk masallarından bilenmiş ve etkilenmiş olarak çıkan Almanlarda, kibre bulaşmış bir üstün ırk düşüncesi ile ırkçılık eğilimleri, karşıt tezleri ve tepkileri de üretir. Sınıfsal kardeşlik ve dayanışma yerine horlanma, ezilme, dışlanma gibi ikincil ve itici davranış kalıpları ile yüzleşen Bekir Yıldız için Batı'nın maskesi düşer; yüzüzlüğü, takkesi düşer, keli görünür. Gözünü açan yazar, aldanmış, aldatılmış olmanın hıncıyla başka yakıcı ve yıkıcı duyguların, kin ve öfkenin esiri ve eseri bir insan haline gelir. Bu dönem Bekir Yıldız'ın yetişkinlik yıllarına karşılık gelir.

1.1.10.3. Sınıfsal Bilinç ve Acıma Dönemi

Kin ve öfke, iki yanı da keskin bir bıçak gibidir. Bir yüzü muhataplarına zarar verirken diğer yüzü sahibinin bir yerlerini kanatır. İnsanı arayan bir sanatçının çok fazla

konuk edemeyeceği bu duygular, zamanla tamamen yok olmasalar bile ehlileştirilir ve baskın yanları törpülenerek yerine başka bir gerçeklik ikame edilir. Yıldız'ın hayatının üçüncü evresi ve hakim rengi olan dönem de böylece başlamış olur: *“Hayranlık, sonra öfkeye dönüşmüş hayranlık döneminin ardından, toplumlara sınıfsal konumlarıyla yaklaştıkça, yeni bir dönem başladı benim için.”* (YZİ, 2006:128)

Bu dönem yazarın sosyalizm okulundan mezun olduğu yıllar olarak “sınıfsal bilinç ve acıma” yıllarıdır. Bu gerçeklikte durulan ve karar kılan Bekir Yıldız, artık yazarlık hayatının olgunluk dönemine, kişisel hayatının yaşlılık dönemine ayak basmış olur. Çok geç yazmaya başladığı, şöhreti yakaladığı eserlerini hayatının üçüncü ve son çeyreğine karşılık gelen yaşlılık yıllarında yazdığı için yazarın eserlerini ve izleklerini belirleyen, biçimleyen hakim temayül, **sınıf bilinci** ve acıma duygusu olur.

1.2. Edebi Kişiliği

“Sıkıcı konu yoktur, sıkıcı yazarlar vardır.” H.L. Mencken

1.2.1. Bekir Yıldız'ın Yola Çıkışı, Yörüngesini Arayışı ve Sanat Anlayışı

İnsan karanlığını aydınlığa çıkarma işi; “uçucu” bir niteliği olan hayatı “*elle tutulur, gözle görülür*” (Taş, 2001:11) kılma uğraşı olan edebiyatla Bekir Yıldız'ın fiilen yolunun kesiştiği tarihi saptamak zordur ama resmen edebiyatla yolunun kesiştiği tarih 1951 yılıdır. İlk öyküsü bu tarihte **Resimli Tomurcuk** adlı çocuk dergisinde yayımlanan Bekir Yıldız, yazarlığa erken sayılabilecek yaşta başlamış ama uzun soluklu bir ara vermek zorunda kalmıştır. Yıldız, bu dönemlerini, kendisindeki yazma eğilimi ve yazarlığa başlama serüvenini şu cümlelerle açıklar: *“Bu ara ilk aşkıma tutuldum. Yoksulluk, kalbimdeki sıcaklığa dolu gibi yağıyordu. Sanıyorum ilk öykülerimi bu yıllarda yazdım (1950-1951). Birkaçı yayınlandı da. Fakat ekmek savaşı bu arzumu bir yana dürmemi gerektirdi.”* (Yıldız, 1970:46-47) Yazar ilk romanını yazacağı 1966 yılına kadar on beş yıl yazmaya ara verecektir.

Yıldız'ın edebiyata ilgi duyduğu ve amatör olarak edebiyatla uğraştığı yılları, arkadaşı **Güngör Gencay** şu şekilde anlatır: *“1954 yılında çoğunlukla öğle tatilinde, Cağaloğlu ve Çemberlitaş semtlerindeki kahvelerden birine oturur, ürünlerimizi okur ve dertleşirdik. Bekir Yıldız, Demir Anadol ve ben. Bekir Yıldız, o zaman çocuk öyküleri yazardı. Zamanın elverdiği oranda, bir ya da birkaç öyküsünü okur, üzerinde*

tartıştık. Kalınca bir öykü dosyasıyla gezinirdi her zaman. Bekir'in bebekleriydi çünkü onlar. Günün birinde öğle sohbetini:

*'Sabahsız gecelerim,
Ne zaman nurlanacak?
Ne zaman
Şeytan girmeyecek rüyalarım?
Nerede?
Bir mucize doğacak.
Ümitsizlikten kanımın kuruduğu yerde mi?
Nasıl, nerde?
Parça parça hayallerim
Parça parça
Hangi geceleri bekleyeceğim.... Bilmem ki?
Bendeki derde.",*

dizeleriyle örüp "Beklediğim" adını verdiği şiirle renklendirdi Bekir. Ben de o zaman, bir şiir antolojisi hazırlıyordum. Bu şiiri kendisinden aldım ve iç resimlerini, linol oyma olarak Demir Anadol'un yaptığı 'Genç Şairler Antolojisi'nde aynı yıl yayımladım. Son yıllarda yazmadıysa Bekir Yıldız'ın tek şiiri budur." (Gencay, 1998)

Bekir Yıldız **mektepli** değil **alaylı** bir yazardır. Yoksulluk içinde geçen çocukluğu, sanat okullarıyla sınırlı eğitimi, çalışarak hayatını kazanma mecburiyeti ile işçi sınıfına intisabı, Bekir Yıldız'ı kelimenin tam anlamıyla alaylı bir yazar yapar. Yoksulluğu iyi eğitim almasını engellediği gibi hayatını kazanmak, ekmeğini taştan çıkarmak zorunda olması ve kalması ile örneğin Nişantaşı'ndaki evine kapanıp bir mirasyedi rahatlığı ve çalışmak zorunda olmayıştan gelen geniş zaman tasavvurları ile romancı olan ve belki de olabilen Orhan Pamuk'un aksine yazarımız, yazma eylemini hayatının öznesi yapabilecek olanak ve ortamlardan yoksun yetişmiş ve yaşamıştır.

Bekir Yıldız'ın kitaplarla tanışıklığı, iyi okuyucular olduklarını ifade ettiği abisi ve ablası aracılığı ile çocukluğuna; matbaacı olarak, mürettip olarak çalıştığı yıllar aracılığıyla ilk gençlik ve işçilik yıllarına dayanır. Bekir Yıldız, kitapla "yazan" olarak değil "dizen" olarak tanışmış; (Demirtepe, 1984:93) bu tanışıklık daha sonra yazma hevesi ile beslenip sıkı dostluğa, hayat tarzına dönüşmüştür. Bekir Yıldız'ın daktilosunun başına geçtiği yıllar, Marksizm'in, dünyanın Türkiye dahil, değişik coğrafyalarında rüzgar gibi, fırtına gibi estiği yıllardır. Marksizm'in edebiyattaki karşılığı olan toplumcu

edebiyat, Mahmut Makal'ın “**Bizim Köy**” romanı ile yönünü köye, Sadri Ertem'in “**Çıkrıklar Durunca**” romanı ile yönünü işçilere, işçilerle birlikte sanayi toplumuna çevirmiş; edebiyatımız yine bilindik iki kola, sanatı sanat için yapan bireycilerle, sanatı toplum için yapan toplumsalcılar arasında, kimilerince küçük, kimilerince büyük bir farkla paylaşılmıştır. Bu fark toplumsal edebiyat ile toplumcu edebiyat arasındaki farka karşılık gelir. İlki toplumu, faydacılık ilkesinin aynasından, diğeri Marksizm'in penceresinden görerek ve göstererek edebiyatla uzlaştırır.

Toplumcu edebiyatının, hikaye, roman, şiir gibi türlerinde eserler vererek hem çok yönlü hem de en güçlü kalemlerinden biri olan Sabahattin Ali'nin toplumcu / proleter sanat anlayışını; Sait Faik'in fazla bireyci / burjuva sanat anlayışına tercih eden Bekir Yıldız; daktilosunun başına toplumcu edebiyatçıların sesi olmak için oturur ve bu tercihinin nedenlerini şöyle açıklar: *“Yıllardan beri gerek çevremin, gerekse toplumun bir bunalım içinde olduğunu sezinliyordum. Önce kendi bunalımlarımın nedenlerini çözmekle işe koyuldum. Bu arada her dürttüğüm, her kurcaladığım neden, beni toplumsal sorunların içine attı. Bu gerçekliği kavradıktan sonra suçluyu evde değil, dışarıda aramaya başladım. Savaşım bireysel değil, toplumsal oldu. Böylece yazmaya iten zorunluluk, edebiyatın süsüne bulaştırmadı beni.”*(Kurdakul, 1998) Bekir Yıldız'a göre bireysel sorunların kaynağında toplumsal yapının işlemeyişi yatmakta, bireyle içinde yaşadığı toplumların yolları gibi kaderleri de sıklıkla kesişmektedir.

Bu bağlamda ve bir anlamda bireysel olanda toplumsal, toplumsal olanda bireysel olanın ve alanın gizlendiğini fark eden, keşfeden **Bekir Yıldız**; durduğu yeri bu kesişim, kavşak noktası olarak işaretler: *“Çoğu kez yazacağım bir insanla yüz binleri anlatmak istemişimdir. Üstelik toplumsal olayın, olayların içinde olmalıdır bu insan, toplumun dışında değil. Çünkü sürekli olarak toplumsal olayların etkisindedir birey. Dolayısıyla, bireysel olanla, toplumsal olanın sıkı bir bileşkesi olmalıdır anlatılan. Ancak o zaman mümkündür anlatılanın dirilik, yoğunluk, hatta evrensellik kazanabilmesi. İnsanımıza yaklaşırken, üzerinde durulması gerekli bir husus da; anlatım özelliğidir kuşkusuz. Gerek soyut biçimcilikten, gerekse kaba doğalcılıktan kurtulmakla mümkündür bu da. Sorun, insanımızı kendi koşulları içinde yakalamak, yerli öz, toplumsal içerik ve yetkin biçimle kaynaştırmaktır.”* (Yıldız, 1977a) Bu sözleri ile bireyselden ulusala, buradan evrensele geçişin sınırlarını arayan ve zorlayan bir yazar olarak karşımıza çıkan Bekir Yıldız'ın; ne anlattığı kadar nasıl anlattığı sorusuna da yanıtlar aradığı, sürekli bir arayış içinde olduğu da gözden kaçmaz.

Yine de, son tahlilde esas, usulden önce gelir, Bekir Yıldız'da... Yıldız'a göre; Batı yazarları gibi, temel toplumsal sorunlarını çözümlemiş, tuzu kuru olan ülkelerin yazarları, edebiyatta daha keyfi bir tutum takınabilir, söylenmişe yeni bir şey katabilmek için yeni, şifreli yahut soyut bir anlatıma ya da marazi tipleri, uç ve aykırı konuları yazmaya yönelebilirler. Bu nedenle, henüz ilkel **cemaat** yapılarından mükemmel **cemiyet** yapısına, geri bıraktırılmış ülkeler liginden müreffeh ülkeler ligine yükselemeyen bir ülkenin yazarları, Türk yazarları için, nasıl anlattıkları, ne anlattıklarının önüne geçemez. Türk sanatçısı, aydın olma bilinciyle, Türk toplumunda kangrene dönüşmesine rağmen henüz ele alınmamış ve ivedilikle çözüm bekleyen konuları, onlarca değil tonlarca sorunu gündemine almalıdır. Bu gerekçelere ve gerçeklere rağmen, toplumcu çizgiden kopup da bireysel konuları ve bunalımları işlemek, Bekir Yıldız'a göre hem lüks hem duyarsızlık hem de edebi hatta tarihi bir yanılğı olur. (Yakut, 2006:40)

Sanat görüşlerini bu minvalde toparlayan, yerleştiği yörüngeyi bu türevden sözlerle özetleyen Bekir Yıldız; düşüncelerinden sanatına gidiyor / gitmiş gibi gözükse de aslında sanatından ve karakterinden bu düşüncelere gelmiştir. Yazarın biri hariç, bütün romanlarının ve çoğu hikayelerinin otobiyografik karakterli olması, yaşadıklarını yazması / yazabilmesi, hayatından birçok hayat çıkaramaması, hayal gücünün zayıflığıyla ilişkilendirilebilir. Bu durum yazarımızın sosyal gerçekçi olmasını ve bütün sosyal gerçekçi yazarların edebi duruşlarını da bir şekilde açıklayabilecek derecede ve değerinde bir saptamadır. Tanpınar'ın deyimiyle "**romancı muhayyilesi**" ile doğmayan yazarlardan olan Bekir Yıldız, bu açığı kapatabilecek eğitim ve bu yolla edinilen birikimden, yazarlık imkanlarından da yoksundur. İyi bir eğitim alamayan, alaylı yazar Bekir Yıldız; yaşamış, yaşadıklarını yazmış, hayata sanatın değil siyasetin gözlüklerinden bakmış, daha sonra yazdıklarını çeşitli söyleşilerde bir sanatsal çerçeveye oturtmuştur. Estetiğini el yordamıyla kuran yazarlardandır Bekir Yıldız, diğer pek çok yazar gibi...

İlk karısından boşanan, çok sevdiği eserlerinin bir kısmının telif haklarını, boşanma nafakası karşılığı ilk karısına bırakmak zorunda kalan Bekir Yıldız, otobiyografik içerikli bir romanında, sözünü emanet ettiği başkarakteri aracılığıyla bu eserleri ile helalleşirken, vedalaşırken **özetleme tekniği** ile eserlerinin oluşum maceralarını hatırlar: "*Oysa onları ben nasıl da güç koşullarda yaratmıştım. Geceler boyu herkesin uyuduğu saatlerde, ben onları dağlardan, ovalardan, Harran*

bozkırından, Berlin bulvarlarından, sıla zindanlarından çağırırdım masama... Kimi gözyaşı dökerdi. Dökülen yaşlar, yazılanların mürekkebi olurdu. Kimi gülümserdi yarınlara. Gülümseyişleri beyaz güvercinin kanadı olurdu.” (AS, 2006:43)

Bekir Yıldız’a göre de sanat, yaratıcılık işidir. Sanatta yaratmanın güçlüğünü ve Tanrısallığını anlatmak için ekseriya **doğum örneğinden** yararlanılır. Kadın rahmi, içine düşen tohuma can vererek, kadını yarı Tanrı bir varlığa dönüştürür. Bir embriyonun, canlının gelişimi ve doğumundaki sancılar ise bu yaratıcılığın bedelidir. **Aile Savaşları**’nda Bekir Yıldız eserlerinin ortaya çıkış süreci ile ilişkili benzer bir yaklaşımı benimser ve günceller: *“Gelin, hepiniz toplaşın çevremde. Hepiniz benim çocuklarımsınız. Yaratıldığınız günleri, geceleri anımsayın. Yarattıktan sonra, loğusa kadınlar gibi hasta olduğumu anımsayın.” (AS, 2006:53)* Bir bedene can veren kadınının, çıktığı zorlu sürecin sonrasında kendine geldiği, kendini topladığı dönemdir, nekahet dönemidir **lohusalık** dönemi.

Sanatın, bhusus genelde yaratıcılığın bir doğuma, doğurmaya benzetilmesi eski ve yerleşik bir kalıptır: *“Sokrates’in annesinin ebe olduğu ve Sokrates’in konuşma sanatını ebelerin ‘doğurma sanatına’ benzettiği söylenir. Çocuğu doğuran kişi ebe değildir. Ebe yalnızca doğum sırasında hazır bulunup doğuma yardımcı olur. Sokrates de kendine düşen şeyin insanların doğruyu ‘doğurmasına’ yardımcı olmak olduğuna inanıyordu. Çünkü gerçek kavrayış insanın içinden gelir. Başkaları tarafından öğretilemez. İnsanın içinde kavradığı şeydir gerçek ‘bilgi’.” (Gaarder, 1997:77)* Bekir Yıldız da özelde bu genelde ise tüm eserlerinin ortaya çıkışını bir doğuma, ifadeyi biraz daha iyileştirirsek, bütün evreleri benzeşen kutlu ama sancılı bir doğuma benzetir.

Bekir Yıldız, hayatı ile sanatı arasındaki ilişkilerin de görmezden gelinmesini istemez ve eserlerini kendi cümleleri ile yaşantısına, yaşadıklarından öğrendiklerine bağlar: *“Berlin’i tanımasaydım Harran’ı yazamazdım belki de.” (Oral, 1973:3)* Kendi teklifleri ve telkinleri doğrultusunda Bekir Yıldız’ın eserleri, özel hayatından ve özel hayatı ile atbaşı giden zeitgeisttan / zamanın ruhundan, sosyal ve politik devirden bağımsız okunamaz. Arkadaşı Ataol Behramoğlu’nun *“Yaşadıklarımın öğrendiğim bir şey var.”* dizesi, “yaşadıklarımın öğrendiğim birçok şey var”a çevrilirse, Bekir Yıldız anlatıları için de hatırlanabilir, açar ifadelerden olur.

1.2.2. Bekir Yıldız'ın Sanatında Ortak Paydalar / Hakim Temayüller

“Şahsi yaşantılar sadece şahsî yaşantı olarak kaldıkları takdirde sosyal bir mana ifâde etmeyebilirler. Hüner onlarda müşterek ve beşerî olanı bulmaktır.” (Kaplan, 1990:193) tavsiye ve telkininden yola çıkarak yazarımıza baktığımızda “Roman yol boyunca gezdirilen aynadır.” düstur-ı kemaliyle açıklanan realizmi, fotoğraf realizmine, yer yer natüralizmin (Çetişli, 1998:69-81) sınırlarına kadar sündü-ren, sürdüren ve sürükleyen Bekir Yıldız; çoğunu yaşam öyküsünden devşirdiği ve uyarladığı anlatılarında hem korkunç, acı ve çirkin gerçeğe hem de monografi yazdığını düşündürecek kadar hayatına yer vermiş, üslubu da bir amaç değil bir araç olarak, süse ve özentiyeye kaçmadan kullanmıştır: “Eğer öykülerim ilgi görmüşse, nedeni **süte su katmamış olmamdır**. Fazla laf etmekten, dolambaçlı ve yapışık anlatımdan kaçınmamdır. Bir de, ele aldığım konuların bugüne dek işlenmemiş konular olmasını düşünmeliyiz. Bizim Urfa köyleri hakkında, hatta bölge olarak Anadolu’nun Güneydoğusu hakkında pek eser yoktur. ... Konularımı yaşamış olmam, gerçeğin içinden gelmem de azımsanmaz herhalde.” (Makal, 1969:9)

Yahya Kemal’in duygusal ve kültürel kimliğinin inşasında doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği **Üsküp**, mektep olarak telakki ettiği **Paris** ve rüya şehir **İstanbul**’dan müteşekkil üç şehrin çok önemli olduğu bilinir ve edebiyat çevrelerince de dillendirilir. Bekir Yıldız’ın kültürel kimliğinin şekillenmesinde de üç şehrin / ülkenin önemli olduğunu söyleyebiliriz. Doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği **Urfa / Harran**; mektep olarak, şok niteliğinde bir aydınlanma ve uyanış geçirdiği ülke olarak telakki edebileceğimiz **Almanya / Münih - Leimen** ve kent kültürünün beşiği, matbuat dünyasının kalbinin attığı şehir **İstanbul**... Bu üç mekan, Bekir Yıldız anlatılarının anahtar mekanlarıdır.

Durum ve olay öyküsü diye iki koldan akan bir nehir gibi yol alan hikaye türünde Bekir Yıldız; **olay öykülerine** daha yakın durur. Bir soruşturmada etkilendiğiniz isimler var mı sorusuna; “Söylediğim gibi, insanlardan çok, olaylar etkiledi beni. Urfalı oluşum. Almanya’ya gidişim. İlk evliliğim. 12 Eylül ve sonrası olaylar. Halkalı Köle ve Aile Savaşları’nın yazılmasına neden olan şimdiki eşim...” (Özkırımlı, 1984:11) yanıtını veren Bekir Yıldız’ın sanat hayatının çıkış noktası olaylardır.

Dış dünyanın ve insanların iç dünyasının yuvarlak ifadelerle geçirtilirdiği hikayelerde ayrıntılı ruhsal çözümlemelere, geniş tasvirlerle rastlanmaz. Bir ressam, plastik sanatların temsilcileri kadar olmasa bile her insanın bir parça da gözleriyle

yaşadığı; renklere, şekillere alıcı gözle baktığı gerçeği, Bekir Yıldız tasvirleri için geçerli değildir. Belki de çocukluk yıllarında geçirdiği ve sık sık nükseden trahom hastalığı ve gözlerini **jilet**le kazıtarak görebildiği yıllardan kalma bir alışkanlıktır, bu seyrek ve bir iki cümlelik yuvarlak betimlemelerle yetinmek... Keza belki de hayatını düşünmek değil kazanmak, hayata yoksulluğa rağmen tutunmak zorunda kalan bir geçmişin yazarı olarak Bekir Yıldız, düşün-e-meden yaşayan bir kültürün içinden çıkmış, dış dünyanın aman vermez meşguliyetleri, yoğun bedensel çalışmaların bakiyesi yorgunluklar, iç dünyaya ayıracak, odaklanacak zaman bırakmamıştır.

Olay öyküleri; yazar yaşlandıkça, anıları ve konuları, hülasa yazarlık serveti tükendikçe, uzun siyasi söylevlere dönüşen, düşünce ögesinin sentezleyici olduğu, zor okunan, kimi bir makale havasına bürünen öykülerle yer değiştirir, **durum öykülerine** benzemeye başlarlar. Yunus'un "*Her dem yeniden doğarız / Bizden kim usanası*" deyişindeki gibi her dem yeniden doğamayan, sürekli kendini anlatan, sık sık kendini tekrar eden, hikayelerinde anlattıklarını romanlarına, romanlarında yazdıklarını hikayelerine yediren, kendi mirasını tüketen bir mirasyediye dönüşen Bekir Yıldız; tasvir, iç çözümleme vs. gibi tekniklerden ziyade en çok ve müsrifçe montaj tekniğine başvurmuş, bu tekniğin sınırlarını zorlamış, ödünçleme yapmadan yazamamıştır.

Toplumcu edebiyatın açmazı Bekir Yıldız'ın da açmazı olmuştur: "*Sovyetlerde toplumcu gerçekçiliğin tıkanıdığı noktalardan biri de sadece proleter – emekçi sınıfın anlayabileceği nitelikte basit bir edebiyat yaratma faaliyeti olmuştur. Bu da birbirinin aynı yüzlerce eserin yazılmasına sebebiyet vermiştir.*" (Kolcu, 2008:78) **Fotokopi** ile çoğaltılmışçasına birbirine benzeyen eserler yazma zorunluluğu, toplumcu sanata kendini adayan yazarların durmadan aleyhine işleyen bir süreci başlatmıştır.

Bu tıkanma hali okurun dikkatinden kaçmamış, Bekir Yıldız'ın özgün olabildiği zamanlarda hızla parlayan Yıldız'ı, kendini tekrar etmeye ve zorlanmaya başlayınca aynı hızla sönmüştür. İlaveten odağını, konumlandığı yeri, bakış açısını hiç değiştirmeyen yazar, estetik körlüğe, yön körlüğüne de duçar olmuştur. "*İnsanlar hangi dünyaya kulak kesilmişse öbürüne sağır.*" diyen şairin kastı gibi, belli bir çevreye hapsolmuş, sadece ait oldukları dünyanın insanları ile oturup kalkan, farklı düşüncelere, fikirlere kapalı insanların, hareketlerin, kurumların, partilerin bir hastalığı olan **estetik körlük / yön körlüğü**, tek yönlü beslenmenin getirdiği ciddi bir rahatsızlık ve sanatsal yoksullaşma nedenidir. Sanatçıyı hızla tükenişe ve dibe doğru çeken bu zafiyet aynı zamanda, her dönemin değil bir dönemin yazarı olanların aşamadığı bir tıkanma halidir.

Bu sorunun farkına varır Bekir Yıldız ama üstüne gidecek, telafi edecek, zaman, enerji ya da iktidar bulamaz: *“Toplumcu edebiyatın sindirildiği politik bir ortamda, bireyci sanatın alabildiğine öne çıkarılabilmesi hüznünden, hatta bir özeleştiriyile, bu koşullarda, biz sanatçıların ayrı ayrı kümeleşmeleri yerine, bir bütün olmamızın kaçınılmaz olduğunu, salt toplumcu bir içeriğin özgün sanata yetmeyeceği, estetiğin, fantezinin kaçınılmaz olduğunu ve buna karşılık salt estetiğin, bireyciliğin, fantezinin de özgün sanatı boynu bükük bırakacağını, bu sanat anlayışının da toplumsal içeriğe yönelmesinin kaçınılmaz olduğunu söylemeye çalıştım.”* (Yıldız, 1981:76.) Bekir Yıldız’ın, kendi sanat tercihinin de, karşıt sanat algısının da tek başına bir çıkmaz olduğunu, bir bireşime / senteze ulaşmanın, altın ortayı bulmanın ve tutturmanın kaçınılmazlığına vurgu yaptığını görürüz.

Mutluluğu yakalamanın, yaşamanın dengelerini gözeterek gerçekleştirebileceğini düşünen Aristo, felsefe tarihine bir dipnot mahiyetinde “altın orta”yı tutturmadan bahseder: *“İnsanlarla ilişkilerimizde de ‘altın orta’yı tutmaktan sözeder. Aristoteles: Ne korkak ne çılgınca atılın, sadece cesur olacağız. (Cesaretin azı korkaklık, çoğu çılgınlıktır.) Ne cimri ne savurgan, sadece bonkör olacağız. (Aşırı bonkörlük savurganlık, az bonkörlük cimriliktir.)* (Gaarder, 1997:132) Tıpkı hayat gibi sanat muazzam bir bireşimdir. Onu büyük ve büyüleyici kılan, her çiçekten bal almasıdır, her gerçeklikten altın oranda yaptığı sentezdir. Bu açıklamadan hareketle Bekir Yıldız’ın kendini de eleştirdiğini, **özeleştir**i yaptığını ve yetersizliğini itiraf ettiğini söyleyebiliriz.

Konumumuzu ve bakış açımızı değiştirdiğimizde, birkaç şiir denemesi yaptığımızdan bahsettiğimiz, *“Önemli olan, şiveye yaslanmadan, şiveden yararlanmaktır.”* (Oral, 1973:3) diyen Bekir Yıldız, ince tartımlarla yerel şiveyi, kaba, argo, küfürlü ve yer yer müstehcenliğe varan fütursuz ifadeleri, edebi sanatları, folklor çeşnisini hatta **avukat** yerine **savunucu**, **katil** yerine **öldürücü** gibi yeni kelimeleri teklif ettiği ve kullandığı üslubunda; yer yer güçlü ve şiirsel anlatımlara, yoğunlaştırılmış ifadelere de ulaşır ve bir düzey tutturarak, üslup sahibi yazarlar arasına dahil olur. Bizim toplumumuzdan ve insanımızdan seçtiği kesitlerle, sorunlarımızı, duygu, düşünce, ruh, hayal dünyamızı, hüznümüzü, acımızı teşhis, teşhir eden yazar, geri planda olası çözümler ve daha yaşanabilir bir ülke ile dünya hayalini sezdirmeyi başarır; iyi, güzel, temiz, asil olanı teklif ve telkin eder.

Özünde / **etimon** **spritü**alinde Bekir Yıldız’ın özlemi, herkes için daha yaşanabilir bir dünya düzenidir ve sanatını bu amacın emrine tahsis etmiş, *“kendisine*

bağışlanan ömrün diyetini ödemek için” (Taş, 2001:9) hem beden işçisi, hem beyin işçisi olarak çok çalışmıştır. Feodalizm’i, faşizmi, Vandalizm’i, Nazizm’i, kapitalizmi, pragmatizmi vs. reddeden, telin eden Bekir Yıldız, bunların yerine hümanizmi, sosyalizmi ikame etmek ister.

Sistem, sistemler bize **eski insanı** dayatmaktadır... Konuşmayan, düşünmeyen, araştırmayan, ezberci, cemaatçi, yalnızca verileni yerine getiren, gözlerimi kaparım vazifemi yaparım diyen insan modeli... Aydınlanma mücadelesi ise yeni insan ile eskinin mücadelesidir. Eski insan, egemen dünyanın tüm gerici güçlerini arkasına almış, yeni insanın oluşumunu engellemeye odaklanmıştır. Aydınlanma sürecinin başarısı için yeni insana gereksinim vardır. Bu da bilim öncülüğündeki estetik bilinç ve insani bakışla olasıdır. Bekir Yıldız; içindeki öfkeli, isyankar kişilik ve devrimci bilinç ile cenneti öbür dünyada değil bu dünyada aramak, bulmak ve kurmak isteyen **yeni insan tipidir** ve bu insan tipini yaratmak ister.

Bekir Yıldız’ın; etkilendiği yazarlar olarak ilk akla gelenler içinde **Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Nazım Hikmet**, Türkiye’nin ilk işçi ve sosyalist kadın şairi, **Yaşar Nezihe Hanım**’ı sayabileceğimiz gibi etkilediği yazarlar da vardır: “*Sabahattin Ali ve Orhan Kemal’in duyarlılığından beslenen bir hikaye yazma heveslisi olarak Bekir Yıldız’ın ilk üç kitabından (Reşo Ağa, Kara Vagon, Kaçakçı Şahan) etkilenmediğimi söylersem yalan olur... Aynı etkilenme Kırmızı Yel’in yazarı Osman Şahin için de geçerli değil mi?*” Osman Şahin ile Bekir Yıldız arasında etkilenmeyi aşan bir bağ daha vardır: “*Bir gün, bir kucak kitapla gelmişti okula Osman Şahin. Parası olan parayla, olmayanlar bedava alabiliyordu. Kitabın adı Türkler Almanya’da; yazarı Bekir Yıldız... O zaman öğrenecektik Bekir Yıldız’la Osman Şahin’in bacanak olduklarını.*” (Güngör, 1998:10) **Necati Güngör** ve **Osman Şahin**, yazarın çekim alanına giren, girdiklerini beyan eden ne ilk ne son isimlerdir.

“*Bekir Yıldız’ın ‘Evlilik Şirketi’ni okuduğumda on beş yaşındaydım. Kemalettin Tuğcu romanlarından, ergenlik öykülerine onunla çıkmıştım ve kitaptaki fırtınalı onuncu yıl gecesi ile “Evlilik Şirketi”nin ‘halkalı köleleri’ yıllar yılı çıkmamıştı aklımdan.*” (Dündar, 1998:2) diyen **Can Dündar**; “*Reşo Ağa öyküsünü okuduğum gece, sabahlara kadar uyuyamamıştım.*” (Tanilli, 1998:4) diyen **Server Tanilli**; yazarın eserlerini okuduktan sonra uzun süre unutamadıklarını, uyuyamadıklarını, etkilendiklerini, beğendiklerini söylemektedir. Liste uzar gider...

Adını dergilerden ziyade ilk öykü kitabı olan “Reşo Ağa”yı yayımlayarak duyuran yazar, öykülerini daha çok kitaplaştırarak yayımlamıştır. Ayrıca edebiyat ve sanatla ilgili görüşlerini ve bazı öykülerini **Yeditepe, May, Halkın Dostları, Yeni a, Yazko Edebiyat, Militan, Varlık, Hürriyet Gösteri** gibi kimi zamanın hızlı sosyalistlerinin yayın organları da olan dergilerde yayımlamıştır.

Sanat hayatının başlangıcında, elinde tuttuğu aynaya yansıyanları dolaysız ve yansız sunduğu için, yazdıkları **Yansıma** Kuramı’na göre okunmaya elverişli olan Bekir Yıldız; sonraları dolaylı ve taraflı bir anlatımı öne çıkardığı için, dikkati tuttuğu aynadan kendine çekmiş, eserleri **Anlatımcı** Kuram’la okunmaya elverişli hale gelmiştir. **Psikanalitik** kuram, **Feminist** kuram, **Marksist** kuram, **Yeni Tarihselci** kuram vb. Bekir Yıldız’ın eserlerini farklı okumalara tabi tutmak isteyenlere teklif edilebilecek diğer kuramlardır.

Sürekli kendini anlatan yazarların en büyük zafiyeti olan özdeşim (empati) kurma / kuramama sıkıntısı Yıldız’ın en büyük handikapıdır: *“Zweig’in biyografi alanındaki ustalığında rol oynayan önemli etkenlerden biri de, başkasını anlama konusunda kuvvetli bir **empathy** yeteneğine sahip oluşudur: Yani kendisini başkasının yerine koyabilme, başkasının duygularını kendi içinde duyabilme ve başkası ile aynılaşabilme yeteneği. Bütün yazarlarda ve sanatçılarda var olması gereken bu yeteneğin Zweig’da çok kuvvetli, aynı zamanda çok yaygın olduğunu görüyoruz. Zweig’in bu derece değişik tiplerin anlatımında bu derece başarılı olmasını sağlayan ve empathy yeteneğine sıkı sıkıya bağlı olan başka bir özelliği daha vardır: Başkasının acısını kendi içersinde hissetme ve başkası ile birlikte acı çekme yeteneği; Fransızcada ve İngilizcede **compassion** kelimesi ile karşılanan bir acıma duygusu; bizi başkalarının acıları karşısında duyarlı kılan, onlarla birlikte acı çekmemize yol açan bir acıma duygusu.”* (Zweig, 1995:XVIII-XIX) Bütün yazar ve sanatçılarda olması gereken güçlü özdeşim yeteneğinden yoksun olan yazarımızda, tam bir ters orantı ile acıma duygusu (compassion) had safhadadır.

Bekir Yıldız, kelimenin içerdiği en geniş anlam ile büyük bir yazar, bir devrin değil her devrin yazarı değildir ama nasıl coğrafya silme büyük dağlardan değil, büyüklü küçüklü sıradağlardan oluşuyorsa, edebiyat dünyası da büyüklü küçüklü yıldızların karmasından oluşur. **Tanpınar**’ın deyimiyle, *“Bu büyük konserde büyük veya küçük diye bir şey yoktur. Herkes ve her şey vardır. Dünya hayatı denen konser bu büyük uyumdan doğar.”*

1.2.3. Romanları ve Romancılığı

Tanrı'yı oynama, Tanrı'dan rol çalma isteği olarak da tanımlanan sanat vadisinde, sözü güzelleştirme sanatı olan edebiyatla boy gösteren, her eseri “*insan ve toplum adına bir çılgılık gibi yükselen*” (Taş, 2001:16) Bekir Yıldız'ın; **Darbe** isimli romanında edebiyatın genel tanımlarından birini ve edebiyatçıların tarihi sorumlulukları ile ruh dünyalarını, düşünme biçimlerini güncellediğini, hatırladığını, hatırlattığını, bilinçaltını deşifre ettiğini görürüz: “*Anlat bildiklerini gelecek kuşaklara. ... Sen aslında küçük bir Tanrı sayılırsın. ... Ölüm seni alıp götürmeden önce, sana kötülük edenlerin, dünyaya kötülük edenlerin canına okuyabilirsin. Onlara karşı hem savcı hem de yargıç olabilirsin.*” (DR, 2006:112)

Sanat, bhusus edebiyat; içinde Tanrısal öz taşıyan insanın, **Tanrılaşma** içgüdüleri ile yarattığı sanatsal birikimin ve tanıklıkları ile bezeli tarihsel kayıtların toplamıdır. Tanrı'nın yarattığı dünyaya öykünerek, özenerek yeni ve benzer bir dünya yaratan, bu dünyanın avı, avcısı, savcısı, yargıcı, hülasa her şeyi olan yazar; dünyasına kattığı herkesin, bütün karakterlerin kaderi, gerçeklerin doğası üzerinde oynayabilecek iktidardaki yegane dokunulmaz Tanrısıdır. Yazı; insanı, içindeki Tanrı ya da melek olma içgüdüğü ile buluştururken, ruhlara da ölümsüzlük üfleyecek gizli bir güçtür. Yazarlar bu gücü büyük insanlık ülküsünün emrine veren bilgelerdir. “*Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı değildir, yazı hariç...*”

İçinde ölümü yenme, ölümsüz olma arzusu taşıyan her yazar gibi, açıklaması güç, bilinçaltı itkileriyle edebiyatın dünyasına giren Bekir Yıldız'ın ilk romanı, dört yıl işçi olarak çalıştığı Almanya izlenimlerini içeren **Türkler Almanyada** romanıdır: “*...1966 yılında Türkiye'ye döndüğümde ilk kitabımı bu yıl yazdım. Kapışılacağını sanıyordum yayımlanır yayımlanmaz.*” (YZİ, 2006:64; Özkırımlı, 1984:7)

Yazarın ilk ciddi yazın denemesi olan bu roman, türünün özelliklerini taşımaktan çok uzaktır. Yarı belgesel, yarı anı türleri arasında gidip gelen; yavan ve sıradan bir üsluba yaslanan, satırlarından amatör ruhun fişkırdığı bu roman, hem okunmaz, hem satılmaz ve hiç yeni baskı yapmaz. Almanya'ya işçi göçünü anlatan **ilk, yol açıcı ve öncü** olma rolünü üstlenen roman, Türklerin Almanya'ya göçünü anlatan romanlar arasında ismen anılmanın ötesinde, Bekir Yıldız'ı, titretip kendine getirir, edebiyat sanatının sınırlarını sorgulaması gereğine, kendini yetiştirmesi, kat edecek fersah fersah yolu olduğu gerçeğine hazırlar.

Bu romanda Yıldız, kendisi gibi, Almanya'ya giden, gitmek zorunda kalan işçilerimizi, bakamadıkları çocuklarını evlatlık veren aileler gibi, Türk devletinin Alman devletine evlatlık verdiğini söyleyerek, anlatımına yer yer, işçilerimizin ruhsal çözümlemelerini de serpiştirir. Almanya'ya giden işçiler, kendilerini, su yerine bira içilen, domuz eti yenen, kiliseleri, çanları, rahipleri, rahibeleri olan ve anlamadıkları bir dilin konuşulduğu bir ülkede bulurlar. Göç izleğini, Doğu - Batı, **Müslümanlık / Hristiyanlık** eksenli kültür çatışmaları ve uyum güçlükleri takip eder. Roman duyulan değil görülen, seyredilen değil yaşanan olaylar çıkış noktası alınarak yazıldığı için, sıcak, içten, inandırıcı bir üslupla okuru kuşatır ve kendi gerçeğine dahil eder. Edebiyat sanatı adına olmasa da insan gerçeği adına yine de çok şey bulurlar okurlar, önyargısız olarak bu romanı okumayı başarabilirlerse...

Bir aile dramı ve evlilik yergisi olan, sevgisizliğin doğurduğu ikiyüzlülüğü ve sevginin çırpınısını anlatan, 1980 yılında ilk baskısı yapılan, toplamda sekiz baskıya ulaşan **Halkalı Köle**, Bekir Yıldız'ın yazarlık kariyerinin ikinci ama ilk dikkat çeken ve en çok tartışılan romanıdır: *"Bekir Yıldız'ın el attığı önemli bir tema da evlilik kurumudur. Zaman zaman özyaşamından yararlanarak sorgulamaya çalıştığı evlilik kurumu, en azından bu alanda bir tartışma yaratmıştır ki, bu da azımsanacak bir şey değildir."* (Güngör, 1998:11) Halkalı Köle, sevginin aranışını, boşanma arifesindeki bir ailenin savruluşlarını ve çırpınışlarını, daha çok erkek, kısmen de kadın ve çocukların dünyasından anlatır ve çok okunup çok tartışılan bir roman olur.

Halkalı Köle'nin esaslı ve etraflıca tartışılmasının en önemli nedenlerinden biri de romanda, fotoğraf realizmi denebilecek bir sadakatle Bekir Yıldız'ın gerçek hayatını anlatması, bir **anı / otobiyografik roman** yazmasıdır. Evlilik ve aile kurumu üzerine yorum arıyorsanız Halkalı Köle ile Evlilik Şirketi'ni okuyabilirsiniz diyen Doğan Hızlan, yazarın eserlerinde işlediği konuları kendi hayatından aldığını şöyle ifade eder: *"Yıldız'ın bütün eserleri, kendi hayatının izdüşümüdür. Bu bakımdan o, yazmakla yaşamak arasındaki kan bağının yazarıdır."* (Hızlan, 1998:19)

Romanda encamı şiddetli geçimsizliğe dayanan bir evliliğin, karı, koca, çocuklar, kayınvalide, eş - dost, akrabalar arasında çoğalan ve dağılan sorunları; kocanın başka bir kadınla sevgili hayatı yaşaması, yine kocanın boşanmak istemeyen karısından yana olan hukuk ve toplum düzeni ile çatışması, **evlilik kurumu**, kadın erkek ilişkileri, bireysel ve toplumsal yapının Marksist estetiğe göre de yorumlanarak eleştirilmesi ön plana çıkar.

“Evliliğe değil, evlilik kurumuna karşıyım.” (Güler, 1982:42), diyen Bekir Yıldız’ın; Halkalı Köle romanının karakterler, olay örgüsü, zaman, mekan, otobiyografik anlatım vb. birlikteliklerle devamı olarak kaleme aldığı üçüncü romanı **Aile Savaşları**’dır. İlk baskısı 1984 yılında yapılan roman, toplamda yedi baskıya ulaşarak, görece çok okunan romanlardan olmuştur. Karı koca ilişkisini savaş olarak nitelermeyi tercih eden Bekir Yıldız; bireyselin içinde toplumsal olanı da barındırdığı gerçeğinden yola çıkmış, bireyden aileye, aileden topluma ve yeryüzüne doğru genişleme potansiyeli barındıran bir izleğe ve onun gölgelerine yaslanmayı denemiştir. Bekir Yıldız’ın kişisel beyanları da bu doğrultudadır:

“Aile Savaşları’nda toplumdan aileye, bireye yönelmedim, bireyden aileye ve topluma ulaşmaya çalıştım. Gördüm ki birey olarak yetersiz, hatta ikiyüzlülüğe varan bir içe dönüklüğümüz var. İki insanın oluşturduğu çekirdek ailede bireyler tek tek irdelendiğinde, bireyin kendine yetmezliği önemli bir sorun olarak göründü bana. Kitapta kendimin, ailemin anlatılması zorunluluğu, aslında eleştiriye kapalı bir toplum olduğumuzdandır. Başkalarını eleştirmek yerine, önce kendimi, sonra çevremdekileri eleştirmeyi yeğledim...” (Şüyün, 1984:14) Bekir Yıldız, ibadetin de kabahatin de gizli olduğu, her şeyin bir sır gibi görüldüğü ve yaşandığı Doğu toplumlarında, doğrudan **aile mahremiyetini** teşhir cesareti göstererek, iğneyi kendine batırmış, çuvaldızı başkalarına batırabilme imtiyazı / ayrıcalıkları kazanmıştır.

Bu “evliliğe değil evlilik kurumuna karşı olma” paradoksu, tarih ve toplum sürecinde, mitik ve kutsal bir ögeye dönüşen, pek çok ayinle kültürel bir motif, folklorik zenginlik kazanan evlilik kurumunu en hafifinden gözden düşürme, devamında ise yok sayma ve ortadan kaldırma niyetini önceler. Bu kuruma amansızca ve acımasızca saldıran yazar, kökeni tarih öncesine giden bir **geleneğin direnci** ile karşılaşır: “Evlilik ayinlerinin de bir ilahi modeli vardır ve insanların evliliği kutsal evliliği (hierogamie), özellikle gök ve yer arasındaki birleşmeyi yeniden üretmektedir. ‘Ben Gökyüzüyüm’, der koca, ‘sen de Yeryüzü’ (dyaur aham, pritivi tvam Brhadaran yaka Upaniṣad, VI, 4, 20). Vedalar döneminde bile karı-koca gökyüzü ve yeryüzüne benzetilmektedir. Dido Aeneas ile yaptığı evliliği şiddetli bir fırtınanın ortasında kutlar (Vergilius, Aeneas, VI, 160); birleşmeleri elementlerin birleşmesine denk düşmektedir; gökyüzü gelinini kucaklar, toprağı dölleyen yağmurunu yağdırır.” (Eliade, 1994:37)

Gökyüzü, yeryüzü, yağmur sözcükleri; erkek, kadın, sperm sözcükleri ile iç içe geçerek, evliliğin arkaik, mitolojik arka planını ve ulaştığı sonsuzluk ile kutsallığı imler.

Bu denli köklü ve önemli bir kurumu aşındırmak belki ama yıkmak ve yok etmek olası değildir. Gelenek ne kadar zamanda oluştuysa, yıkılıp yok olmak için de o kadar zamana gereksinim duyar. Yazar, bu gerçeğin farkındadır ama kendi bireysel ve kötü deneyiminin, boşanamayışının faturasını; bencillik ve yansıtma ile evliliği merkeze yerleştirdiği bu eserleri üzerinden **evlilik kurumuna** ödetmek, kendince öğ almak istemektedir. Yelin kayadan götürebildiği kadarı ile yetinmek durumunda ve zorunda kalır yazar. Kutsala ve yerleşik düzene açılan savaş, yazarca yeni cephelere de yayılarak sürdürülmüştür.

160 sayfadan oluşan **Halkalı Köle** ile 144 sayfadan oluşan **Aile Savaşları** hacimsel olarak romandan ziyade uzun hikayeye daha yakındırlar ve tek bir roman olarak yayınlanmaları daha isabetli olabilirdi. Üstelik -her iki roman için de geçerli olmak üzere- sık sık tekrarlara, ödünclemelere, telmihlere ve abartılı bölümlemelere başvurularak metnin bilinçli şişirmelerle zorlandığı duygusuyla okunan romanlar, tek roman olarak yayınlansalardı bile yine de roman olmağı tartışılabilirdi. Yazarlık kariyerine hikayelerle başlayan ve bu kariyeri hikayelerle perçinleyen yazarımızın nefesi roman yazmaya yetmemektedir. Zamanın ruhunun çocuğu olan ve altı sözcükten bile oluşabilen küçürek öykü örneklerine rastladığımız günümüzde, geniş bir çıkarımla, Bekir Yıldız'ın romanlarına da küçürek romanlar ya da yerleşik kalıpla uzun hikayeler dememiz yerinde ve daha doğru olur.

Hacimsel zayıflığı ve tıkanıklığı bir kenara bırakır ve içeriğe bakarsak evliliğin ve evlilik kurumunun; dört yıllık çetin bir savaşımdan sonra eski karısından boşanıp hemen akabinde sevgilisi ile çelişki sayılabilecek bir tutumla ve hızla ikinci evliliğini yapan başkarakterin gözünden irdelendiği ve eleştiri bombardımanına tutulmaya devam edildiği **Aile Savaşları** romanı; bencil, devrimci, fevri ve hatta yarı deli bir kişiliğin sayıklamalarına doğru genişler: “... yazarın, evliliğe, nikaha karşı aşırı nefretiyle yazdığı şeyler olarak da düşünülebilir. Halkın asırlar boyu geliştirdiği ‘ırz’ ve ‘namus’ konuları üzerinde sosyolojik bir inceleme yapılmayan ülkemizde, roman yazmak suretiyle toplumu düzeltmeye kalkmak... Beş bin yılın birikimini saklayan Türkiye halkı üzerinde, Afrika’daki gibi töre keşfine çıkmak da yanlıştır.” (Kabaklı, 1992:7)

Yazarın özyaşamöyküsünden yola çıkarak yazdığını itirafları ve belgeleri ile ortaya koyabileceğimiz bu anı-romanlardan geriye, okurun zihninde birtakım kılıçklar da kalır. Meşhur-ı cihandır ki söz her zaman **gerçeği söylemek** için kullanılmaz, bazen gerçeği **gizlemek** için de kullanılır: “Yılanlar nasıl taşların ve kayaların altındaki gölge

yerlerden hoşlanırlarsa, yalanlar da daha çok, görünüşte kahramanca olan, acıklı, büyük itirafların gölgesine sığınır. Hatıralarda, bu hatıraları anlatan kişinin kendisini açığa vurduğu ve kendine en cesur, en şaşırtıcı bir şekilde saldırdığı parçalara güvenmekten dikkatle kaçınmalıyız. Bu çeşit sert ve gürültülü itiraflar, belki de derin bir sırrı gizlemeye çalışmaktadır.” (Zweig, 1995:XXXIII) Türk ve Dünya edebiyatı, ihtiyatlı okurların bu türden şüphelerini gerçeğe dönüştürecek sayısız örneklerle doludur. Bu romanlar otobiyografik karakterli olmalarına karşın, bir yazarın belleğinden ve sansüründen süzöldükten, müdahaleye uğradıktan sonra yazılmışlardır.

Yazarın dördüncü romanı, ilk kez 1986 yılında okurla buluşan, toplamda beş baskı yapan **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** adlı romanıdır. Bu romanın atom çekirdeği şeklindeki nüvesi yazarın belleğine çocukluğunda düşmüştür. “*Ablam dini bütün bir kadındı, geceler boyu, dini romanları, anneme okurdu. Birkaç kez dinlediğim, unutmadığım ‘Kerbela Vakası’ buna örnektir.*” (Demirtepe, 1984:93) Çağdaş bir destan denemesi olarak da okunabilecek, konusunu tarihten, daha tafsilata girerek söylersek İslam tarihinde yaşanan ve insanlığın, İslamlığın hafızasında derin ve kalıcı izler bırakan bir İslam trajedisinden, Kerbela olayından alan roman, öncelikle İslam tarihinin de edebi eserlere kaynaklık edebileceğinin güncel bir örneği ve ispatı olmasıyla edebiyat dünyasında dikkat çekmiş ve konuşulmuştur:

“*Konu bakımından romanın en büyük yeniliği, başarısı, İslam mitolojisinin modern bir romana kaynaklık edebileceğini kanıtlamış olmasıdır... Bu, çeşitli bakımlardan çok büyük bir başarıdır, yazınımız için büyük bir ufuktur... ‘Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela’ ile İslam mitolojisi, ilerici, modern, çağdaş yazınımız için bir tabu olmaktan çıkmakta; tersine dönüp bakılması, incelenmesi, üstünde düşünülmesi gereken bir kaynak niteliği kazanmaktadır.*” (Behramoğlu, 1987) Devamında eleştirmen, Batı yazın ve sanatında Hristiyan kültürünün ve kaynaklarının çok zengin bir konu ve esin kaynağı olarak kullanıldığını da belirtir ve bizim bu alandaki eksikimizi ve İslam mitolojisini tabu olarak görme eğilimindeki sakat zihniyetimizi iğneler.

Siyasal ve mezhepsel kamplaşmanın ayyuka çıktığı 12 Eylül öncesi ve sonrasının birikimiyle ısınmış Türkiye ortamına düşen bu romanın yazılış amacı, **Alevi - Sünni** çatışmasını körüklemek, Aleviliği ihya etmek / diriltmek ya da yüceltmek değildir. Yazarın romanı yazış amaçlarından biri, askeri darbenin estirdiği idam, yıkım, kıyım, bunalım, tedhiş, çalkantı ortamı ile Kerbela olayının yaşandığı tarihsel sürecin, insan gerçeği noktasından kesişmelerini ve benzerliklerini simgesel ve ironik bir

anlatımla eşleştirmektir. Yüzyıllar öncesi ve sonrasında yaşanan olaylarda değişen sadece yüzler ve isimlerdir, insanların karakterleri ve yaşanan olayların içeriği, niteliği değişmez. Tarih, içeriği birbirine benzeyen senaryolar yazar, öyküler üretir durmadan... Bu gerçeği çıkış noktası alan Bekir Yıldız'ın, romanın sadece tarihsel bir olay değil, tarihler üstü bir olay olarak okunması isteği ile yaptığı bir açıklama bu doğrultudadır:

*“Kerbela olayı ne Alevilerin, ne İslam dünyasının değil, insanlığın yarattığı bir destandır. Bu olayda, dünya var oldukça güncelliğini koruyacak ‘hayatın kanunları’ gizlidir. Zalimlerin, inanmışların, güçsüzlere karşı güçlülerin yanı sıra, halkların da tutum ve davranışlarını, beklenmedik biçimde açığa çıkaran, hala ders almamız gereken gerçekleri içermektedir. Hz. Hüseyin'i yardıma çağıran **Kufe halkının**, Hz. Hüseyin Kufe önlerine geldiğinde, kendisine nasıl sırt çevirdiklerini, çoğunluğun haklıdan yana değil de, güçlüden yana olduklarını anlatan bölümlerin 12 Eylül öncesi ve sonrası ile nasıl benzerlikler gösterdiğini kavramamak olası mı?” (Cem D., 1991)*

Romanın insan gerçeği ve kitle psikolojisi ekseninde açığa çıkardığı gerçekler, yazarın ifadesiyle hayatın kanunları, içeriğin sadece 12 Eylül ile değil, tüm çağlar ve coğrafyalar üstü gerçekler ve olaylarla örtüşmesi ve uzlaşması anlamına gelerek **evrensel boyutu** yakaladığını ve yeni okumalara ve yeni anlamlara müsait olduğunu gösterir.

Bekir Yıldız'ın kendi hayatını anlattığı önceki romanlarındaki savrukluğun, acemiliklerin, tematik dağınıklığın giderildiği VZVİVK romanı, ismiyle de özdeş olan **zalim** ile inanmış / **mazlum** arasındaki karşıtlık sorunsalından yola çıkarak, tarihi ve dini bir olayı roman türünün olanakları ile yoğurur ve izlek haritasını zenginleştirir. Romanda çok keskin ve belirgin olan temel karşıtlık ve çatışma unsurlarına bağlı olarak biçimlenen başlıca temalar, baş eğmeme ve erdemleri, güçlü görünen zalimin güçsüzlüğü ve inanmışın / mazlumun yenilmezliği, iyilik ile kötülüğün ezeli ve ebedi savaşı ve nihai zaferidir.

Yazarın beşinci roman denemesi, ilk kez 1989 yılında okurla buluşan, toplamda dört baskı yapan **Darbe** adlı romanıdır. *“Kahrolsun emperyalizm, yaşasın sosyalizm.” (DR, 2006:130)* diyen bir başkaraktere yaslanan, çarpık dünya düzenini ve bu düzenin çarkları arasında tüketilen ömürleri, yoksullaşan ülkeleri, işkence gören insanları anlatmayı öncelendiği Darbe romanında Bekir Yıldız; Türk karakterler üzerinden ve Türkiye'deki 12 Eylül askeri darbesinden başlattığı ufuk turunda, projeksiyonu ile bütün dünyayı tarar, sömürgecileri teşhir eder ve azarlar, emperyalizmin yıkıntıları arasında,

sosyalist bir düzenin özlemini duyar, bir hesaplaşma çabası içinde ve yazarlık borcunu ifa kaygıları ile yakın tarihe, tanıklıklarından aldığı ilhamla dipnotlar düşer:

“Savunmam çok kısa olacak, dedi sonunda. **12 Eylül** sola karşı değil de, sağa karşı tezgahlanmış bir darbe olsaydı, hukuku hangi yolda kullanırdınız acaba?” (DR, 2006:88) Darbelerin hukuku ile birleşen hukukun darbesinden dem vurulan bu satırlarda ve devamında yazarın nesnel olmakta zorlandığı, öznel davranarak darbe döneminde, yine yazarın kelimeleri ile söylersek solcular kadar sağcıların da her şekilde mağdur edildiğini ıskaladığını, görmezlendiğini söyleyebiliriz. İdeolojik körlük yazarda böyle bir yanılsamaya yol açmış olmalıdır. Roman boyunca askeri darbe yazarın “sol” dediği camianın penceresinden görülmüş ve gösterilmiştir. Keza kafasını kaldırıp dünyaya, büyük resme baktığı anlarda bile yazar; emperyalist emellerini komünizm ile perdeleyen **Rusya** ve **Çin**’in yayılmacı siyasetini ıska geçer. Emperyalist, kapitalist dünyanın liderlerini sürekli hedef tahtasında tutan yazar; dünyanın en büyük soykırımlarının, sürgünlerinin, hukuksuzlukların, en acımasız sömürünün yaşandığı bu coğrafyaları ve bölgenin liderlerini, ima yoluyla dahi bir kez bile anmaz yahut suçlamaz.

Sömürgeci ve bu yüzden gelişmiş devletlerce hazırlanıp, sömürülen ve bu yüzden geri kalmış ülkelere pazarlanan askeri darbeler, yukarıdaki özetten sezilebildiği gibi sayısız **trajediler** doğurmuştur hatta izleri günümüze geldiği, örnekleri günümüzde de yaşandığı için doğurmaya da devam eder. Bir tarih ve yüzyıl gerçeğidir darbeler ve çok geniş bir dünya coğrafyasını hallaç pamuğu gibi atar. Gencecik insanlar; “*Göğ ekini biçmiş gibi*”, siyasal çatışmalar, cinayetler ve işkenceler, insanlık dışı muameleler arasında canlarından olur, kalanların “*içi yanar, özü göynür.*” Bekir Yıldız kalanlardandır ama akli gidenlerde kalmış, kalbi gidenler, giderken bir muştı olanlar için atmaktadır. “*Antiemparyalistim, o yüzden sosyalistim.*” (Sezer, 1998a:2) diyen yazar, bağlantılı / **angaje** edebiyata bulaştığını saklamaz, aksine haykırır ve roman yer yer insan ve sanat gerçeğinden uzaklaşarak, didaktik içerik kazanır ve bir sosyalist bildirgeye, **propagandaya** bile dönüşür.

Roman; sanatsal, edebi, klasik bir eser yaratma amacından çok, içini dökmenin ve düzen ya da sistemle **hesaplaşmanın**, hesaplaşması yarım kalanlarla helalleşmenin bir aracına dönüştürülür. Araç olarak görülmesinin doğal sonucu olarak roman “istifçi” bir anlayışla, tercihle yazılmış, tür olarak özellikleri yer yer hatta sık sık görmezden gelinmiştir: “*Bekir Yıldız, aynı alegorik usulü, (Kerbela romanında uyguladığı usul)*

‘düşle gerçek’ arası, realist ile sürrealist, somut ve soyut karışığı üslupla son yayınlanan romanı ‘Darbe’de (1989) de sürdürmüştür. Karışık, kâbuslu, dağınık (moderne yatkın) bir anlatım içinde solcu öğretici üstatlar, vurucu, öldürücü eylemciler, mahkemeler, işkenceciler, darbeciler, itirafçılar tika basa yer almışlardır.’ (Kabaklı, 1992:6)

Muhalif duruş, eleştirel tavır, ironi, yazarlığın argo tabirle raconudur. Bu roman, özelde Bekir Yıldız, genelde yazar takımının, olmazsa olmaz duruşundan yola çıkılarak kaleme alınan düzen eleştirisi, değiştirme teklif ve telkinleri içinden tematik içerik ve zenginlik kazanır.

Bekir Yıldız’ın isteği, muradı, satırlarına sığıştırdığı haykırıışlarının özü, insan onuruna yakışır bir düzen kurmaya matuf bir özlem ve ülküdür. Bekir Yıldız’da; sınırları hassas ölçümlerle çizilmiş bireysel özgürlüklerin alabildiğine yaşandığı, insanın insanı ezip yok edemeyeceği, güçlünün güçsüzü sömüremeyeceği, zalimin mazlumları kan gölünde boğamayacağı, böylelikle egemenliğini sürdüremeyeceği **düzen özlemi** söz konusudur. Bekir Yıldız’ın hemen her eserinde üzerinde durduğu bu düzen sorunu, yapıtlarında ısrarla ön plana çıkarılmıştır.

Nitekim onun şu ifadeleri, düzenle, iktidarla sürekli bir çatışma içersinde olduğunu, düzeni sorguladığını ve değiştirme hakkını saklı tuttuğunu net olarak gösteriyor: *“Ölmeden hiç olmazsa son bir kitap yazıp hesaplaşmak istiyorum. Adını bile koydum. ‘Devlet ve Ben’ ... Devletle, iktidarla, dünyayla hesaplaşacağım.” (Sezer, 1998a)* Bu eserin roman olarak yazılma olasılığını ve gereğini gözeterek söylersek, Bekir Yıldız’ın; yazılması düşünülen ama yazıl-a-mayan ve yayınlanmayan son eseri / romanı budur.

1.2.4. Hikayeleri ve Hikayeciliği

“İyi hikaye yazmanın üç önemli ilkesi vardır fakat bu üç ilkenin ne olduğunu bilmiyorum.”

Somerset Maugham

Romanlar da yazmasına rağmen adını hikayeci olarak duyuran Bekir Yıldız, hikaye yazmadan ne anladığını, ne amaçladığını şu sözlerle dile getirir: *“Toplumumuzun durumu gereği öykücünün çok cömert olması gerekir. Varlığını ortaya koymalı. Böyle yaptığım için gevelemeyen yazarım. Hayatın içindeyim. Olaylara ve topluma içerden bakıyorum. Gerçekleri yoğurup **dinamit** haline getirmeye çalışırım.*

Okunduğunda bu dinamitin mutlaka patlamasını isterim okuyanın kafasının içinde. Öykücünün başarılı olması buna bağlıdır.” (Makal, 1969:9) Okurla arasındaki mesafeyi kısaltarak, okuru güçlü bir şekilde sarsarak ve okurun anlayacağı bir dil kullanarak yazmak isteyen Bekir Yıldız; çağdaş hikayenin içerik ve üslup bağlamında geleneksel / yerli olana sırtını dönmesi ile yapaylaşan ve yerli acıdan, özden, insandan yana yoksunlaşan ve yoksullaşan Türk hikayesini titretmiş, kendine getirmiş, yörüngesine oturtmuştur. Yavuz Bülent’in “**Anadolu Gerçeği**” şiirindeki gibi bir gerçekliğin izlerinin sürülmesidir bu hikayeler.

Gerçekleri yoğurup dinamit haline getirmekte hayli başarılı olan Bekir Yıldız “*öykülerinin en önemli özelliği, yaşamın kendisi olmasıdır. Yoğunlaştırılmış, yüklü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı olan hayatı, kısaca romanın iki yüz sayfada yaptığını birkaç sayfada yapmasıdır. En güzel tabirle bu kısa öyküler ‘metinsel patlangaçlar (blaxtexts)’ dir.*” (Arslan, 2011:183)

Bekir Yıldız’ı edebiyat dünyasına takdim eden, edebiyat dünyasında “**hüsn-i kabul**” görmesini sağlayan, 1968 yılında basılan, yirmi civarında baskıya ulaşan **Reşo Ağa** adlı hikayesi ve aynı adlı hikaye kitabında yer alan hikayelerdir. Türk hikayesinin, pek çok eleştirmenin ortak saptamasına göre yüzüstü sürüldüğü, kan kaybettiği, can çekiştiği, cazibesini yitirdiği, ilgiden yoksun kaldığı bir dönemde yayınlanan Reşo Ağa kapağı altındaki hikayeler, edebiyat ortamına bir renk ve canlılık katmış, bir taze soluk ve heyecan getirmiştir: “... *Reşo Ağa isimli hikayeler kitabıyla okur karşısına çıkan Bekir Yıldız’ın, kısa zamanda dikkatlerin yeni baştan hikayeye döndürülmesine yol açtığını görüyoruz.*” (Ergün, 1975:6) Heyecanla selamlanan bir yazar ve merakla, ilgiyle okunan hikayeler kazanmıştır Türk edebiyatı ve edebiyat okurları, Reşo Ağa serisindeki hikayeler ile...

Bekir Yıldız’ın Reşo Ağa’yı yayınladığı ortamda, Fransız edebiyatından bize geçen “**Varoluşçuluk**” akımının da etkisiyle öykücülüğümüzde “yılgınlık, boğuntu, anlaşılmazlık, karışıklık, hiçlik, mutsuzluk, umutsuzluk, felsefi huzursuzluk” gibi bireysel temalar ön plana geçmişti ve edebiyat çevreleri **öykü** türünün okunmadığından ve bu türün öldüğünden şikayet ediyorlardı. Bekir Yıldız, Türk hikayeciliğinin yörüngesinden sapmış kiblesini yeniden doğrultan ve Türk hikayeciliğinin küllerinden doğmasını sağlayan bir etkisi ve katkısı olmuştur, Reşo Ağa ile bodoslama daldığı edebiyat ortamına...

Yıldız “**Reşo Ağa**” kitabıyla gördüğü ilginin ve yaptığı çıkışın, yakaladığı ivmenin nedenlerini şu içerikle açıklar: “*Sonra ilk hikaye kitabım olan Reşo Ağa’yı yazdım. Güneydoğu’yu anlatmıştım. Bu kitap üzerine o kadar çok yazı yazıldı ki, ondan sonra yazdıklarımın tümü üzerine yazılanlar, bu sayıya ulaşamadı. Nedendi bu? Büyük bir yazar mıydım ben? Bir dahi miydim? Hiç birisi değil.... Yazdıklarımla ilk kez, Güneydoğu insanı, edebiyatımıza girmişti. İlgi bundandı aslında.*” (Özkırımlı, 1984:7)

Reşo Ağa ve süreğindeki hikayeler, Bekir Yıldız’ın ilk hikayecilik denemeleri olduğu için, ciddi ve göze batacak eksikliklere de rastlanır: **Gaffar İle Zara** “*Hikayesinde, hemen hemen, artık ya da eksik bir yan yok. Oysa bundan önceki eserlerinde, örneğin Reşo Ağa’daki hikayelerinde fazlalıklar, tekrarlar, yazarın araya girişiyle şişen gereksiz, nutuksu parçalar, röportajımsı yerler vardı; özellikle, şehir insanlarını işleyen örneklerde bunlar daha belirgindi. Kara Vagon’da epey seyrelen bu kusurlar, Kaçakçı Şahan’da iyice azalıyor.*” (Bezirci, 1972:14) Mimar Sinan’dan ödünçleyerek söylersek, **Reşo Ağa** yazarın çiraklık, **Kara Vagon** kalfalık, **Kaçakçı Şahan** ustalık eseridir. Öykülerindeki olgunlaşma eğrisi / tekamül çizgisi bu eserler üzerinden takip edilebilir. İlklerin, emekleme dönemi eserlerinin olası eksiklerini hoş görmek hem gerekli hem daha kolaydır.

Bekir Yıldız’ın **1968 May Edebiyat Ödülü** alan, ilk kez aynı yıl yayınlanan, değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 16 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitabı Reşo Ağa’yı yakın markaja alan ikinci hikaye kitabının adı Kara Vagon’dur. Deyim yerindeyse, edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap Reşo Ağa iken, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran, adını hikayeci olarak geniş kesimlere duyuran kitap Kara Vagon’dur.

Bekir Yıldız’ın; **1971 Sait Faik Hikaye Armağanı**’nı alan, ilk kez 1970 yılında basılan, ağırlıklı Cem Yayınevi olmak üzere, değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 16 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitaplarının gölgesinde kalmayan Kaçakçı Şahan, üçüncü hikaye kitabının adıdır: “*İki yılda üç kez basılan Kaçakçı Şahan’da beş hikaye var: Gaffar ile Zara, Kaçakçı Şahan, Büyük Yas, Güzel Parmaklar, Zırhlı Şamı. Hikayelerin hepsi de Güneydoğu Anadolu, özellikle de Urfa ve yöresiyle ilgili. İlk iki hikayede halkın toplumsal düzenle, geri kalan üçünde ise törelerle çatışması ele alınıyor.*” (Bezirci, 1972:9)

Ait olduğu **burjuva** sınıfından kopamayan ama sınıfıyla da uzlaşamayan ve eksik sınıf bilincine sahip olmakla eleştirdiği **Sait Faik**le, arasına mesafe koyan Bekir

Yıldız, Sait Faik ödülü almasına rağmen, örtüşmeyen sanatsal tercihlerinin farklılığını şu cümlelerde açıklar. *“Sorun, Türkiye insanını, Türkiye koşulları içinde yakalamak ve biçimin önemini ihmal etmeden anlatmaktır. Gerçek yaratıcılık budur: yerli öz, toplumsal içerik ve yetkin biçimin kaynaştırılması.”* (Oral, 1973:3)

Ödül aldıktan sonra gerçekleşen, **Sabahattin Ali** temalı bir oturumda yaptığı konuşmada Bekir Yıldız; **Sait Faik** adına bir müze açılmış olmasına karşın Sabahattin Ali’nin mezar yerinin bile bilinmediğini söyler ve bunun nedenini; Sait Faik’in ait olduğu burjuva sınıfının tüm çelişkilerini içtenlikle taşıyan bir burjuva yazarı olmasına karşın, Sabahattin Ali’nin kalemıyla emekçi sınıfın, sömürülenlerin yanında, egemen çevrelerin karşısında yer alan bir yazar olmasına bağlar. Fakat bu konuşması herkesçe hoş karşılanmadığı gibi farklı ve şiddetli tepkilere de yol açar.

Türkiye Defteri, Sait Faik Hikaye Armağanı sahibi Bekir Yıldız’dan, Sait Faik’in hatırasını incittiği için bu ödülün alınması ve ikinci başkanı olduğu **Türkiye Yazarlar Sendikası** tarafından da Yıldız’ın cezalandırılması gerektiğini savunurken; Cumhuriyet, Akşam, Birikim, Yeni Ufuklar, Militan; Halkın Dostları, Soyut, Cumartesi gazetesi gibi dergi ve gazetelerde konu Naci Çelik, Can Yücel, Aysel Özakın, Ferit Edgü, Rauf Mutluay, Vedat Günyol, Bekir Yıldız, Atol Behramoğlu, Leyla Erbil, Fakir Baykurt, Atilla Özkırımlı, Mehmet H. Doğan tarafından farklı boyutlarda tartışılmıştır. Sonuçta yine Erdal Öz’e göre 1975’teki bu tartışma Sait Faik tabusunu yıkmış ve onun dokunulmazlığını ortadan kaldırmış olması bakımından yararlı olmuştur. Sait Faik, daha soğukkanlı, sağlıklı ve gerçekçi bir değerlendirmeye ele alınırken ezberler bozulmuş, **Sait Faik fenomeni** yeniden biçimlenmiştir.

Edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap Reşo Ağa, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran Kara Vagon adlı hikaye kitabı ise Bekir Yıldız’ın geçici değil kalıcı bir yazar olmaklığını iddiadan ispata dönüştüren kitap da üçüncü kitabı olan Kaçakçı Şahan’dır. Hikayecilik şöhreti **saman alevi** olmayan bir kalemidir artık, Bekir Yıldız... Edebiyat aleminde haklı bir şöhreti, okurlar nezdinde saygın bir yeri vardır.

Bu hikaye kitabı ilgisiyle kaleme aldığı bir yazısında, Bekir Yıldız’ın, dilini, hayatını, düşüncesini bildiği halkın edebiyatından Sabahattin Ali örneğindeki gibi yararlan-a-madığı, bu malzemeyi etkin ve yetkin bir kalıba dökemediği eleştirisini de yapan **Asım Bezirci**, düşüncelerini şu saptamayla sürdürür: *“... hikayeler klasik bir anlayış ve kuruluşta. Bu yönüyle Yıldız, Sait Faik’in değil, Sabahattin Ali’nin çizgisine*

bağlanıyor. Belki de gerici çevrelerin yıllardır gölgelediği o çizgiyi sürdürmeyi, tazelemeyi amaçlıyor. Genç yazarlarımızdan çoğunun kendi gerçeklerimize, kültür değerlerimize burun kıvrarak Sartre'a, Camus'ye, **Kafka**'ya, Faulkner'e kuyruk olmaya özendiği bir dönemde elbette olumlu bir amaç bu." (Bezirci, 1972:14) Yahya Kemal'in "Duydumsa da bir şey anlamadım Slav kederinden" deyişini anımsatır bir tercihle Bekir Yıldız; yerli ve milli malzemeyi, bizim hüznümüzü ve kederimizi, bize ait olan dil, düşünüş, duyuş tarzıyla yazmıştır. Bekir Yıldız'ın tutumundaki tek "**kabil-i telif**" olmayan yan, bu topraklarda doğmayan, ithal bir dünya görüşü olarak değerlendirilebilecek Marksizm'in penceresinden bize bakması ve bu bakış açısıyla elindeki malzemeyi yoğurmasıdır.

Bekir Yıldız'ın; değişik yayınevlerince baskısı yapılan, ilk kez 1971 yılında yayınlanan, en az 13 baskıya ulaşan dördüncü hikaye kitabının adı da **Sahipsizler**'dir. Yazarın, öykücü olarak tanındığı ve tutunduğu edebiyat dünyasındaki dördüncü öykü kitabı olan Sahipsizler de Bekir Yıldız'ın öykücülük kariyerini pekiştiren, yükselişini sürdürdüğü bir diğer eseridir: "*Sahipsizler, Bekir Yıldız'ın beşinci kitabı. ... Bekir Yıldız, son yılların getirdiği en önemli yazarlardan biri. Hem kitapları satılıyor (yani okurların ilgisini çekiyor); hem de eleştirmenler yazdıklarını ödüllerle değerlendiriyorlar. Nicedir edebiyat ortamının hasret kaldığı bir birleşme bu.*" (Çapan, 1971:46) Yazarın yıldızının parladığı anlardır, bu eseri de okurla buluşturduğu yıllar... Yazar bu eserinde, özellikle ve öncelikle Doğu'da, devamında ülkemizin her yerinde, karlı dağlar arasında unutulmuş, yolu, okulu, suyu, sağlık ocağı vs. olmayan, kuş uçmaz kervan geçmez diye tabir olunan köylerde, mezarlarda; ses çağrışımına takılıp anlamı çoğaltırsak, canlı canlı girdikleri mezarlarda yaşayan, "sahipsiz" kalmış insanları anlatır.

Bekir Yıldız'ın; değişik yayınevlerince muhtelif baskıları yapılan, ilk kez 1972 yılında basılan, en az 12 baskıya ulaşan bir diğer hikaye kitabının adı da **Evlilik Şirketi**'dir. Tek bir öyküden oluşan bu kitabı, hikaye ile uzun hikaye arasında bir yere konumlandırmak mümkündür. Bu kitap, başta Halkalı Köle ve Aile Savaşları romanı olmak üzere, yazarın aynı temalı diğer hikayeleri ile fark edilir benzerlikler taşır.

Bekir Yıldız'ın bu kitaplarını, ilki 1973 yılında basılan **Beyaz Türkü**, 1975 yılında basılan **Dünyadan Bir Atlı Geçti** takip eder. Dünyadan Bir Atlı Geçti'de yer alan hikayelerin tamamı değil de özellikle konuları Güneydoğu'da geçenleri başarılı bulunur: "*Dünyadan Bir Atlı Geçti' kitabında yeni çalışmalarını, sağlam içeriği, bir*

takım biçim aramaları ya da yeni biçimlerle sunmuyor. On hikâyenin yer aldığı kitapta alışageldiğimiz Doğu bölgesinin yerel sorunlarını işleyen hikâyelerin yanında, değişik konulara yönelen hikâyeler de var. Ne ki bu hikâyeler çoğu yerde ortaya sürülen ‘Bekir Yıldız Doğu’nun feodal yanını veya kalıntıları işlerken sürdürdüğü başarıyı -yöresel anlatım başarısı- evrensel konuların anlatımında sürdürüyor’ görüşünü çürütebilecek kadar güçlü değil.” (Özyürekli, 1975)

1977 yılında **Demir Bebek** ve yine ilk kez 1982 yılında basılan **Mahşerin İnsanları**, yazarın hikayelerini bir araya getirip yayınladığı diğer kitaplarıdır. Mahşerin İnsanları adlı kitapta yer alan hikayelerde Bekir Yıldız’ın hikayeciliğinin değişik bir evreye girdiği, edebiyat muhitlerince dikkat çekmiş, gözlerden kaçmamıştır: *“İlk öykülerinden bu yana kırsal yöre öykülerinde olsun, kenti anlatan öykülerinde olsun, özellikle Almanya’da çalışan köy kökenli işçilerin anlatıldığı öykülerde olsun, anlatım doğrudan doğruya olaya, görüntüye, çarpıcı sahnelere dayanıyordu. Son kitabındaki Mahşerin İnsanları adlı öykü ise, düşünce yönünden ağırlık kazanıyor. Batı’yı, Batı toplumunu bir denemeci gibi tartışıyorsun bu öykünde.” (Özyalçiner, 1982:12)*

Bu hikaye kitabı ile Bekir Yıldız’ın hikayelerinin, olay ögesinin sentezleyici ve belirleyici olduğu yapıdan, düşünce ögesinin belirleyici ve sentezleyici olduğu bir yapıya evrildiği hatta yer yer *“... dayanılmaz derecede metinsel bir işkenceye dönüşebil”*diği (Arslan, 2011:188) görülmektedir. Keza bu hikaye kitabı Bekir Yıldız’ın, yıldızının parlaklığını yitirmeye başladığını, hızla okuyucu kitlesini kaybettiğini de gösterir.

1985 yılında yayınladığı **Bozkırım Gelini** adlı onuncu hikaye kitabını, klasik anlamda yazdığı hikayelerin sonuncu kitabı olarak da değerlendirmek lazımdır. Bu kitabından sonra Bekir Yıldız, hikaye - röportaj adını verdiği yeni bir türe yönelir.

Bu hikayelerindeki belirgin ortak özelliklerden hareketle söylersek, gerçekleri tam saptamak adına **sansürsüz gerçeği** yazan Bekir Yıldız, yer yer kaba saba, iğrenç hayat gerçeklerine de temas etmiş, bundan gocunmamış, bu tutumunu sanat anlayışı ile uzlaştırmıştır: *“Öykücüler, birbiri için ve belli bir azınlığın zevki için değil, gerçekleri tam saptamak ve yazınımıza mal etmek için yazmalılar. Belli okuyucunun beğenisini aşmalı. Halk, kendi çilesinin, kendi anlayacağı biçimde yazılmasını ister. Sanat halk içindir. ‘Sen tabanı, köylüyü yazıyorsun ama, köylü bu öyküleri görmüyor.’ diyenler de var. Azınlığın yaşantısını öyküleştiren azınlığa mal etme yerine, halkı mutlu azınlığa okutmayı yeğ tutarım.” (Makal 1969:9)* Bu açıklama, Marksist edebiyat kuramı ile

uyumludur zira bu kuram, mutlu azınlık olarak da nitelenebilecek üst tabakaya, alt tabakanın anlatılmasını, bu yola üretici sınıfın sorunlarının fark edilmesini ve çözülmesini vazeder.

Okuru metne çekme noktasında başlangıçların, metnin unutulmazlığı noktasında bitişlerin önem kazanıp öne çıktığı bir tür olan hikayede Yıldız; kısa ama etkili zaman, mekan, kişi odaklı giriş cümlelerini, şaşırtıcı, trajik, beklenmedik, **ucu açık** bitişlerle destekleyerek ve gelişme bölümünü Güneydoğu ağırlıklı yerel / yöresel motiflerle süsleyerek, okunur ve hatırlanır hikayeler yazar.

Hikayelerinde Güneydoğu Anadolu insanının töre ve geleneklerini, kaçakçılığı, kan davasını, ağa - köylü ilişkisini, Almanya'daki Türklerin çektiği sıkıntıları, evlilik kurumunun çarpık yönlerini, yoksulluğu, cehaleti konu olarak alan Bekir Yıldız'ın hikayeciliğinin en öne çıkan / çıkarılan, tebarüz eden yanı **Güneydoğu**'yu anlatan bir hikayeci olmasıdır: *“Ne anlatıyor Bekir Yıldız? Köylerden şehirlere gittikçe hızlanan göçün yurt dışına, özellikle Almanya'ya akıtılışını, Anadolu insanının yabancı dünyalarda yaşayışını, kendini kurtarma çabasını, geleneklerinin, alıştıkları hayatın dışına düşmüş insanların acısını anlatıyor. Ama bu yalnızca bir yönü yazarın. Üstelik de, gerçekleri yansıtmışna, çok önemli bir sorunu ele alışına karşın, pek başarılı olduğu söylenemez bu yönüyle. Bekir Yıldız'ın büyüklüğü Doğu'yu, Doğu'da yaşayan insanlarımızı anlatırken beliriyor. Acı, sarsıcı, insanı karabasan gibi saran olayları, toplumsal ilişkileri, yalın, gerçekçi bir anlatıyla sergileyişi çok güçlü bir etki yaratıyor okurda.”* (Çapan, 1971:46)

Güneydoğu mahreçli hikayeleri çok sevilen Bekir Yıldız'ın bu yörenin dışına çıkmayı denediğinde tökezlediği ve sihrini kaybettiği sıklıkla ve ittifakla iddia olunur: *“Beyaz Türkü'yü kurtaran hikâyeler yine o bildiğimiz Bekir Yıldız hikâyeleri. Evlilik Şirketi'nde pek belirli olmadıysa da, bu yapıtında somut olarak ortaya çıkan şey, Bekir Yıldız'ın Güneydoğu Anadolu'dan uzaklaştıkça kaleminin sürçtüğü. Kendi insanını anlatırkenki rahatlığı, dilinin sıcaklığı, renkliliği o yöreden uzaklaştıkça yitiyor, o çizgiyi tutturamıyor. Bu önemli ve üzerinde düşünölmeye değer bir sorun bence.”* (Çankaya, 1973:60)

Bekir Yıldız ise, bu Güneydoğu'yu anlatan, anlatabilen yazar olma etiketinin üzerine yapışıp kalmasından son derece rahatsızdır: *“Güneydoğu'lu bir yazar olarak, hep Güneydoğu'yu yazmış olsaydım, sonraları kimse ilişmezdi bana. Ne zaman ki, başkalarının yazı hududuna girdim, kurşunu da yedim. Hep oraya Güneydoğu'ya*

kişilemek istiyorlardı beni.” (Özkırımlı, 1984:7-8) Bu eleştirilerin hilafına Bekir Yıldız, köklerinin olduğu Güneydoğu dışında kalan, Almanya örneğindeki gibi yurt dışına kadar açılan hikayeler yazmaya devam etmiştir.

Bekir Yıldız’a, hikayeleri bağlamında yöneltlen bir diğer eleştiri de, **Beyaz Türkü** gibi pek çok öyküsünde sözde umudu yeşertmeye çabalamasına karşın, karakterinin baskılaması sonucu olsa gerek umutsuzluğun hikayecisine dönüşmüş olmasıdır. Asım Bezirci, “**1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**” adlı eserinde Bekir Yıldız’ın öykülerinde yer alan kişiler hakkında şu saptamalarda bulunurken bu gerçeğin altını çizer: *“Nitekim hikâyelerde ‘şimdi’nin değişmeyen tespiti görülür, ama ‘gelecek’in işareti görülmez. Oysa zamanla değişen ‘şimdi’, tohum halinde, ‘gelecek’i ve onu getirecek olan güçleri de taşır bağrında. Yazık ki, Yıldız ne bu tohuma, ne de onun oluşumuna, bilinçli eylemine ışık serper. Kara bir ayna tutmakla yetinir acı gerçeğe... Gerçeğin ‘değişebileceği’ umudunu yaratmaz okurda, hatta yavaş da olsa ‘değiştiği’ izlenimini bile vermez ona...” (Bezirci, 1980:215)*

Bu alıntılar yazarın hikaye kitaplarının edebiyat alemindeki yankılarını göstermesi kadar, bu kitapların edebiliği üzerine genel bir kanıya ulaşılması adına da fikir vermektedir. Yaşadığı ve yazdığı yıllarda **Bekir Yıldız**’ın özelde hikayeleri toplamda edebi eserleri ve kişiliği, aşağı yukarı bu minvalde çeşitlenen ve çoğalan değerlendirmelerin ve eleştirilerin muhatabı olmuştur. Yöneltlen eleştirileri temize çekmeye çalışırsak şu madde başları karşımıza çıkar:

a) Bekir Yıldız, okurun “**ilkelleştirildiği**” bir dönemde basit insanları, basit olayları, basit bir teknikle aktaran basit bir romancı ve öykücüdür.

b) ‘İlkel okur’ kazanma peşindedir.

c) Sanatın, siyasi ivmenin bir parçası olarak algılandığı bir dönemin ürünü olan Bekir Yıldız’ın öyküleri ve romanları edebi açıdan değer taşımamaktadır ve kalıcı değildir. Onun yelkenini şişiren **sanatın** değil **siyasetin** rüzgarıdır.

ç) Bekir Yıldız öykücülüğünün öykümüze kattığı önemli bir yenilik ve değer yoktur, bu nedenle öykü tarihimizde Bekir Yıldız’dan söz etmenin anlamı ve önemi bulunmamaktadır. Bekir Yıldız, öykücülüğümüzde sözü edilecek bir ad değildir.

d) Bekir Yıldız, her dönem değil bir dönem moda olmuş bir öykücüdür.

e) Bekir Yıldız öykülerinde ‘sıra dışı olayları, çarpıcı ve vurucu olanı’ seçerek ilgi çekmiş, bunları **araç** değil de **amaç** haline getirmiştir.

f) Anlattığı olaylar ‘azbilinir’ veya ‘hiçbilinmez’ olaylar olduğu için okunmuştur.

g) Çıkış yaptığı sıralarda, kırsal kesim gerçeklerini konu edinen hikayecilerin ‘**birörnekleşmiş**’ olması, Yıldız’ın sivrilip öne çıkmasını sağlamıştır. (*Yakut, 2006:13; Ergün 1975:36*)

Bu eleştiriler; Bekir Yıldız’ın, edebiyat muhitlerinde tanınmasını ve çok okunur bir yazar olmasını sanat dışı gerekçeler ve gerçeklerle açıklamaya kalkışmanın ürünü olan sözlerin bir seçkisi gibi okunmalıdır. Bu görüşler, böyle harici rüzgarların yelkenlerini şişirdiği herhangi biri de aynı ivmeyi, yükselişi, başarıyı yakalayabilirdi sonucuna varmak için söylenmiştir. Gerçekte, bu eleştiriler bir yere kadar kaale alınsa bile, Bekir Yıldız’ın **sentezci / bireşimci** zihni, yaratıcı dehası, kişisel damgası taşıyan üslubu, sanatçı ruhu yok sayılamaz, görmezden gelinemez. Hayatta ve sanatta var olabilmenin birden çok nedeni vardır ve bu varoluştan dehanın, alın terinin ve yeteneğin gücü dışlanamaz.

1.2.5. Röportaj Kitapları

Bir hikaye metninin, edebiyat dilindeki karşılığı olan diyaloglara, bahsimizde röportaja ırcası / indirgenmesi, kurmaca dünyayı sakatlayan, yazarının kolaycılığa kaçtığını düşündüren, göze batacak ve hoş görül-e-meyecek bir kusurun adı ve karşılığıdır. Bekir Yıldız’ın hikaye ile röportajı sentezleyen bu denemeleri, salt edebiyat biliminin bakış açısından bakıldığında bile, kuşsan uç da görelim dendiğinde deveyim, o zaman sırtına yük vuralım dendiğinde kuşum diyen bir devekuşu örneği gibi, savunmasını hikaye misin sorusuna röportajım, röportaj mısın sorusuna hikayeyim diye yapacak geçişken bir türdür.

Yazar, ilk örneklerini kendisinin verdiği bu türde denemelerini yazmaya ve yayınlamaya başladığında, gazetecilik de yapmaktadır. Bu terkiye yazarı **gazetecilik** mesleği de zorlamış olmalıdır. Bir yazar olarak, hikâye kahramanlarının, üçüncü şahısların ardına gizlenmeyen, doğrudan konuşan ve konuşturan Bekir Yıldız’ın bu hikayelerine röportaj da demesinin nedenlerinden biri de budur.

Binlerce İnsan Yanıyor adlı öykü ile başlayan ve ilk baskısını 1972 yılında yapan **Harran** adlı öykü kitabı, yazarın durum hikayelerine yöneldiği ve iç kapağa “röportajlar” açıklamasını düştüğü ilk hikaye - röportaj denemelerini ihtiva eder. Keza **Alman Ekmeği** ve **İnsan Posası** adlı hikaye kitaplarında yazar, hikaye-röportaj dediği

türü denemeye devam eder. Bu hikayelerle beraber, yazarın öykü anlayışında ve öykülerinde bir kırılma çizgisi, bir fay hattı ile karşılaşırız: “*Çağın akıl almaz hızı içersinde akıp giden olguları yansıtabilmek için hikaye kalıplarını yetersiz bularak; hikaye / röportaj olarak isimlendirdiği, ne hikaye ve ne de röportaj olan, ama buna karşılık hem hikaye ve hem de röportaj özelliği taşıyan yeni bir tür önerisi getirir.*” (Ergün, 1975:116) Bu öneri hem yazar, hem Türk edebiyatı adına yeni bir teklif ve tecrübedir.

Yazar, yeni deneyiminin ilk ürünü ve örneği olan Harran adlı kitabında, İstanbul’dan başlayıp Harran’da noktalanacak otobüs yolculuğunu, başlıklarla ayırdığı yirmi iki değişik öyküye paylaştırır. Böylece uzun öykü, küçülerek **küçürek** öykülere benzer. Zira toplam 224 kelimeden oluşan ilk öykü ve yaklaşık yüz elli ile beş yüz kelime arasında değişen diğer öyküler aklımıza bu adlandırmanın da doğru olduğunu, çağrışım yoluyla hatırlanmasını getiriyor. “*İnsanın ruhu değişkendir, durmadan öyküler üretir, bunlardan elli bin sözcüğü aşanlara roman denir.*” (Forster, 1982:223) diyen Forster, edebi türleri, bir başına yeterli olmasa bile, yine de hacimsel bir algıya oturtmanın kaçınılmazlığına da dolaylı olarak değinmiş olur.

Bu türün en özgün ve kısa örneklerinden biri, belki de en kısası **Ernest Hemingway**’e aittir: “*Satılık: hiç giyilmemiş, bebek ayakkabısı (For sale: Babies shoes, never worn.)*” (Boynukara, 2007:37) Öykü altı sözcükten oluşmaktadır.

Küçürek öyküler; beş yüz sözcüğe kadar ihtiva edebilir dense de yüz sözcüğü aşmaması gereken, aksi halde tavsaması sıkıntısı baş gösteren; yalnızca biçimsel ya da hacimsel sınırlarını koruması değil, içerik, ileti, anlam ve öze ait sınırları kurcalaması gereken türdür. Bu öyküler, bir **çığlık** kadar dikkat çekici, yoğun ve kısa olmalıdır, küçürekliğini korumak ve kollamak adına: “*Hacim olarak küçürek öykü/ler için 500 (Wright 1998: 16) veya 250-300 (Erden 2002: 315) sözcüklük bir sınır konsa da bana göre, 250 veya 500 sözcük, çığlığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları ancak küçürek öykü diye adlandırabiliriz.*” (Korkmaz, 2007, s. 33)

Bekir Yıldız, kendisi ile yapılan, **hikaye - röportaj** adını verdiği tekniğini de açıkladığı bir söyleşide, ileri sürdüğü görüşleri ile bir çığlığı anlatan küçürek öyküye, tanım, anlayış ve felsefe olarak oldukça yaklaşmıştır: “*İnsanımızın yaşantısı küçük dilimlere bölünmüştür. Bu insana bazı şeyleri çok yoğun anlatmalıyız. Çok öz ve hızlı anlatacaksın. Çünkü toplumumuz çok hızlı değişen bir toplum. Bu, giden bir trenin*

ardından unutulmuş bir şeyi koşup verme gibi. Okuryazar oranımız belli, az okuyor. Öte yanda anlatılacak şeyler çok ve zaman geçiyor. Hikaye - röportaja yönelişim işte buna bağlı. ... Bazı konuları hikaye sınırlarına alamıyoruz. Hikaye sınırlarını kırmak için bu türü yeğledim. Ya da Türk edebiyatına kazandırmaya çalışıyorum.” (RP, 2006:Arka kapak)

Küçürek öykünün çıkış nedenlerinden biri de zamansızlık sarmalına düşen çağdaş insana, kolay tüketebileceği, az hacimli ama yoğun anlamlı, anlatım itibarıyla şiirimsi, edebi metinler sunmaktır yani öz ve hızlı anlatmaktır. Bu açıklamalar, küçürek öykü ile hikaye - röportaj türü öykülerin ana bileşenleri itibarıyla pek çok ortak paydada buluştuğunu gösteriyor.

Bekir Yıldız, adına hikaye - röportaj dediği bu yeni anlatım türünün tanımlarına biteviye **zeyl**ler yapar. “Kimi kitaplarınız, röportaj - öykü niteliğinde, buna ne diyorsunuz?” sorusuna “Bakın ben on iki kitap yazdım. Üçü öykü - röportaj diye sunuldu okura. Okurlar biraz tembel. Eleştirmenler de, takım tutucu, Harran, Alman Ekmeği, İnsan Posası, üç de röportaj var. Amacım, gazetelerin ilgisini çekmek, öykünün sınırlarını genişletmekti. Öykü - röportajla böyle bir öykünün sınırlarını kırma çalışmam var. Yayın olanaklarından yararlanmayı amaçlıyorum.” (Başaran, 1998:23) yanıtını veren yazar; denediği bu türün yeni arayışların, öyküye yeni bir ivme kazandırmak, yeni bir istikamet çizmek isteğinin hatta öykünün gazete sayfalarında yer bulabilmesi ve daha geniş okur kitlelerince okunabilmesi isteğinin bir ürünü olduğunu söyler. Çok okunan bu türdeki örneklerle yazarın görece, okur kitlesini yeniden artırdığı görülür.

Bekir Yıldız’ın dış kapağa “anlatı” notunu düştüğü **Yaman Göç** adlı kitabında, daha önce denediği ve hikaye - röportaj dediği türe anılarını da eklemiştir. Ortaya üçlü bir sentez ve melez bir edebiyat türü çıkmıştır. Kapağa anlatı notunun düşülmesinin nedeni de türün özgünlüğünden ve belirsizliğinden kaynaklanmaktadır. Romanları gibi hikayeleri de yazarından güçlü otobiyografik karakter ve izler taşıyan Bekir Yıldız’ın hikaye - röportaj örneklerinde de kinaye mesafesi yoktur. Röportajların yaparı ve sunarı yazarın kendisi yani Bekir Yıldız’dır.

Hilmi Yavuz’un, **Milliyet Sanat Dergisi**’nde yazdığı bir yazısında Bekir Yıldız’ın öyküleri hakkında yaptığı değerlendirme, hikaye - röportaj örnekleri için de geçerlidir: “Bekir Yıldız’ın hikâyeleri, birbirinden ilk bakışta ayrılan, ama son çözümde bütünleşen iki ayrı kesitte gelişir: Güneydoğu Anadolu bölgesi insanının manevi hayatına kattı, acımasız ve giderek bir şiddete (violence) varan disiplinle egemen olan

törelere sıkı sıkıya bağlı toplumsal yaşama biçimini işleyen hikâyeler; bu toplumsal yaşama biçiminden çıkıp Almanya'ya göç ederek değişik bir toplumsal örgütlenmenin getirdiği gene sert ve acımasız ama başka bir düzeyde gerçekleşen kurallara ayak uydurmaya çalışan insanları işleyen hikâyeler. (Yavuz, 1973:14)

Bekir Yıldız tarafından hikaye - röportaj türü olarak sunulan **Harran** adlı hikaye kitabı; İstanbul'dan otobüsle Harran'a kadar yolculuk yapan, bu esnadaki yol ve Anadolu notlarını, geniş ölçekte karşılıklı diyalogların sürüklediği anlatımla ve birbirinin devamı niteliğinde sunan, gerçekte Bekir Yıldız'ın kendisi olan ortak bir karaktere dayandırılan hikayeleri ihtiva etmektedir. İlk baskısı 1974 yılında yapılan **Alman Ekmeği** adlı kitap ise özelde çalışmak için Almanya'ya gitmiş olan Türk, genelde kapitalizmin dışlıları arasında öğütülen bütün işçilerin hayatlarından kesitler sunar.

Yine aynı türde hikayeleri barındıran ve ilk kez 1976 yılında basılan **İnsan Posası** adlı kitaptaki hikayeler; iş kazası geçirdiği için sakat kalan, posası ortalığa atılan işçiler ekseninde, sömürgeci dünya düzenini sorgulayan ve yargılayan hikayeler toplamına dönüşür. Bu kitabın **Beyaz Kan** adıyla ayrı bir bölüme dönüştürülen hikayelerinde ise beyaz kana benzetilen sperm sıvısı sembolünden yola çıkılarak, Anadolu'daki seks filmleri furyası, toplumumuzun cinsellik algısı ve karnesi ile kapitalizm ve cinsellik sömürüsü ilişkisi açığa çıkarılmaya çalışılır.

Yaman Göç adlı kitap ise yine, Kapıkule Sınır Kapısı'nda tezgah kuran başkarakterin / Bekir Yıldız'ın yurda geçici ya da kalıcı giriş yapan, Almanya görmüş işçilerimizin anlattıklarına, sorunlarına ve dünyalarına yer veren hikaye - röportajlar toplamıdır. Karşımıza çıkan izlekler yine dış göç - iç göç, kültür ve kuşak çatışmaları, kapitalizm ve sömürü düzeni, yoksulluk ve cinsellik konularından çoğalırlar. Bu türdeki son kitap olan ve ilk kez 1997 yılında basılan **Röportajlar** adlı kitap ise Bekir Yıldız'ın eski örneklerle birkaç yeni örnek ekleyerek bastığı bir kitaptır. Kitap yapı ve izlek itibarıyla kendinden önceki kitaplarla koşutluklar taşır.

1.2.6. Çocuk Kitapları

"Yalansız bir anlatım, çağımıza uygun konular gerekiyor çocuk edebiyatı için." (Bayar, 1976:59) diyerek çocuk edebiyatını çağa, çağına uyarlamak amacını güden, yazarlık karalamalarına çocuk hikayeleri yazarak başlayan Bekir Yıldız; ilk kez 1978 yılında yayınlanan **Ölümsüz Kavak** adlı hikayesiyle, çocuk edebiyatı örneklerinden

sayacağımız bir masal yayınlar. Kitap hikaye diye yayınlansa da yazarın bu anlatısına masal demek daha doğru bir adlandırma olacaktır.

Bir söyleşide “... *sence çocuk öyküsü diye ayrı bir tür var mıdır, yok mudur?*” şeklindeki bir soruya, yazar; “-*Çocuk öyküsü diye ayrı bir türün olduğuna inanıyorum. Bu ayrımın **içerikle** değil **anlatımla** ilgili olduğu kanısındayım. Her konu çocuklar için de yazılabilir. Ama her anlatım çocuklar için de geçerlidir diyemeyiz.*” (Özyalçiner, 1982:13) cevabını verir. Bu açıklama yazarın henüz çocuk edebiyatı / öyküsü olgusunu kafasında tam olgunlaştıramadığını da düşündürür.

Çocukların bilişsel, duyuşsal dönemlerinin, somut ve soyut düşünme evrelerinin, çocuklar ile yetişkinler arasındaki belirgin özelliklerin vs. ayırdında olan birinin daha temkinli konuşması beklenirdi, özellikle her konunun çocuklar için de yazılabileceği hususunda...

Ölümsüz Kavak öyküsünde olay aralarına, ağaç ve orman sevgisi, emeğe saygı, işçi haklarına duyarlı olma, yazı ve kitap yoluyla ölümsüzleşme, iyiliği ve kötülüğü ayırabilme gibi öğretiler serpiştiren yazar, son ders olarak çocuklara önce kitaba sahip çıkmalarını sonra çok kitap okumalarını salık verir: “*Siz çocuklar ne kadar çok kitap okursanız, kitap yakmalar da öylesine azalacak yeryüzünde.*” (ÖK, tarihsiz:56) Kıssa hisse ilişkisi gözetilerek yazılan, resimlerle süslenen masalda, fabl türünün olanaklarından da olabildiğince yararlanılmıştır.

İlk olarak 1982 yılında yayınlanan **Mahşerin İnsanları** adlı hikaye kitabının içinde yer alan, müstakil olarak ilk baskısı ise 1993 yılında yapılan **Şahinler Vadisi** ve **Kör Güvercin** adlı hikayeler, Bekir Yıldız’ın bu türe giren diğer hikayeleridir. Kör Güvercin hikayesi için yazar, bir soruşturmada şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “*Kör Güvercin’le de öykü - masal türünü denedim. Öykü - röportaj türüne yönelmemin nedeni, öykünün kalıpları dışına taşıp daha dinamik bir anlatımı yeğlememdi. Açıkçası Kör Güvercin’de ise bunun tersine yöneldim. Kimi anlatılacakları öykü türünde vermenin sakıncalarından kaçındığım, toplumumuzda yaşanan geçiş döneminin koşullarında söylenmek istenilenleri söyleyebilmek için bu türü seçip yararlandım.*” (Özyalçiner, 1982:13) Yazarın, sembolik anlatıma ve masal türünün serbestliğine sığınarak, sansür bariyerini aşmaya çalıştığı açıklaması, hikaye masal etkileşimi, bireşimi denemesini daha başka gözle de değerlendirmemiz gerektiğini düşündürür.

Şahinler Vadisi ve ağırlıklı olarak Kör Güvercin öyküleri, **fabl** türünün örnekleri arasında değerlendirilebileceği için **teşhis** ve **intak** sanatlarından olabildiğince

yararlanmıştır. Neredeyse bir hayvanat bahçesine yetecek kadar hayvan, bir araya getirilerek oluşturulan Kör Güvercin öyküsü, hayvanlar üzerinden insanlığa yapılan ve insana yazılan mensur bir taşlama / yergi / hicivdir.

Yazarın bu türe dahil edilebilecek son masalı ise 1980 yılında yayınlanan ve Urfa yöresinde sürekli anlatılan Hz. İbrahim - Nemrud kıssasının çocuklara uyarlanması ile temelde iyi ve kötünün bitmeyen mücadelesini anlatan **Arılar Ordusu** adlı eseridir. Bu masal, MEB tarafından 2005 yılında ilköğretim öğrencileri için belirlenen “**100 Temel Eser**” seçkisi içinde yer almıştır. (Arıcı, 2008:110) Bu türe giren öykülerinde / masallarında Bekir Yıldız, iyi ile kötünün savaşımının yanında; çalışmanın, emeğin, okumanın kutsallığı; barış, dayanışma ve yardımlaşmanın gerekliliği gibi, insan, doğa, hayvan sevgisi, özgürlük gibi izlekleri önceler ve işler.

Bu türe giren eserlerde en göze batan ve rahatsız eden yön, yazarın çocuk edebiyatı ürünlerini bile angaje edebiyatın kuyruğuna eklemlemesidir. Bekir Yıldız, “*İnsan politik bir hayvandır.*” (zoon politikon) diyen **Aristo**’yu haklı çıkaracak kadar siyasallaşmış bir edebi kişiliktir. Çocuklar için yazdığı masallara bile, çaya karıştırılmış şeker mucibince de olsa, siyasal görüşlerini eklemekten geri durmayan yazar, **Ölümsüz Kavak** adlı masalında; “*Bu ücretle çalışılmaz, diye yüzünü*” (ÖK, tarihsiz:18) ekşiten işçilerden yola çıkar, gelir dağılımındaki adaletsizliğe, işsizliğe, grev, gözcü, sözcü, emekçi, direniş kavramlarına ve ruhuna, yalancı ve soyguncu tüccarlar aracılığıyla kapitalizmi sezdirmeye, evleri basıp kitap toplayan polisler aracılığı ile devlet ve düzen hesaplaşmasına, “*Zenginler hep böyle mi yapar baba?...*” (ÖK, tarihsiz:51) türevi cümleler kurmaya yönlendirilmiş çocuk karaktere ve bu yolla ortaya çıkarılan sınıf çatışmalarına değin genişleyen bir yelpazede, hayata ve sanata sosyalist bir kimlik ve siyasal bir kişiliğin bakış açısıyla bakmakta kararlı ve ısrarcı olduğunu ortaya koyar.

Fikri ile zikri arasındaki şaşmaz uyum ve kopmaz bağla yazar, eskilerin deyimiyle, siyasal duruşunda ve bunu edebiyatla ilişkilendirişinde “sabit-kadem”dir, **Aytmatov**’un karakteri ile söylersek **Sabitcan**’dır, **Ömer Seyfettin**’in karakteri ile söylersek **Durmuş**’tur. Zira çocukların okuyacağı bir masalı bile bu denli siyasallaştırabilmek, katı, inatçı, fanatik bir tutum gerektirir ve öze inildiğinde ağaç yaşken eğilir diye düşünen yazarın çocuklara yatırım yapma, çocukları çocukken eğitime, bilinçlendirme eğilimini açığa çıkarır.

Keza **Sabahın Kurtları** adlı öyküde olduğu gibi **Kör Güvercin** öyküsünde de yazar, karakter olarak konuk ettiği bilumum hayvanlar arasında, örneğin kedi ile köpek

arasında dostluk ve birliktelik kurarken, siyasal anlamlarını düşündürmeyi de ihmal etmeksizin kurtları, hayvanlar dünyasından dışlar: “*Kanlı ağızları batsın. ... İnsanlara, kurt soyu insanlara benzeyen hayvanlar giremez aramıza... Giremez!..*” (Mİ, 2006:109)

Sözde hümanist bilinen **Dante**, İlahi Komedyası’ndaki Cennet’ine Müslümanları almaya tenezzül etmez. Aynı hoşgörüsüzlük ve ayrımcılık, çocuk edebiyatı örneği olarak da gösterilen bu öykünün sırtan bir ayrıntısıdır. Epeyce ilenilen, kötülünen kurtlar, vahşi hayvan oldukları kadar, insana benzemeleri ile de evcil hayvanlar dünyasının dışında tutulur. Her şeye rağmen, ileti hayvanlar üzerinden verilse de bütün insanlığın dostluğu, kardeşliği ve barışı için yazıldığı izlenimi çıkarılan böyle bir öyküden, hırçın ve kavgacı bir üslubun olduğu, nefretin boy verdiği, ayrımcılığı meşrulaştıran pasajlar dışarıda tutulmalıydı.

Bekir Yıldız toplam 153 hikaye, hikaye - röportaj ve masal olarak sınıflandırılabilen hikaye ve hikayemsi örnek yazmıştır. Roman boyu kitap olarak bu hikayelerin tekabül ettiği sayfa sayısı 1578’dir. Bekir Yıldız’ın hikayelerinden seçmeler yapılarak oluşturulan yeni kitaplar vardır. Yazarın **Üç Vatandaş** adlı, 1973 yılında yayınlanan bir oyununun olduğuna dair bilgiler de var ancak kütüphane taramalarımızda ve sahaflarda bu kitabı bulamadık.

1.2.7. Aldığı Ödüller ve Beyazperdeye Gölgesi Düşenler

Türk Edebiyatında öykü, roman ve röportaj türlerinde çeşitli eserler veren Bekir Yıldız, bu türlerde çeşitli ödüller de almıştır. Yayımlanmamış öykülerden meydana gelen “Kara Vagon”la 1969’da öykü dalında **May Edebiyat Ödülü**’nü alır. “Kaçakçı Şahan” adlı öykü ile 1971 **Sait Faik Hikâye Armağanı**’nı Bilge Karasu ile paylaşır. “Darbe” adlı romanı, **1990 Milliyet Yayınları Roman Yarışması**’nda birincilik ödülünü almıştır. “Allah’ın Gölgesinde Koşanlar” adlı röportajı 1991 **Yunus Nadi Röportaj Ödülü**’nü almıştır.

Kaçakçı Şahan adlı hikaye bir filme de ilham kaynağı ve malzeme olur ancak yazarı ve eseri anılmaz. Bekir Yıldız’ın ağzından hadisenin aslı şudur: “*Beni üzen Yılmaz Güney’in Yol filminde Kaçakçı Şahan’ın ve Bedrana’nın izinsizce kullanılmış olmasıdır. O zaman Yılmaz Güney yurt dışındaydı. Şimdi de öldü. Ama senaryo çalışmasında bulunanlar, hikayemi çalanlar hayatta.*” (Sezer, 1998:2) Henüz miri malı olmamış bu eserlerin izinsiz ve atıfsız kullanılması önce fikir ve sanat eserleri ile ilgili yasalarla sonrasında insanlıkla bağdaşmaz.

Sahipsizler adlı hikaye kitabında yer alan **Üç Yoldaş** adlı hikaye bir filme, bir tarafından esin kaynağı ve malzeme olmuştur: “*Yeri gelmişken Yılmaz Güney’in Baba isimli filminin o unutulmaz ilk 20 dakikasının ‘Üç Yoldaş’tan uyarlanmış olduğunu belirtelim.*” (Ergün, 1975:68)

Darbe adlı roman aynı adla beyaz perdeye de uyarlanmıştır. 1990 yılında çekilen, “*12 Eylül döneminde yüzünü plastik bir ameliyatla değiştirip ‘pişmanlık’ yasasından yararlanan bir itirafçının öyküsü.*” cümleleri ile konusu özetlenen filmin senarize edilmesine Haşmet Zeybek katkıda bulunmuş, yönetmenliğini Ümit Efekan üstlenmiş; oyuncular kadrosunu Bülent Bilgiç, Nilgün Akçaoğlu, Nergis Cansevdi, Metin Serezli, **Kadir İnanır** oluşturmuştur. Drama türüne dahil edilen filmin yapımcı firması ise Tuğçe Film’dir.

Yine Halkalı Köle romanı 1986 yılında Ümit Efekan tarafından sinemaya da uyarlanmıştır. Karısı (Zuhal Olcay) ve sevgilisi (Melike Zobu) arasında bocalayan bir yazarın (**Tarık Akan**) öyküsü olarak özetlenen filmin senarize edilmesini Haşmet Zeybek ve Ümit Efekan üstlenmiştir. Halis Şenol’un yapımcı olduğu filmin müzikleri **Cahit Berkay** tarafından yapılmıştır. Filmin belirgin karakterlerini Tarık Akan, Zuhal Olcay, Menderes Samancılar, Melike Zobu, Ferdi Altuner canlandırmıştır. Sinemanın büyümlü elinin de değdiği bu roman, sergüzeştinden anlaşıldığı kadarıyla bugün için olmasa bile yazıldığı ve revaçta olduğu zamanlar için bir fenomen haline gelmiştir.

Vedat Türkali tarafından senarize edilen ve konusu “*Yaşadığı çevrenin geleneklerine uyup intihar etmek zorunda bırakılan bir köy kızının aşk öyküsü...*” cümlesiyle tanıtılan Bekir Yıldız’ın **Bedrana** adlı hikayesi, aynı adla, Süreyya Duru’nun yönetmenliğinde; İhsan Yüce, Perihan Savaş, Aytaç Arman, Sırrı Elitaş, Tuncer Necmioğlu, Talat Gözbak, Sabahat Işık, Esin Karakaya’dan oluşan oyuncu kadrosuyla, 1974’te sinemaya uyarlanmıştır. Bedrana filmi, Çekoslovakya’da Karlovy Vary Uluslararası Film Şenliği’nde “**1974 CİDALAC Ödülü**”nü kazanmış, aynı yıl Antalya Film Şenliği’nde “Gümüş Portakal” almıştır.

Yine Vedat Türkali tarafından senarize edilen ve konusu “*Anadolu’nun başlıca sorunlarından olan ağılık ve kaçakçılık üzerine yapılmış Türk sinemasının yüz akı filmlerinden bir tanesi...*” cümlesiyle tanıtılan Bekir Yıldız’ın **Kara Çarşafli Gelin** adlı hikayesi; aynı adla, Süreyya Duru’nun yönetmenliğinde; İhsan Yüce, Menderes Samancılar, Aliye Rona, Aytaç Arman, Hüseyin Peyda, Sırrı Elitaş, Semra Özdamar, Hakan Balamir, Sabahat Işık, Zülfikar Divani, Rengin Arda’dan oluşan oyuncu

kadrosuyla, 1976 yılında sinemaya uyarlanmış, 14. Antalya Film Festivali'nde **En İyi Film Ödülü**'nü almıştır.

Bütün bu eserleri oluştururken Yıldız; konuşma dilinden, devrik cümlelerden, samimi seslenme biçimlerinden, deyimlerden, atasözlerinden, ikilemelerden, yöresel sözlerden, az olmakla birlikte uydurma sözcüklerden, argodan, küfür ve ayıp sözlerden, basmakalıp ifadelerden, yazım ve noktalama ile kelime ve ifade sapmalarından, ödünclemelerden, kısa ve akıcı cümlelerden, yer yer **şiiirsel** anlatımlardan yararlanır. Yazarın üslubu; avam, bilinç akımı, dramatik, düşünce, eleştirel ve yalın üsluplar arasında gel gitlerle bir yer arar kendine. Üzerinden zaman geçen trajediye komedi denirmiş. Biz geçen zamanı görmezlenerek söylersek, bir hakim renge, baskın karaktere çekmek gerektiğinde, Bekir Yıldız'ın üslubunu **yalın ve trajik üsluba** dahil etmek olasıdır.

Yıldız, bütün bu eserlerini çalatuş yazarken; yazarların karşısına çıkan iki yol olan özyaşamöyküsüne dayanan somut / iç gerçeklik ile kurmaca dünya denen soyut / dış gerçeklik arasından sürekli birincisine meyleder: *“Bir romancının kendi yaşadığı olayları, hayat hikayesini, çocukluk, gençlik, yaşlılık yıllarını, ailesini, eşini dostunu, yaptığı işleri, iş ve meslek çevresini, görüp geçirdiklerini roman kurgusu içinde sunduğu romanlara”* (Çetin, 2007:236) özyaşamöyküsel / otobiyografik / anı roman denir. Yıldız, istisna olan az sayıdaki anlatısını dışarıda tutarak söylersek, karanlıkta kalan gizemli beni deşmek yerine, malumu ilam etmek kabilinden özyaşamöyküsünü öncelemeyi, didiklemeyi ve irdelemeyi önemser ve önceler.

Yazarın, Bekir Yıldız'ın sözleriyle bir kuyuya benzetilen sanatsal mirasa bakarsak, büyükle küçüğün birbirine karışacağı göreceli bir dünyanın içine düşeriz: *“Evrensel, özgün, ölümsüz sanat, bir sabır kuyusudur. Pek çok sanatçının attığı taşlarla dolabilir ancak. Ama dolduğunda da ne kuyunun son sahibi böbürlenmeli, ne de kuyudaki en küçük taşçık küçümsenmelidir...”* (Türk Dili, 1981:167) Bu sözlere bir küçük zeyl yaparsak, kinaye yoluyla sanatın bir kuyu olduğunu ama dipsiz bir **kuyu**, doruksuz bir gökyüzü, sonsuz uzay boşluğu ve gezegenler dünyası olduğunu ifade ve itiraf etmek, içine atılan, boşluğa fırlatılan taşın büyüklüğü ya da küçüklüğünden ziyade varlığını önemsemek çok daha doğrudur. Önemli olan Yıldız'ın sanat kuyusuna çakıl taşları kabilinden de olsa atabildikleridir.

“Saman alevi” tamlaması Yıldız'ın edebi kişiliğini tanımlayan ve tamamlayan bir içeriğe sahiptir. Edebiyat dünyasına bir yıldırımın yeryüzüne düşmesi gibi

gürültüyle, ışıkla ve pozitif elektrik yüküyle düşen Bekir Yıldız'ın alevi, bir küme çok okunan eser yazdıktan sonra neredeyse aynı hızla da söner. Yazamaması, küstü diye izaha çalışılan köşesine çekilmesi aslında bir tükenme ve tıkanma halidir ve bu halin işaret fişeği bizzat yazarın kendi ağzından “Nasıl yazıyorsunuz?” sorusuna verdiği bir yanıtta ateşlenir: “*Neden pek çoğumuz durup durup da yıllar sonra ardı ardına kitaplar yazarız da sonraları ya ‘tekrar’a düşeriz ya da uzun bir suskunluk dönemine gireriz? Nedeni çok açık: Önceleri ardı ardına yazılanlar, genellikle çocukluk yıllarının mayalanmış bilinçaltı ürünleri olur. Bu birikim tükendiğinde...*” (Yıldız, 1981a:15) yazarın da tükenişi ve tıkanışı baş gösterir. Yazarlığı bir birikim ve bu birikimin tüketilmesi olarak açıklayan Yıldız, kendi “saman alevi” yazarlığını, tekrara düşmesini, suskunluğunu vs. itiraf ve izah etmiş olur.

“*Usta bir yazar olarak bir dönemin en çok okunan kitaplarına imza atan...*” (Nar, 1998:3) Bekir Yıldız, bir dönemin en çok okunan yazarları arasında olmasına rağmen edebiyat çevrelerinde her dönem ve yeterince kabul görmüş bir yazar değildir. Türk öykücülüğünde ve romancılığında önemli, önemli olmasa bile görmezden gelinemeyecek bir yere sahip olan Yıldız; Cumhuriyet’in 75., 80. vs. yılıyla ilgili edebiyat değerlendirmelerinde, muhtelif edebiyat seçkilerinde, Türk romanı ve hikayeciliği üzerine genel değerlendirmeler içeren bilimsel makalelerde, bir **kilometre taşı** kabilinden bile olsa, bir iki istisna dışında yer almamış, bugünün Türk edebiyatıyla yakından ilgilenen, hatta bu işi meslek edinen kesimlerince bilinmeyen, bu dönemin adı hemen hiç anılmayan yazarı olarak, her devrin değil bir devrin yazarı olmak talihsizliğine yenik düşmüştür.

Bugünün yaşayan yazarlarının çoğunluğu, edebi birikimlerini gözden geçirdikleri edebiyat söyleşilerinde kendilerini etkileyen yazarlar arasında Yıldız'ın ismini anmazlar: “*İnci Aral ... öyküleriyle kendisine yol gösterenler arasında Mübeccel İzmirli, Erdal Öz, Saadet Timur, Tarık Dursun K., Nezihe Meriç, Selçuk Baran, Tomris Uyar ve Fûrûzan gibi değerli kalem ustalarından bahseder.*” (Örnek, 2007:9) Nedense bugünün yazarları arasında Bekir Yıldız'dan etkilendiklerini söyleyenlerin ya da herhangi bir ilgiyle yazarın adını ananların sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Şu dünya bataklığında, yitik kanatları ile mitik ölümsüzlüğü arayan özelde Yıldız'ın, genelde yazarların ölümüdür, unutulmuş...

Yazarların adını yaşatan eserleri iken hatırlatan ise adlarına düzenlenen ve gelenekselleşen edebiyat ödülleri. Bekir Yıldız'ın da ödül aldığı Sait Faik başta

olmak üzere, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ahmet Arif, Avni Dilligil, Aziz Nesin, Haldun Taner, Dursun Akçam, Cemal Süreya vs. gibi pek çok, bilinen, az bilinen isim adına, deneme, şiir, hikaye, roman, tiyatro gibi dallarda yarışmalar düzenlenmesine ve ödüller dağıtılmasına rağmen Bekir Yıldız adına yapılan bir yarışma yoktur. Oysa Yıldız'ın yakın arkadaşı, aynı dergilerde yazdıkları, benzer dünya ve sanat görüşünü savundukları Erdal Öz adına bile bir yarışma düzenlenmektedir. Örneğin 2012'nin **Erdal Öz** ödülü, Murathan Mungan'a verildi. Yazarlar adına bu türden yarışmaların tanzim edilmesi, ismin ölümsüzleşmesi, sürekli hatırlanması, yazarın büyüklüğünün ve kalıcılığının tescillenmesi olarak görülebilir ve yorumlanabilir. Bekir Yıldız'ın hatırası, hak etmesine rağmen böyle bir onurdan yoksundur.

Bekir Yıldız, nev-i şahsına münhasır konuları, özgün üslubu, Kaçakçı Şahan, Bedrana, Reşo Ağa gibi tipler; Almanya'ya göçü anlatan ilk romanı, Güneydoğu'yu ilk kez edebiyata taşıyan hikayeleri, bugünkü küçürek öykünün Türk edebiyatındaki ilk işaret fişeği olan hikaye - röportaj türü denemeleri ile Türk edebiyatının ve sinemasının 1970'li yıllarına damgasını vurmuş, geçmişte ıslıl ıslıl yanan, bugün hala ışığı belli belirsiz de olsa yanıp sönen, gölgelenen bir "**yıldız**"ıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARDA İZLEK VE YAPI

2.1. Ana Hatlarıyla İzlek Kavramı ve Devamı...

Yaşamın temel değeri ve biricik anlamı insan(da)dır: “*Yaşamın tüm gerçeklikleri insan gerçekliğinden filizlenmek zorunda olduğundan, insan yaşamı yaşamın kökten gerçekliğidir.*” (Gasset, 1995:70) **İnsan** gerçekliğinden filizlenip, kökleri karanlık çağlara değin uzanan en gür ağaç olan ve hayatına anlam ile değer katmak isteyen herkesin gölgesine sığındığı edebi metinlerin, duygusal, düşünsel / felsefi ve estetik zeminde yorumlanması, yargılanması, değerlendirilmesi mevzu bahis olduğunda sıkça kullanılan kavramlar konu, tema, ana fikir, ileti, öz, kaymak vs. gibi sözcüklere doğru genişlemiştir.

Gerçekte konu, yazarın demek istediği değil dediği olduğu, metnin bir iki cümleye indirgenebilen olay özeti, alt yapısı olduğu için, metinlerde üst yapı, derin yapı sorgulamaları, önce müzikten ödünçlenen **tema** kavramı ile sonraları ise **izlek** kavramı ile karşılaşılır olmuştur. “*İzlek, romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür. İzlek, romanın üzerine temellendiği konunun yazarın duygu ve düşüncesinde özne bir yargı halinde ortaya konan sentezi olup, romanın nihai hedefi ve romancının asıl amacıdır. Romanın derin yapısını oluşturan unsurlardan birisi olan izlek, nesnel bir konunun farklı yazarlara göre özne bir biçimde yorumlanmasıdır.*” (Çetin, 2007:123)

Dolayısıyla izlek; tekil olanda tümel olanın, bireysel olanda toplumsal olan, toplumsal olanda bireysel olan “öz”ün, gelip geçici olanda kalıcı olanın, sıradan olanda sıra dışı olanın, tek boyutlu olanda çok boyutlu, yerel, ulusal, küresel, kültürel ve tarihsel olabilenin bulunması ve araştırılması işinin karşılığıdır. Yazar için konu araç, izlek amaçtır. Bir yerde ve bu bağlamda, yazar ya da edebi eser için konu önemsiz ve “bir şey”, izlek ise önemlidir ve “her şey”dir.

Halk arasında ve Türkçe sözlüklerde “*keçi yolu, patika*”; edebi yapılarda ve yapıtlarda “*bir sanat yapıtında işlenen, geliştirilen ana düşünce, ana görüş, asal konu, ana konu. (yani tema)*” anlamlarına gelen ve Türkçedeki “**iz**” sözcüğünden türeyen izlek kavramı; edebi metinlerin içerik incelemesinde uzun yıllar var olan ve bir dizi tartışmayı da beraberinde taşıyan, konu ve temadan başlayan ve çeşitlenen kavramları

karşılama görevi ve önceliği üstlenmiştir. Tıpkı düzyazıya soğukkanlı akıl, muhakeme ve tahlil yeteneğinin; şiire ise duygu, heyecan ve hareketin daha da yaraşması, yakışması gibi, pek çok edebiyat araştırmacısı düşünsel boyutu öne çıkan metinlerde konu; duygusal yanı belirgin ve hatta baskın olan metinlerde tema arama eğiliminde oldular.

Duygu ve düşüncenin çıkış kaynağı olan insan öznesinin tekilliği gibi konu ve tema kavramının da iç içe geçmişliğinden hareketle, tıpkı dolambaç / labirent mekan algısında olduğu gibi, sorunu çözüme kavuşturma noktasında, konu ve temayı sentezleyen bir girişik, girift kavram olarak karşımıza izlek çıkar. Duygu ve düşüncenin birbirinden ayrıştırılmaları ve yalnız bırakılmaları, özellikle edebiyat araştırmalarına odaklanıldığında, hem güç hem de gereksizdir.

Son tahlilde izleği duygular ve düşünceler yumağı halindeki insan öznesince yürünen bir yol olarak, bütün genişliği ile kullanmak lazımdır. “*Alem büyük insan, insan küçük alemdir*” sözünden ilhamla, her sınavda daha da kahramanlaşan **insanın** sonsuzluğa uzanan yolculuğunu, tüm dünyanın karmaşasını içinde duyarak; geçmiş, şimdiyi, geleceği harmanlayarak; çağlar ötesinden gelen seslere uyarak; melek ya da **Tanrı** olmaya özenerek, öykünerek yaşadığını düşünmek; izlek kavramının kazanacağı genişliği anlamayı kolaylaştıracaktır.

İzlek, yazardan başlayıp, kurmaca dünyanın karakterlerine ve okur kitlesine doğru genleşen bir bilgelğin, sav-lar-ın, kıssa – hisse dönüşümü ve değişiminin dışavurumu olarak da değerlendirilebilir: “*İzleğin belli bir biçim almasında en büyük etki, romancının dünya görüşü ve inancıdır. Kademe kademe bunu şahsiyeti, yaratılışı, eğitim ve kültür düzeyi, sosyo-ekonomik konumu vb. unsurlar izler.*” (Çetin, 2007:123)

2.1.1. Türkler Almanyada Romanının İzlek Haritası

Roman gibi doğası gereği hacimli bir türün kazanabileceği geniş izlek ağını ve haritasını önce özet halde, derli toplu görebilmek ve gösterebilmek için benimsenmiş, -ara- ve karşıt güçler, değerler çizelgesinden yararlanabiliriz.

Türklerin Almanya’da yaşadıkları olayları, karşılaştıkları güçlükleri, çözemedikleri sorunları, boğuştukları açmazları, bocaladıkları ikilemleri anlatmak için yazılan -yazılmış gibi görünen- **Türkler Almanyada** romanı; aile, akrabalık, hemşerilik, aşiretçilik, cemaatçılık gibi türlü ilkel ve cemiyet öncesi ilişki biçimlerinin ve yapılarının egemen olduğu feodal bir toplumdan; tamamen yasaların, aklın, mantığın

ve görece özgürlüğün belirleyici olduğu birey ve toplum ilişkilerine dayanan, sanayileşmiş, sosyolojik anlamda ilkel bir nizam olan cemaat yapılarından çıkıp gelişmiş bir yapı olan cemiyet düzenine geçmiş bir topluma giren yazarın ve sözünü emanet ettiği başkarakter **Yüce Yılmaz**'ın; bir yazar kadar belki daha fazla sosyal bilimci, sosyolog olarak yaptığı gözlem, karşılaştırma ve değerlendirmelerden oluştuğunu ve bu nedenle zengin bir izlek haritası sergilediğini söyleyebiliriz. Romanın bir belgesel roman, anı roman gibi akması da bu gerçeği besleyen ve destekleyen bir yardımcı unsur olmuştur.

GÖRÜNTÜ SEVİYESİ	TEMATİK GÜÇ Benimsenmiş Değerler / Savunular / Savunucular	ARA GÜÇ	KARŞI GÜÇ Çatışma Yaratan Değerler / İstenmeyenler / Eleştirilenler
ŞAHISLAR SEVİYESİNDE	Yüce Yılmaz -Alman Yolcu Henning Gerlach -Almanya'daki Türk İşçileri -Türk Kadını	-Köylü Recep -Ayşe Hanım -Sevim Hanım -Yazarın Karısı -Yazarın Oğlu	-Nihat Yakar -Alman Patron / İşçi ve Vatandaşları -Alman Kadını -Yazarın Arkadaşları -Erika
KAVRAMLAR SEVİYESİNDE	-Doğu / Asya / Şark -Türkiye -Vatan -Medeniyet -Maneviyat -Evrensellik -Emek -Özgürlük -Maddi Refah -Çalışan Kadın -Kaçış	-Ne İsa'ya Ne Musa'ya Yaranamama -İki Arada bir Derede Kalmışlık -Bocalama -İkilem -Boşluk -Kafa Karışıklığı -Yahudi Soykırımı	-Batı / Avrupa / Garp -Almanya -Göç (İktisadi Göç) -Fetişizm (Metalaşma) -Alman Milliyetçiliği -Yabancılaşma (Mankurtlaşma) -Yozlaşma -Ezilen Kadın -Zaman
SİMGESEL DEĞERLER SEVİYESİNDE	-Dizgi Makinası - Buzdolabı, Teyp, Televizyon (Bilumum elektronik eşya) -Araba / Otomobil -Fabrika -Türk Lirası	-Avrupa Trenleri -Yol Güzergahları -Kompartımanlar -Türk İşçilerin Kaldığı Barakalar -Bavullar	-Fabrikalarda Ömür Tüketen / Kahır Üreten Bantlar -Mark -Zil -Çalar Saat

Bu çizelgedeki benimsenmiş ya da karşıt değerlerin sabit değil değişken ve oynak bir zeminde durduğunu da söylemek zorundayız çünkü yazarın içinden çıktığı Doğu kültürünü çoğunlukla yermesine rağmen bazen övdüğünü keza Almanya ölçeğinden hareketle Batı medeniyetini ve onun yerleşik değerlerini yermekle birlikte sık sık övdüğünü ve nerede durduğunu ya da duracağını kestiremediğini belirtmemiz gerekir. Yazarın kafası alabildiğine karışıktır ve bu karışıklık okuyucuya da geçer. **Doğu** hem benimsenmiş hem karşıt değerdir, tıpkı **Batı** gibi... Bu yer değiştirmeler şahıs ve simgesel değerler düzeyinde de devam eder. Okur bir üçüncü seçeneği düşünmek, yeni bir sentez üretmek zorunda bırakılır.

2.1.2. Halkalı Köle Romanının İzlek Haritası

Sevgisizliğin doğurduğu ikiyüzlülüğü ve sevginin çırpınısını anlatan Halkalı Köle, Bekir Yıldız'ın yazarlık kariyerinin **ikinci** ama ilk dikkat çeken ve en çok tartışılan romanıdır: *“Bekir Yıldız'ın el attığı önemli bir tema da evlilik kurumudur. Zaman zaman özyaşamından yararlanarak sorgulamaya çalıştığı evlilik kurumu, en azından bu alanda bir tartışma yaratmıştır ki, bu da azımsanacak bir şey değildir.”* (Güngör, 1998:11) Halkalı Köle, sevginin aranışını, boşanma arifesindeki bir ailenin savruluşlarını ve çırpınışlarını, erkek, kadın / karı - koca ve çocukların dünyasından anlatır ve çok okunup çok tartışılan bir roman olur.

Halkalı Köle'nin esaslı ve etraflıca tartışılmasının en önemli nedenlerinden biri de romanda, fotoğraf realizmi denebilecek bir sadakatle Bekir Yıldız'ın gerçek hayatını anlatması, bir anı roman yazmasıdır. Evlilik ve aile kurumu üzerine yorum arıyorsanız Halkalı Köle ile Evlilik Şirketi'ni okuyabilirsiniz diyen **Doğan Hızlan**, yazarın eserlerinde işlediği konuları kendi hayatından aldığını şöyle ifade eder: *“Yıldız'ın bütün eserleri, kendi hayatının izdüşümüdür. Bu bakımdan o, yazmakla yaşamak arasındaki kan bağının yazarıdır.”* (Hızlan, 1998:19)

Edebiyat muhitlerinde, kültür ve sanat çevrelerinde bunca tartışılan Halkalı Köle romanının tematik güç ve bu gücün belirginleşmesini sağlayan ara güç, karşı güç değerlerine bir arada baktığımızda, izlek haritasını incelemek için gerekli ön bilgiler, derli toplu bir özet şeklinde bir araya gelmiş olur:

GÖRÜNTÜ SEVİYESİ	TEMATİK GÜÇ Benimsenmiş Değerler / Savunular / Savunucular	ARA GÜÇ	KARŞI GÜÇ Çatışma Yaratıcı Değerler / İstenmeyenler / Eleştirilenler
ŞAHISLAR SEVİYESİNDE	Başkarakter Başkarakterin Sevgilisi	Başkarakterin anne ve babası, kaynana ve kayınbabası ile çocukları, damadı	Başkarakterin Eşi Eşin Avukatı
KAVRAMLAR SEVİYESİNDE	Sevgi Özgürlük Sadakat Öç Marksistler Yaşam Emek	Vefasızlık Bağlılık Namus Siyasal bilinç ve kimlik	Kölelik Evlilik / Aile Fahişelik (Orospuluk) Faşistler / Kapitalistler Düzen / Yasalar Para / Kürtaj Sömürü
SİMGESEL DEĞERLER SEVİYESİNDE	Kuş Yeşil Tespih Türbe Beyaz Gelinlik Tabanca		Kırbaç Halka Kağnı arabası Kürk

Romanda ana hatlarıyla bu kişi, kavram ve sembol düzeyindeki karşıtlıklardan ve çatışmalardan yararlanılarak ileti ve izlek ağı oluşturulmuştur.

2.1.3. Aile Savaşları Romanının İzlek Haritası

“Evliliğe değil, evlilik kurumuna karşıyım.” (Güler, 1982:42), diyen Bekir Yıldız’ın; **Halkalı Köle** romanının, karakterler, olay örgüsü, zaman, mekan, otobiyografik anlatım vb. birlikteliklerle devamı olarak kaleme aldığı üçüncü romanı **Aile Savaşları**’dır. Karı koca ilişkisini savaş olarak nitelemeyi tercih eden Bekir Yıldız; bireyselin içinde toplumsal olanı da barındırdığı gerçeğinden yola çıkmış, bireyden aileye, aileden topluma ve yeryüzüne doğru genişleme potansiyeli barındıran bir izleğe ve onun gölgelerine yaslanmayı denemiştir. Bekir Yıldız’ın kişisel beyanları da bu doğrultudadır:

“Aile Savaşları’nda toplumdan aileye, bireye yönelmedim, bireyden aileye ve topluma ulaşmaya çalıştım. Gördüm ki birey olarak yetersiz, hatta ikiyüzlülüğe varan

bir ie d n kl   m z var. İki insanın oluşturduğu çekirdek ailede bireyler tek tek irdelendiğinde, bireyin kendine yetmezliği önemli bir sorun olarak göründü bana. Kitapta kendimin, ailemin anlatılması zorunluluğu, aslında eleştiriye kapalı bir toplum oldu umuzdandır. Başkalarını eleştirmek yerine, önce kendimi, sonra evremdekileri eleştirmeyi ye ledim...’’ (ş y n, 1984:14)

Bekir Yıldız, ibadetin de kabahatin de gizli olduğu, her şeyin bir sır gibi g r ld  u ve yaşandığı Doğu toplumlarında, doğrudan aile mahremiyetini teşhir cesareti göstererek, i neyi kendine batırmış, çuvaldızı başkalarına batırabilme ayrıcalıkları kazanmıştır.

Roman, derin yapıda, uyanan, kendine doğru yürüyen a  insanının, kendine biçilmiş kaftanlardan soyunması, kendine çizilen sınırları zorlaması, bir **redd-i miras** ile başka türlü bir hayat araması sürecine ve serüvenine odaklanır: “*Günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir.*” (Foucault, 2005:20) Roman, baştan sona bir reddiye romanıdır. Kendini, içinde yaşadığı toplumu, evlilik kurumunu, çarpık düzeni vs. yeren ve reddeden bir başkarakter eşliğinde roman, insanın özü ile sözü arasındaki uyumazlıkların o alttı ı bir çelişkiler yuma ıdır.

160 sayfadan oluşan **Halkalı Köle** ile 144 sayfadan oluşan **Aile Savaşları** romanlarının; hacimsel olarak romandan ziyade uzun hikayeye daha yakın oldukları ve aynı zamanda konu b t nl  u de taşıdıkları, birbirlerinin öncülü, ardılı gibi yazıldıkları için, tek bir roman olarak yayınlanmaları daha isabetli olabilirdi. Üstelik -her iki roman için de geçerli olmak üzere- sık sık tekrarlar,  d nlemelere, telmihlere ve abartılı b l mlemelere başvurularak zoraki şişirilmelere maruz kalan romanlar, tek roman olarak yayınlansalardı bile yine de roman olmaklı ı tartışılabilirdi. Yazarlık kariyerine hikayelerle başlayan ve bu kariyeri hikayelerle perçinleyen yazarımızın nefesi roman yazmaya yetmemektedir. Zamanın ruhunun çocuğu olan ve altı sözcükten bile oluşabilen küçürek öykü örneklerine rastlad  ımız günümüzde, geniş bir çıkarımla, Bekir Yıldız’ın romanlarına da **küçürek romanlar** dememiz yerinde olur.

Hacimsel zayıflığı ve tıkanıklığı bir kenara bırakır ve içeriğe bakarsak evliliğin ve evlilik kurumunun; dört yıllık etin bir savaşımdan sonra eski karısından boşanıp hemen akabinde sevgilisi ile çelişki sayılabilecek bir tutumla ve hızla ikinci evliliğini yapan başkarakterin gözünden irdelendiği ve eleştiri bombardımanına tutulmaya devam edildiği Aile Savaşları romanı; incelememizde ve psikanalitik çözümlememizde geniş olarak delillendirece imiz saptamalarla, bencil, devrimci, fevri ve hatta **yarı deli** bir

kişiliğin sayıklamalarına doğru genişler: “... yazarın, evliliğe, nikaha karşı aşırı nefretiyle yazdığı şeyler olarak da düşünülebilir. Halkın asırlar boyu geliştirdiği ‘ırz’ ve ‘namus’ konuları üzerinde sosyolojik bir inceleme yapılmayan ülkemizde, roman yazmak suretiyle toplumu düzeltmeye kalkmak... Beş bin yılın birikimini saklayan Türkiye halkı üzerinde, Afrika’daki gibi töre keşfine çıkmak da yanlıştır.” (Kabaklı, 1992:7)

Edebiyat muhitlerinde, kültür ve sanat çevrelerinde Halkalı Köle ile birlikte bunca tartışılan ve şiddetli söz dalaşına / polemiklere yol açan Aile Savaşları romanının tematik güç ve bu gücün belirginleşmesini sağlayan ara güç, karşı güç değerlerine bir arada baktığımızda, izlek haritasını incelemek için gerekli ön bilgiler, derli toplu bir özet şeklinde bir araya gelmiş olur:

GÖRÜNTÜ SEVİYESİ	TEMATİK GÜÇ Benimsenmiş Değerler / Savunular / Savunucular	ARA GÜÇ	KARŞI GÜÇ Çatışma Yaratan Değerler / İstenmeyenler / Eleştirilenler
ŞAHISLAR SEVİYESİNDE	Başkarakter	Başkarakterin annesi, çocukları	Başkarakterin eski sevgilisi yeni eşi Başkarakterin eski eşi / Eşin Avukatı
KAVRAMLAR SEVİYESİNDE	Sevgi / Özgürlük Sadakat / Öç Marksistler / Yaşam Annelik, babalık Emek / Dürüstlük	Vefasızlık / Bağlılık Namus / Siyasal bilinç ve kimlik Doğululuk / Batıllık Çalışan / çalışmayan kadın / Gelin - Kaynana	Sevgisizlik / Kölelik Evlilik / Aile Kapitalistler Düzen / Yasalar Törelere / Tabular Para / Kürtaj Sömürü
SİMGESEL DEĞERLER SEVİYESİNDE	Yeşil Tespih Beyaz Gelinlik Tabanca / silah Beyaz saçlı Hızır Kaplumbağa	Azrail	Ahtapot / Çalar saat Otopsi masası / Bono- çek-senet-para-evrak / banka mahkeme / Yılan Sümüklüböcek

“Bireyi, aileyi çözebilirsek, toplumu bütünüyle kavrayabilme olanağı doğar sanıyorum.” (Özkırımlı, 1984:5) sözleri ile yazarın bireyden aileye, aileden topluma

yürüdüğü **Aile Savaşları** romanının kişi, kavram ve sembol düzeyindeki karşıtlıklardan ve çatışmalardan yararlanılarak oluşturulan ileti ve izlek ağı, bu ön bilgilerle gün ışığına çıkar.

2.1.4. Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela Romanının İzlek Haritası

“Kerbela artık, ateş ve kan demekti.” (VZVVK, 1987:134)

Çağdaş bir destan denemesi olarak da okunabilecek, konusunu tarihten, daha tafsilata girerek söylersek **İslam tarihinde** yaşanan ve insanlığın, İslamlığın hafızasında derin ve kalıcı izler bırakan bir İslam trajedisinden, **Kerbela** olayından alan roman, öncelikle İslam tarihinin de edebi eserlere kaynaklık edebileceğinin güncel bir örneği ve ispatı olmasıyla edebiyat dünyasında dikkat çekmiş ve konuşulmuştur:

“Konu bakımından romanın en büyük yeniliği, başarısı, İslam mitolojisinin modern bir romana kaynaklık edebileceğini tanıtlamış olmasıdır... Bu, çeşitli bakımlardan çok büyük bir başarıdır, yazınımız için büyük bir ufuktur... ‘Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela’ ile, İslam mitolojisi, ilerici, modern, çağdaş yazınımız için bir tabu olmaktan çıkmakta; tersine dönüp bakılması, incelenmesi, üstünde düşünülmesi gereken bir kaynak niteliği kazanmaktadır.” (Behramoğlu, 1987) Devamında eleştirmen, Batı yazın ve sanatında **Hristiyan kültürünün** ve kaynaklarının çok zengin bir konu ve esin kaynağı olarak kullanıldığını da belirtir ve bizim bu alandaki eksikimizi ve İslam mitolojisini tabu olarak görme eğilimindeki sakat zihniyetimizi iğneler.

Siyasal ve mezhepsel kamplaşmanın ayyuka çıktığı 12 Eylül öncesi ve sonrasının birikimiyle ısınmış Türkiye ortamına düşen bu romanın yazılış amacı, **Alevi - Sünni** çatışmasını körüklemek, Aleviliği ihya etmek / diriltmek ya da yüceltmek değildir. Yazarın romanı yazış amaçlarından biri, askeri darbenin estirdiği idam, yıkım, kıyım, bunalım, tedhiş, çalkantı ortamı ile Kerbela olayının yaşandığı tarihsel sürecin, insan gerçeği noktasından kesişmelerini ve benzerliklerini simgesel ve ironik bir anlatımla eşleştirmektir. Yüzyıllar öncesi ve sonrasında yaşanan olaylarda değişen sadece yüzler ve isimlerdir, insanların karakterleri ve yaşanan olayların içeriği, niteliği değişmez. Tarih içeriği birbirine benzeyen senaryolar yazar, öyküler üretir durmadan... Bu gerçeği çıkış noktası alan Bekir Yıldız’ın, romanın sadece tarihsel bir olay değil, tarihler üstü bir olay olarak okunması isteği ile yaptığı bir açıklama bu doğrultudadır:

“Kerbela olayı ne Alevilerin, ne İslam dünyasının değil, insanlığın yarattığı bir destandır. Bu olayda, dünya var oldukça güncelliğini koruyacak ‘hayatın kanunları’ gizlidir. Zalimlerin, inanmışların, güçsüzlere karşı güçlülerin yanı sıra, halkların da tutum ve davranışlarını, beklenmedik biçimde açığa çıkaran, hala ders almamız gereken gerçekleri içermektedir. Hz. Hüseyin’i yardıma çağıran Kufe halkının, Hz. Hüseyin Kufe önlerine geldiğinde, kendisine nasıl sırt çevirdiklerini, çoğunluğun haklıdan yana değil de, güçlüden yana olduklarını anlatan bölümlerin 12 Eylül öncesi ve sonrası ile nasıl benzerlikler gösterdiğini kavramamak olası mı?” (Cem D., 1991)

Romanın insan gerçeği ve **kitle psikolojisi** ekseninde açığa çıkardığı gerçekler, yazarın ifadesiyle **hayatın kanunları**, içeriğin sadece 12 Eylül ile değil, tüm çağlar ve coğrafyalar üstü gerçekler ve olaylarla örtüşmesi ve uzlaşması anlamına gelerek evrensel boyutu yakaladığını ve yeni okumalara ve yeni anlamlara müsait olduğunu gösterir.

Bekir Yıldız’ın kendi hayatını anlattığı önceki romanlarındaki savruklukların, acemiliklerin, tematik dağınıklığın giderildiği VZVİVK romanı, ismiyle de özdeş olan **zalim** ile inanmış / **mazlum** arasındaki karşıtlık sorunsalından yola çıkarak, tarihi ve dini bir olayı roman türünün olanakları ile yoğurur ve izlek haritasını zenginleştirir. Romanda çok keskin ve belirgin olan temel karşıtlık ve çatışma unsurlarına bağlı olarak biçimlenen başlıca temalar, baş eğmeme ve erdemleri, güçlü görünen zalimin güçsüzlüğü ve inanmışın / mazlumun yenilmezliği ve nihai zaferidir. Romanının tematik güç ve bu gücün belirginleşmesini sağlayan ara güç, karşı güç değerlerine bir arada baktığımızda, izlek haritasını incelemek için gerekli ön bilgiler, derli toplu bir özet şeklinde bir araya gelmiş olur:

GÖRÜNTÜ SEVİYESİ	TEMATİK GÜÇ Benimsenmiş Değerler / Savunular / Savunucular	ARA GÜÇ	KARŞI GÜÇ Çatışma Yaratan Değerler / İstenmeyenler / Eleştirilenler
ŞAHISLAR SEVİYESİNDE	*Hz. Muhammet / *Hz. Ali / *Hz. Hasan / *Hz. Hüseyin / *Hz. Ali'nin Soyu - Ailesi - Yakınları (Kerbela'da ölenler ve geriye kalanlar) / *Kumandan Hür / *Ebu Berze Eslemi / *Mazlumun, inanmışın yanında yer alan diğer azınlık / kalabalık	*İki arada bir dereede kalmış geniş halk kitlesi *Kararsız ve ezilen insanlar	*Muaviye / *Yezit *Kuttame / *Abdurrahman / *Cu'de / *Muaviye ve Yezit'in kullandığı yezitleşmiş insan topluluğu / *Muaviye ve Yezit'in ordusu / *Zulme boyun eğen ve zulmü alkışlayan şaşkın ve korkak halk yığınları
KAVRAMLAR SEVİYESİNDE	*Hilafet / *İnanç / *Hak / *Adalet / *İçtenlik / *Onur *Mazlumdan yana olmak *Boyun eğmeme / *İyilik *Sabır / *Barış - Huzur	*İkilik *Döneklik *Riyakarlık *Nankörlük *Teslimiyet *Zayıflık *Korku *Boyun eğme	*Saltanat / *Zalimlik- zulmetmek / *İhtiras-İktidar hırsı / *Gücün kötüye kullanılması / *Kaba güç – baskı / *Adaletsizlik / *Samimiyetsizlik / *Yalancılık / *Düzenbazlık / *Halkı hiçe saymak / *Yezitleşmek / *Kötülük / *Kin / *Savaş
SİMGESEL DEĞERLER SEVİYESİNDE	*İnanç kılıcı / atı *Su / *Gözyaşı *Mescit *Peygamber Efendimizin asası ve hırkası *Kesik başlar *Peygamber efendimiz *Hz. Hüseyin ve kesik başı Hz. Hasan	*Deve (Halkı, çöl insanını simgeleyen hayvan)	*Zulüm Kılıcı *Çıkar atı *Taht *Saray *Hükümet konağı *Kan *Muaviye *Yezit

Bir karşıtlıklar dizgesi ve semboller ormanı olan romanda kişi, kavram ve sembol düzeyindeki karşıtlıklardan ve çatışmalardan yararlanılarak oluşturulan ileti ve izlek ağı yakın planda böyle bir özet görüntü seviyesi kazanır.

2.1.5. Darbe Romanının İzlek Haritası

“Kahrolsun emperyalizm, yaşasın sosyalizm.” (DR, 2006:130)

“*Proleter mitoloji, Marksist bir toplumsal hafıza yaratmaya çalışan,*” (Kolcu, 2008:88) çarpık dünya düzenini ve bu düzenin çarkları arasında tüketilen ömürleri, yoksullaşan ülkeleri, işkence gören insanları anlatmayı öncelediği Darbe romanında Bekir Yıldız; Türk karakterler üzerinden ve Türkiye’deki **12 Eylül Askeri Darbesi**’nden başlattığı ufuk turunda, projeksiyonu ile bütün dünyayı tarar, sömürgecileri teşhir eder ve azarlar, emperyalizmin yıkıntıları arasında, sosyalist bir düzenin özlemine duyar, bir hesaplaşma çabası içinde ve yazarlık borcunu ifa kaygıları ile yakın tarihe, tanıklıklarından aldığı ilhamla dipnotlar düşer:

“*Savunmam çok kısa olacak, dedi sonunda. 12 Eylül sola karşı değil de, sağa karşı tezgahlanmış bir darbe olsaydı, hukuku hangi yolda kullanırdınız acaba?*” (DR, 2006:88) **Darbelerin hukuku** ile birleşen hukukun darbesinden dem vurulan bu satırlarda ve devamında yazarın nesnel olmakta zorlandığı, öznel davranarak darbe döneminde, yine yazarın kelimeleri ile söylersek solcular kadar sağcıların da her şekilde mağdur edildiğini iskaladığını, görmezlendiğini söyleyebiliriz.

Yazar “*Kapitalizmin, mal ve parayla köleleştirdiği insanını, ideolojinin köleleştirdiği insana dönüştüren komünizm tecrübesini görmezden gelir.*” (Kolcu, 2008:86) İdeolojik körlük yazarda böyle bir yanılsamaya yol açmış olmalıdır. Roman boyunca askeri darbe yazarın “sol” dediği camianın penceresinden görülmüş ve gösterilmiştir. Keza kafasını kaldırıp dünyaya, büyük resme baktığı anlarda bile yazar; komünist **Rusya** ve **Çin**’i ıska geçer. Emperyalist, kapitalist dünyanın liderlerini sürekli hedef tahtasında tutan yazar; dünyanın en büyük soykırımlarının yaşandığı bu coğrafyaları ve bölgenin liderlerini bir kez bile anmaz yahut suçlamaz.

12 Eylül 1980 tarihinin ne anlama geldiğini tam olarak anlatamasa bile fikir vermesi ve bizi bu darbeyi anlatan bir romana hazırlaması babından şu satırlar iyi bir özetir: “*12 Eylül 1980 darbesi.. 31 yıl önce TSK tarafından gerçekleştirilen darbenin etkisini Türkiye dokuz yıl yaşadı. Partiler feshedildi, birçok siyasi parti lideri gözaltına alındı ve yargılandı. Atatürk’ün büyük bir özveriyle Cumhuriyet değerleri üzerine*

kurduğu CHP, TDK ve TTK gibi çok sayıda kurumun kapatıldığı bu süreç, Atatürkçü düşüncenin en fazla zarar gördüğü, çok sayıda Atatürkçü aydın ve düşünürün zindanlara tükılarak yıpratıldığı dönem olarak tarihe geçti.

800 bin insan gözaltına alınmış, 250 bin demokrat – yurtsever insanımız tutuklanmıştır. Bunun sonucunda yurtsever, aydın, demokrat, devrimci insanlarımızın bin bir işkencelerden geçirilmesi sonucunda, bir korku imparatorluğu oluşturulmuştur. Bu imparatorluğun oluşumuna yataklık eden sivil uzantılar, zaman içersinde muhbirlik ve ispiyonculuklarının ödülünü almışlardır. 12 Eylül'ün oluşturduğu korku düzeninin izleri günümüze kadar ulaşmıştır.” ([http:// www.hurriyet.com.tr/yazarlar/18701963.asp](http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/18701963.asp))

Sömürgeci ve bu yüzden gelişmiş devletlerce hazırlanıp, sömürülen ve bu yüzden geri kalmış ülkelere pazarlanan askeri darbeler, yukarıdaki özetten sezilebildiği gibi sayısız trajediler doğurmuştur hatta izleri günümüze geldiği, örnekleri günümüzde de yaşandığı için doğurmaya da devam eder. Bir yüzyıl gerçeğidir darbeler ve çok geniş bir dünya coğrafyasını hallaç pamuğu gibi atar.

Gencecik insanlar; “*Göğ ekini biçmiş gibi*”, siyasal çatışmalar, cinayetler ve işkenceler, insanlık dışı muameleler arasında canlarından olur, kalanların “*içi yanar, özü göynür.*” Bekir Yıldız kalanlardandır ama akli gidenlerde kalmış, kalbi gidenler, giderken bir muştı olanlar için atmaktadır. “*Antiemperyalistim, o yüzden sosyalistim.*” (Sezer, 1998a:2) diyen yazar, bağlantılı / angaje edebiyata bulaştığını saklamaz, aksine haykırır ve roman yer yer insan ve sanat gerçeğinden uzaklaşarak, didaktik içerik kazanır ve bir **sosyalist bildirgeye** bile dönüşür.

Roman; sanatsal, edebi, klasik bir eser yaratma amacından çok, içini dökmenin ve düzen ya da sistemle hesaplaşmanın, hesaplaşması yarım kalanlarla helalleşmenin bir aracına dönüştürülür. Araç olarak görülmesinin doğal sonucu olarak roman “**istifçi**” bir anlayışla, tercihle yazılmış, romanın tür olarak özellikleri yer yer hatta sık sık görmezden gelinmiştir: “*Bekir Yıldız, aynı alegorik usulü, (Kerbela romanında uyguladığı usul) ‘düşle gerçek’ arası, realist ile sürrealist, somut ve soyut karışığı üslupla son yayınlanan romanı ‘Darbe’de (1989) de sürdürmüştür. Karışık, kâbuslu, dağınık (moderne yatkın) bir anlatım içinde solcu öğretici üstatlar, vurucu, öldürücü eylemciler, mahkemeler, işkenceciler, darbeciler, itirafçılar tıka basa yer almışlardır.*” (Kabaklı, 1992:6)

Muhalif duruş, eleştirel tavır, ironi, yazarlığın argo tabirle raconudur. Bu roman, özelde Bekir Yıldız, genelde yazar takımının, olmazsa olmaz duruşundan yola çıkılarak

kaleme alınan düzen eleştirisi, değiştirme teklif ve telkinleri içinden tematik içerik ve zenginlik kazanır. Romanının **tematik göçü** ve bu gn belirginleşmesini sağlayan **ara g, karşı güç** değerlerine bir arada baktığımızda, izlek haritasını incelemek için gerekli ön bilgiler, derli toplu bir zet şeklinde bir araya gelmiş olur:

GÖRÜNTÜ SEVİYESİ	TEMATİK G Benimsenmiş Değerler / Savunular / Savunucular	ARA G	KARşI G atışma Yaratın Değerler / İştenmeyenler / Eleştirilenler
şAHISLAR SEVİYESİNDE	Ali şahin Kamer Can Narin Selim Haksızlığa, Emperyalizme direnen ve / veya yenilen emekçiler, düzen kurbanları Kısmen İkinci, tamamen üçüncü dünya lkeleri	İki arada bir derece kalmış geniş halk kitlesi Kararsız ve ezilen insanlar	Hamdullah şimşek (Yavuz Aslantürk) şahsında itiraşılar, işbirlikçiler, işkenceciler, glden yana olan devlet görevlileri, asker, polis, jandarma, savcı, yargıç vs... Birinci Dünya lkeleri
KAVRAMLAR SEVİYESİNDE	zgrlk, inanç, hak adalet, içtenlik, onur, Mazlumdın yana olmak, Boyun eğmeme, iyilik sabır, barış – huzur, demokrasi, insan hakları, insanca yaşayabilme hakkı, emek, refah, istikrar, direnme, örgütlenme, sosyalizm, aile, sevgi, birliktelik vs...	İkilik Döneklik Riyakarlık Nankörlük Teslimiyet Zayıflık Korku Boyun eğme	Zalimlik-zulmetmek İhtiras-İktidar hırısı Gn kötüye kullanılması, Kaba g – baskı, Adaletsizlik Samimiyetsizlik Yalancılık Düzenbazlık Halkı hiçe saymak Kötülük, kin, savaş Emperyalizm, kapitalizm, faşizm, askeri darbeler, çarpık düzen
SİMGESEL DEğERLER SEVİYESİNDE	Beyin (Varoluş adına) Kamer Canlar (Direnenin sembolü) Kuşlar, ışık, güneş, Kızılderililer, ocuk (Selim)		Tanklar, polis arabaları, morg, cezaevleri, hücreler, zincir, kelepçe, darağacı, askeri uçaklar, jetler, postallar, tabut, jilet, general, asker, darbe, bilgisayar, davul, Hitler, Pinochet, Bush, Teatcher, Kohl, beyaz adamlar, sümüklüböcek, slk...

Alışılmadık derecede kalabalık bir tematik tabloya, özellikle sembol dünyasına tanıklık ettiğimiz romanda sanki her “şey”, “nesne”, sözcük”, “malzeme” yazara, askeri darbeleri, yoksullaşan halkları ve işkence gören insanları hatırlatmaktadır. Şimdi hem bu roman hem de diğer romanlarda bu kişi, kavram ve sembol düzeyindeki karşıtlıklardan ve çatışmalardan yararlanılarak oluşturulan ileti ve açığa çıkarılabilecek izlek ağını yakın plana alarak inceleyebiliriz...

2.1.6. Romanların İzlek Dünyası

2.1.6.1. Göç

Bakışımızı Bekir Yıldız'ın ilk romanı olan Türkler Almanyada yapıtına çevirdiğimizde romanının henüz girişi, ilk cümleleri bile göç olgusunu, izleğini, bu izleğin gündelikliğini, ve gündelikliğinin yanında tarihselliğini, çok yönlülüğünü ihmal etmeksizin okurun zihnine mih gibi çakar: *“Su ve toprağın tükendiği yerden insanlar göç eder. Bu bütün bir ülke için de böyle olabilir. Tarihte örnekleri vardır. Kendi örneğimiz. **Büyük Orta Asya Göçü**... Bunları kimse ayıplıyamaz. Hatta, yurt anılarının tutkularına rağmen, tabiatın ihanetine teslim olmaksızın, yeni hayat sahaları aramak, bulmak; oralara yerli direnişi yenerek, yeniden yerleşmek, hele üstün medeniyetler götürebilmek; kahramanlıktır da...”* (TA, 1966:5)

Metnin eşliğinde duran, girişi olan bu cümleler, bir yandan okuru romana hazırlarken diğer taraftan *“Göç, dini, iktisadi, siyasi, sosyal ve diğer sebeplerden dolayı insan topluluklarının hayatlarının tamamını veya bir bölümünü geçirmek üzere bir iskân ünitesinden, bir başkasına yerleşmek suretiyle yaptıkları coğrafi **yer değiştirme hareketidir.**”* (Akkayan, 1979:21) şeklinde tanımlanan göç izleğinin iktisadi, siyasi, askeri, insani vb. nedenlerinin ve edebi örneklerinin üzerinde durulması ve düşünülmesi gerektiğini de telkin eder.

Yakın tarihe bakar ve bu tarihin içinde göçün izlerini sürersek göç, yirminci yüzyılın en önemli toplumsal hareketlerindendir: *“Yirminci yüzyıl dünyada savaş yüzyılı olduğu kadar **göç yüzyılı** da oldu. Dünyadaki bütün ülkeler arasında büyük göç hareketleri yaşandı. Balkan ülkelerindeki Türkler Anadolu'ya göç ederlerken, Avrupalılar da Amerika'ya göç ettiler. Nasıl Anadolu'da bir Kosova, bir Bosna, bir Batı Trakya varsa, Amerika'da bir İngiltere, bir Almanya ve bir İtalya vardır. Avustralya'dan Arjantin'e kadar her ülke bir göçmenler ülkesidir.”* (Gürdoğan, 2011) Türklerin göçü, bu

göç yüzyılının küçük bir parçası ve Almanya maceramız, Türklerin bu yüzyıldaki göçlerinin son halkasıdır.

Edebiyat tarihimize bakar ve bu tarihin içinde göçün izlerini sürersek kuşların bile “göç, göç” diye öttüğü, Uygur destanı olan **Göç** adlı destana sahip ve atlı - göçebe kültürün tarihteki başat temsilcilerinden olan Türklerin, göçmen ruhunu sinir uçlarına kadar duyan bir millet oluşuna tıpkı Bekir Yıldız gibi tarihin düştüğü sayısız dipnotlarla karşılaşırız: *“Türkler tarihleri boyunca göçlerle iç içe yaşamışlar, sürekli bir coğrafyadan bir coğrafyaya göç etmişlerdir. Türklerin devlet kurmadaki başarıları, kendilerini savunmadaki ustalıkları ve ordu millete dönüşmeleri göç kültürüyle yoğrulmalarından kaynaklanmaktadır. Göç etmesini bilen toplumlar, Türkler gibi, ellerindeki kaynakları, en verimli biçimde değerlendirmesini de bilirler.”* (Gürdoğan, 2011) Zihnimiz bu ön hazırlık, tarihi, toplumsal, edebi bellek tazelemeleri ve çağrışımları ile romana giriş yapar.

20. yy’da yakın Türk tarihinde karşımıza çıkan kitlesel göç hareketi dendiğinde akla ilk Almanya’ya giden işçiler gelir: *“Almanya ile Türkiye arasındaki ilk işgücü göçü, 31 Ekim 1961’de ‘Türk İşgücü Anlaşması’nın imzalanmasıyla başladı. Bu çerçevede İstanbul Sirkeci Garı’ndan davul ve zurnayla yolcu edilen ilk Türk kafilesi 50 saatlik bir yolculuktan sonra 26 Ekim 1961 yılında Köln Deutz Tren İstasyonu’nun 12 no’lu peronuna inmişti. Anlaşma çerçevesinde sadece ilk yıl Almanya’ya yaklaşık 1500 kişi çalışmak üzere gönderildi. 1973 yılında ekonomik kriz nedeniyle işçi alımı ilk kez durdurulduğunda Almanya’daki Türk işçilerinin resmi sayısı 650 bine ulaşmıştı. Bugün Almanya’daki Türk nüfus sayısı 3.5 ile 4 milyon arasında.”* (<http://ekonomi.milliyet.com.tr/17.09.2011>)

Almanya’ya işçi olarak giden Türklerde göç, içlerinde unutamadıkları, uyutamadıkları bir gariplik, yetimlik, öksüzlük, terk edilmişlik duygusu uyandırır. Doğdukları yerde doymadıkları için göçe zorlanan insanların kalbi her koşulda yine de doğdukları yerde attığı için; edebi metinlerde anneye yahut baba imgesine, (bazen Süleyman Nazif’in **Daüssıla** şiirindeki “kerime-yi tarih” tamlamasındaki gibi tarihin kızına) benzetilen vatana özlem ile dışlanmışlık duygusu birbirine karışır. Romanın en anlamlı çekirdek metinlerinden birinde bu özlem dolu üvey evlat imgesi güzel ve yoğun bir benzetmeyle okura sunulur: *“Öz vatan çocuklarını nasıl oluyor da bu topraklardan alıp, başkalarına yılışarak teslim ediyordu. Bu halimiz, çocuklarına bir lokma aş getiremeyen ananın, onları başkalarına evlatlık vermesine benziyordu.”* (TA, 1966:152)

Bu cümleler aynı zamanda dokunaklı, bakiyesi yılgınlık, yorgunluk, yalnızlık, kötümserlik, ihanete uğramışlık, terk edilmişlik, dışlanmışlık vb. duygular olan iyi bir ruhsal çözümleme örneğidir.

Romanın ortalarına gelindiğinde yorgunluğu savuşturmak adına yumuşak olan yatakları dışında her şeyin “*sert ve katı*” (TA, 1966:70) olduğu Almanya’nın acımasız ve soğuk koşullarına ayak uydurma savaşında, uğraşında olan ve başlangıçta tek tabanca göç eden başkarakterin yanına, romanın ilerleyen bölümlerinde iki çocuğu ile karısı da gelir. Yazar, bireysel ve kitlesel göçün parçaladığı aile yapısının üstünden, göçün tam adını koyar, nedenlerini de çoğaltarak açıklar: “*Bu bir nevi iktisadi göç idi. Memleketimizde bütün direnişlerimize rağmen, temelinden su çıkan bir inşaat gibi, aile düzenimiz yerine oturamamış ve kader bizi buralara itmişti.*” (TA, 1966:75)

Bu **iktisadi göç** kavramı ilerleyen bölümlerde tekrar yoluyla geliştirilir. İnsanın inancına göre Tanrı’ya ya da Tanrılarına yaklaşma, bağışlanma aracı olan kurban kesme adeti, insanlık kadar eskidir. Homeros **İlyada** destanında; Truva’ya savaşa giden Yunan kralı Agamemnon ve müttefiklerinin, denizde yakalandıkları müthiş bir fırtınanın dinmesi için, kahinin de yönlendirmesiyle, kral Agamemnon’un kızını, rüzgar Tanrısı Hermes’e kurban niyetine kestiklerinden bahseder.

Hz. İbrahim geç ve güç bulduğu oğlunu, Tanrı’nın buyruğu doğrultusunda kurban niyetine ve inancını ispat adına kesmek üzereyken, gökten inen koç ile insan kurban etme geleneği son bulur. Kurban metaforu, toplum bilincinde “kader kurbanı”, “kurban olmak” gibi söz kalıpları ile anlam genişlemesi yoluyla kullanılmaya devam eder. **Türkler Almanyada romanı** da bu kelimeyi ilk ve bilindik anlamını dışlamayarak yeni bir anlam üretme aracı olarak kullanır.

Çocuklarını kilisenin gözetiminde açılmış, rahibelerce işletilen çocuk yuvasına bırakmak zorunda kalan başkarakter; bir tek kelime bile Almanca bilmeyen, acı acı ağlayarak elli tane Alman çocuğunun arasına karışmak durumunda kalan, sabahları mesai erken başladığı için erkenden kaldırılan, akşamları eve ağlamaktan kızarmış, yumruk yemekten morarmış gözlerle ve bizi buradan kurtarın yalvarmaları ile gelen çocukları, yine onları bırakıp işe gitmek zorunda kaldığı için ağlayan karısı ve boyun eğmek zorunda kalınan yazgı arasında yaman çelişkilere düşer ve **kurban** kavramını şahsından ailesine, ailesinden Türklere ve bütün göçmenlere doğru genişletir: “...çalışan karı-kocanın kaderine ortak olmuş yavrularıma ve bitkin karıma bakarken, kendi kendime: ‘İktisadi göçün kurbanları,’ diye mırıldanmıştım.” (TA, 1966:81)

Göç, ileride kangrene dönüşme olasılığı olan yaraları ortaya çıkarmaya devam eder. İki günlük Almanya konukluğunun daha da artırdığı “yalnızlık duygusuna”, Türklere eşlik eden Almanlardaki **gardiyanlık** havasının eklenmesi bir de mahkum sendromu ortaya çıkarır: “...kendimi hapishaneye sokulacakmış gibi sandım.” (TA, 1966:25)

Göç istenen değil katlanılan bir yazgıdır. Elazığ’ın bir köylüğünden olan ve lakabı olarak üstüne yapışıp kalmış “garip” sözcüğü ile yaftalanan **Garip Recep**’i gurbete ve göçe zorlayan neden üvey babanın acımasızlığından doğan, insanca ve onuruyla yaşama olanaklarının tükenmesidir. Romanın ifadesiyle eşek kadar olmasına aldırmadan üvey baba dayacağına katlanan Recep, karısının da defalarca yediği dayaklardan birine engel olmak isteyince köydeki damından kovulur, önce İstanbul’a gelir, iş bulamayınca Almanya’ya...

Karısı ve dört çocuğu yine o gaddar üvey babanın yanında kalmıştır. Dram gittikçe katmerleşir. (TA, 1966:17-18) Garip Recep, köylü, **Şarklı**, cahil, hayatını kaba kuvveti ile kazanan itilmiş, kakılmış bir tiptir. Göçün son durağı olan Münih’te trenden inildiği anda, yabancılık, yalnızlık ve yetersizlik duygusunu en derinlerinde duyumsayan ve korkanlardan biri de Recep olmuştur: “Herkes vagonun önünde duruyor, şaşkınlığımızdan yerlerimizden kımıldayamıyorduk. Garip Recep, sağ kolumu iyice tutmuş: -Bırakma beni beg, Alleysen bırakma, diye adeta yalvarıyordu.” (TA, 1966:23)

Göç eden insan, umduğu değil bulduğu işe boyun eğmeyi de peşinen kabullenen, pazarlık yeteneği olsa da gücü olmayan insandır. Romanın ihtiyar işçilerinden, 52 yaşındaki ve herkesin baba dediği **Osman Bey**, hiçbir Almanın çalışmadığı, maskeyle çalışılmasına rağmen zehirden tamamen korunamadığı bir işte çalışmak zorunda kalır. Gönlünde hep bir an evvel parasını denkleştirip savuşma isteği vardır. Nitekim göç olgusu üzerine yapılan sosyolojik araştırmaların ve yurda dönen işçilerimizin ortaya koyduğu bir gerçektir ki Almanlar, göçmen Türklere hep en pis, Almanların yapmadığı ve yapmayacağı türden işleri de itelemişlerdir.

Nitekim bu pis iş Osman Bey’in yaptığı son iş olur: “Ben ölüyorum, ...bu zehirli gaz zayıf kalbime büyük darbe oldu. Çok para kazanıp oğlumu üniversiteye yollayacaktım. Bütün paramı ona... Baba son cümlesini tamamlayamadı.” (TA, 1966:46)

Cenazesi Türkiye’ye gönderilemeyen bu insanlar için Almanya sığınılacak mekan

olmaktan çıkıp son durak, ebedi dinlenme yeri haline gelmiş, **canlı** gitmişler ama **ölü** olarak bile dönememişlerdir.

Almanlarla Türklerin kurduğu sosyal ilişkiler bile eşitlerin ilişkisi değil, işveren işçi ilişkisi türü, ezikliklerin ilişkisidir. Karşı taraf hissettirmese yahut ima bile etmese de işçilerimiz bu sığıntı ve ezik kimliklerini –**Reşat Nuri**’nin Damga romanının karakteri gibi- görünmez bir damga olarak taşımak zorunda kalırlar. Bir Alman partisine, eğlencesine katılan Türk işçileri kendilerini yabancı bir memleketin sigarası gibi, önce merakla yakılıp sonra birkaç nefes çekildikten sonra yere atılmış ve ezilerek söndürülmüş sigaralara benzetmekten, eğlenmek değil eğlendirmekle yükümlü dalkavuk psikolojisine (TA, 1966:56-57) bürünmekten kendilerini alıkoyamazlar.

Taşralı, şehirli kavramları etrafında edebiyatın ve diğer sosyal bilimlerin işlediği, tartıştığı köyden kente göç kavramı ile bir ülkeden başka bir ülkeye göçün karşılaştırmasını yapan yazar; Türk toplumunun örf ve adetlerinin, bir yabancıya karşı, Almanlarınkine nazaran çok yumuşak ve hoşgörülü olduğu gözleminden hareket ederek bu iki farklı göç olgusunu karşılaştırır: “...karım ve çocuklarımla, Haydarpaşa istasyonuna Anadolu’nun ücra bir köyünden ilk defa gelen, köylülerden daha beterdik. Çünkü Anadolu’dan Haydarpaşa’ya gelen köylü, hiç olmazsa din, dil ve ırk farkının yarattığı binbir çeşit güçlüklerle karşılaşmıyordu. Köylü diye belki, biraz hor görülüüyordu o kadar...” (TA, 1966:76) Bugün hala Almanya merkezli; **entegrasyon** (bütünleşme), **asimilasyon**, (benzetiş) kelimeleri etrafında sürdürülen tartışmaların, pazarlıkların odağında dil, din ve ırk farkının doğurduğu öngörülemez ve çözülemeyen sorunlar yatmaktadır.

Yazarın “**Yeni a Dergisi**”nde yayınlanan bir röportajda “-Almanya’da nasıl bir ortamla karşılaştınız?” sorusuna verdiği yanıt, romanda anlatılanlarla birebir koşutluk taşıyacak, özet mahiyette sözlerdir: “-Doğu’dan otuz köylüyü –köyünden hiç çıkmamış- alıp bir trene bindirin. İki gün sonra, Beyoğlu’nun İstiklal caddesine salın... Salmadılar ama bizi. Münih’te bir Alman karşıladı. Başka bir trene aldılar. Gece vakti geldik fabrikaya. Sorumlu, bir konuşma yaptı. Okuldan biraz Almanca biliyordum. Susuz olduğumuzu söyledim. Bira getirdiler. Ardından domuz salamı. Beyaz beyazdı. Az sonra fabrikanın barakasına gittik. Her dört kişi, kompartıman büyüklüğünde bir odayı paylaştı. İlk gece pek çoğumuz, dinimize bağlılığımızı sürdürüp aç ve susuz yattık. ...” (YZİ; 2006:16)

Bir müddet Ankara’da yaşamak zorunda kalan, İstanbul aşığı **Yahya Kemal**’e, Ankara’nın nesini sevdiniz diye sorulduğunda “İstanbul’a dönüşünü” demesi gibi, göçe zorlanan Almancılar da göçün en çok memlekete dönüşünü severler. Dönüşte Yunan sınırı ile Türkiye’yi ayıran köprü üzerinde ilerleyen trenden Türk bayrağını görmek için sarkan insanlar, silahları ile selam duran Mehmetçiği görünce göz yaşlarına hakim olamazlar. Almanya’nın markları, arabaları, televizyonu, geniş ve ışıklı caddeleri, renkli hayatı vs. vatan karşısında basitleşir: “*Trenden el sallıyor, işte ‘Vatanımız’ diye sevinçten birbirimize sarılıyorduk.*” (TA, 1966:115) Bu örnek insanların vatansever olmaları için bir süre de olsa vatandan uzak kalmalarının, ne denli öğretici olduğunu gösteren güzel bir örnektir.

Bugünün realiteleri ile aynı konuya baktığımızda, Almanya’ya göç eden, Türkiye’yi vatan bilip, dönme fırsatını kollayan insanların ikinci ve üçüncü kuşaktan çocukları ve torunlarının yaşadıkları ülkeyi yani Almanya’yı vatanlaştırdıklarını gözlemleriz. Sonraki kuşak için Almanya sadece **doydukları** değil, **doğdukları** topraklardır aynı zamanda... Bu kabulün arka planında, sürekli göç eden Türklerin vatan bilincinin esnekliği de kolaylaştırıcı bir rol oynar...

İyi, özünde sonsuz iyilik, kötü de yine özünde sonsuz kötülük barındırmaz. Örneğin sosyal devletin gereği olarak yüksek işsizlik maaşları ödeme iyiliği yaptığınız vatandaşlarınızı bir süre sonra bilinçli tembelliğin kucağına atarsınız. Lazım olan araç gereci esirgeme kötülüğü gösterdiğiniz komşularınızı, deyimden ilhamla “elek, tekne” sahibi yaparsınız. Göç olgusunun özünde de ne tam kötülük ne tam iyilik vardır. Meseleye iyi tarafından bakarsanız **gurbet kahrı** çeken insan olgunlaşır. Çok gezen çok da bilir.

Mevlana’ca “*Her gün bir yerlerden geçmek, her gün bir yerlerden göçmek âlâ*”dır. Liste uzar gider. Romanda büyüklerin çocuklarını susturmak için “**Atdaaa**” demelerindeki sırdan, kaynağını kestiremediğimiz içimizdeki yolculuk özlemi, gezme davetlerinden hareketle; çekilen her türlü eziyete rağmen, -belki genlerimizdeki mirastan- seyahat fırsatlarına çocuklar gibi sevindiğimizden bahsedilir. (TA, 1966:100) Yeni yerler, yeni yüzler, yeni kültürler velhasıl biraz da heyecan ve eğlence demektir gezi... Yola çıkma nedeni göç bile olsa... Bu çoğu kahır ve ağıt olan göç izleğinden, azıcık da olsa, teselli niyetine, hüzne bulaşmış sevinçler ve mutluluklar da kalır geriye...

İlyas Çapan gibi bir çok eleştirmen Bekir Yıldız'ın Türkler Almanya'da romanının aksine, içinden çıktığı Güneydoğu insanını anlattığı hikayelerini başarılı bularak aynı görüşte birleşirler. Bu değerlendirmeler esnasında göç izleği ile eleştirmenlerin yolları ve söylemleri kesişir: *“Ne anlatıyor Bekir Yıldız? Köylerden şehirlere gittikçe hızlanan göçün yurt dışına, özellikle Almanya'ya akıtılışını, Anadolu insanının yabancı dünyalarda yaşayışını, kendini kurtarma çabasını, geleneklerinin, alıştıkları hayatın dışına düşmüş insanların acısını anlatıyor. Ama bu yalnızca bir yönü yazarın. Üstelik de, gerçekleri yansıtmış, çok önemli bir sorunu ele alışına karşın, pek başarılı olduğu söylenemez bu yönüyle. Bekir Yıldız'ın büyüklüğü Doğu'yu, Doğu'da yaşayan insanlarımızı anlatırken beliriyor. Acı, sarsıcı, insanı karabasan gibi saran olayları, toplumsal ilişkileri, yalın, gerçekçi bir anlatıyla sergileyişi çok güçlü bir etki yaratıyor okurda.”* (Çapan, 1971:8)

Yazarın bir diğer romanı olan ve göç izleğinin başka gerekçelerle de olsa yeniden karşımıza çıktığı **VZVİVK romanında** Hz. Hasan; kısa süren halifeliğini Muaviye'ye devrettikten sonra, yaşadığı Kufe şehrinde barınamayacağını düşünür ve Medine'ye göç eder. Keza Muaviye'ye biat etmeyen Hz. Hüseyin de can ve mal güvenliği endişeleriyle göçe iştirak eder. Burada insanları göçe zorlayan hilafet ve siyasettir bir de arkalarında durmayan, iyi günde yüzlerini kötü günde, zor zamanda sırtlarını dönen Kufe halkının vefasızlığı ve güvenilmezliği faktörü: *“Gördüm ki, her kim Kufelilere inanır, o eni sonu yenilir. Atalarına, kardeşlerine karşı bile yenilir.”* (VZVİVK, 1987:45) Yenilen insanda geri çekilme refleksi ortaya çıkar. Bu geri çekilme bazen başka bir coğrafyaya karşılık gelir, bazen kendi kabuğuna çekilme, içe kapanma, insanlardan uzaklaşma kendine hicret anlamına gelir.

Hz. Hüseyin, Yezit halife olup biatını isteyince, Muaviye Halife olduğunda göçtüğü Medine'de de barınamayacağını düşünür ve şürekası ile yeni bir göç kervanı hazırlar. Aklında dedesi Hz. Muhammed'in **hicreti** de vardır: *“Sen ki, Resulullah olarak bile nasıl da, Mekke'den Medine'ye, Medine'den Mekke'ye göçler düzenleyip inancının bekçiliğiyle birlikte, kovalayıcısı da olmadın mı hep? İşte, torunun da aynı yazgının iz sürücüsü olarak; Medine'den Mekke'ye göçe hazırlanmaktadır.”* (VZVİVK, 1987:79) Göç, peygamberlerin hayatında bile elzem bir seçenek olarak yerini almıştır, keza Türk milletinin Büyük Orta Asya göçlerindeki gibi milletlerin hayatında da...

Dinler ve milletler tarihinin en sık tekrar eden kalıbıdır göç olayı ve özünde gizli bir güç barındırır: *“Dünyada göç ve göç kültürü denilince, hemen akla, ilk*

Müslümanların Mekke'den Medine'ye göçleri gelir. Hicret'in Müslümanların tarihinde çok önemli bir yeri vardır. Hicret ile ilk Müslümanlar Mekke'deki pasif konumlarından, Medine'deki aktif konumlarına yükselmişlerdir. Tarihteki pek çok örnekte açıkça gözlemlendiği gibi, göçler toplumların gizli güçlerinin açığa çıkarılmasının en önemli aracı olmuşlardır.” (Gürdoğan, 2011) Toparlanmak ve güçlenmek için çıkılan göçlerde, toplumların ya da insanların gidişleri suskun bile olsa varışları / dönüşleri muhteşemdir. Bu güç, **göçte** gizlenen **güçtür**.

Hız. Hüseyin'i göçe icbar eden neden, biata zorlamak, olmadı başını kesmek için kovalayanlardan kurtulmak, felaha ermek içindir. Açlık, susuzluk, yoksulluk değil bizzat can kaygısıdır buradaki göçe katlanmanın gerekçesi. Böyle sürekli göçmek, bir yerde kaçmak zor geldiği için olsa gerek, **Hız. Hüseyin**, gönülsüz olduğu bu göç yolculuğuna çıkmak, **Yezit**'le arasına daha uzun mesafeler koymak yerine, kervanın yönünü gelen davetlere uyarak, daha önce göçtüğü Kufe'ye çevirir. Bu tercih İslamlık ve insanlık tarihinde büyük kırılmalara yol açacak bir ters / yanlış göç kararıdır.

2.1.6.2. Kültür ve Doğu Batı Çatışması ya da Sentezi

Kültür kodları, binlerce yıllık bir genetik miras aktarımı sonucunda, yaşayan her bireyde yeri ve zamanı geldikçe çözülen, düşünme ve **yaşama kalıplarıdır**. Bugün genel kültür, milli, gelip geçici (popüler), alt, üst, ileri, geri, ilkel, büyük, küçük kültür gibi alt başlıklara indirgenerek izlenebilen bir birikim olan kültürü özellikle milli kültür bağlamında ele aldığımızda, her millette kendine özgülük oluşturan, maddi manevi birikimin yoğurduğu bir değerler sistemi, bir birikim ve külliyyat karşımıza çıkar.

Namus kavramı da, kadın erkek ilişkileri bağlamında, her milletçe farklı kabullerle üretilmiş kültürel içeriği de olan bir kavramdır. Örneğin özellikle Doğulu toplumlarda bekaret / kızlık ve gerdek kavramları etrafında, kadının kendini evleneceği erkeğe saklaması tabusunun aksine bazı Afrika kabilelerinde damat adayı evlilik öncesi kabilenin bütün bekar ve genç kızları ile yatmak ve evleneceği kızı mutlu edebileceğine dair olur almak zorundadır. **Türkler Almanyada romanında** Almanyaya'ya giden kadın ve erkeklerin gündelik hayatlarının ve bu ülkeye gidiş nedenlerinin bir kısmı namus kavramının etrafında cereyan eden pek çok tartışma ve olayı beraberinde getirir.

Sirkeci'den hareket eden ve göçenleri taşıyan tren, Edirne levhası okunmayacak kadar Türkiye'den uzaklaştığı esnada, Yunan topraklarında yoluna devam ederken, içine girilen **Avrupa** kültür ortamının verdiği rahatlıkla sohbet eden kadınlardan biri,

evli olanı, kocasının namusuna düşkün olmasından dolayı başka erkeklerle ilgili konuşmak dahi istemezken, adının kötüye çıkmasından endişe eder ve ayrıldığı mahallesine namuslu olarak, ayrıldığı gibi geri dönmeyi kurgular ve kendine de telkin ederken; bekar olanı, diyalog tekniğinin imkanları içinde Almanya'ya gidiş nedenlerinden biri de sayılabilecek şu açıklamaları yapar: “-Ben artık Avrupalı bir kadın gibi yaşayacağım. Orada her kadının evlenmeden evvel, beş-on tane sevgilisi olurmuş. Üstelik kimse, kimseye kötü gözle bakmazmış... ..Bir daha geriye dönmek mi!... Allah göstermesin. ...Annem, babam para hatırı için beni, dazlak kafalı bir mahalle bakkalıyla evlendiriyorlardı az daha...” (TA, 1966:15-16)

Bu alıntı bize herkesin Almanya'ya gidiş nedeninin açlıktan ya da muhtaçlıktan yani ekonomik nedenlerden değil, **mahalle baskısı** diye toplumbilimsel bir kavramla özetleyebileceğimiz, kaynağını kültürel kabullerden alan, aile ve toplum baskılarından kaynaklandığını da gösterir. Kaderini kendi elleriyle yazmak, başkasının ellerine, iki dudağının arasından çıkacak söze bırakmamak isteyenler için de bir kaçış mekanı ve sığınaktır Almanya.. Bugün Afrika, İran, Pakistan vb. üçüncü dünya ülkelerinden Türkiye ve üzerinden Avrupa'ya yönelen göçmen / mülteci akımının nedenleri çoğunlukla ekonomik olsa da kısmen sosyolojiktir de...

Kaçgöç hayatı ile tanışmış, uzun yıllar yaşamış toplumlarda, erkek egemen değerler sisteminin biçimlendirdiği kadın erkek ilişkileri, özelde Almanya Türkiye, genelde Doğu ve Batı dünyasında bambaşka bir seyir takip eder. Almanya'ya ister bekâr ister evli ve eşini Türkiye'de bırakıp giden erkekler, Alman kadınlarının serbest ve rahat tavırları karşısında deyim yerindeyse şok geçirirler. Merhaba der demez öpüşmeye (TA, 1966:43), ertesi gün, üstelik Türklerle, hemen ve de son derece rahat ve ustaca sevişmeye başlayan (Türkler... 1966:45) kadın tipleri, Türk erkeklerini şaşkına çevirir: “-Bizim zamanımızda, bir kadın evlendiği zaman, donunu bile indirmeye utanırdı. Hey gidi günler hey...” (TA, 1966:45)

Alman kadını güzel olmasa bile bakımlıdır, güzel yanlarını öne çıkarmayı bilir. Elazığ'ın köyünden Almanya'ya giden Garip Recebin sözleri, birçok Türkün söylediği veya katıldığı sözlerdir ve bu kadınların birçoğu Türk erkeklerinin aklını başından alarak ayartır ve birçok aile dramının, evlenilmesine rağmen Türkiye'de unutulmuş kadınların yazgısını düşündürür ve durumlarını hatırlatır: “Burası olsa olsa cennet ola... Işıklardan yanıyo her yan. Şu avratlar aklımı kurcalıyo. Bunlar mı avrat

bizimkiler mi? Bunlar avratsa benim Fadimem maymun ola. Demek biz şimdiyecek maymunla yatmışık kardaş...” (TA, 1966:53)

Epikuros’un “Haz en büyük iyiliktir.” diyerek, kurduğu okulun bahçesinde gençleri hazlarına göre yaşamaya teşviki; **Sigmund Freud**’un haz ilkesini ve hazların bastırılmasının zararlarını hatırlatması, tek eşliliğin Avrupa’da zorunlu olarak metres hayatını doğurduğuna dair toplumbilimsel saptamaların ışığında Almanların “faşing” partileri bir uç örnek olmaktan çıksa da üzerinde durulmaya değer bir sosyal ortamın hazırlayıcısı olarak dikkat çekmektedir. Bu partilerde tercih hakkı kadındır, istediği ile dans etme ve eğlenme hakkı... Eşler birlikte katıldıkları bu partilerde, hür olmanın tadını çıkarmak için, birbirini tamamen serbest bırakır, bir Alman kadının ağzından bu toplum sözleşmesinin yararı şöyle dile getirilir:

“Kocam beni serbest bırakıyor, çünkü ben eğlenirken, o oturup beni beklemiyor ya... O da dilediği kadına koşuyor. Böylece ikimiz de, birbirimizde bulamadığımız nitelikleri başkalarında tamamlıyoruz.” (TA, 1966:65) Alman toplum hayatında “**faşing**” partileri, başkalarına ve başka hayatlara duyulan özlemi gidermek, hayatın monotonluğunu kırmak adına, bitme olasılığı olan evlilikleri ve parçalanma olasılığı olan yuvaları kurtarmak için bir tür sigorta olarak karşımıza çıkmaktadır ama Türk kültürü ve değerler sistemi içinde bu türden ilişkilerin hoş görülmesi ve onaylanması olası değildir.

Başkarakter; faşing partisinde tanıştığı Erika ile girdiği diyaloglarda, bir Türk’e özgü çekincelerini, onaylamaz tavrını, eleştirel tutumunu sürdürmesine rağmen yine de bu söyleşiden çıkarılacak dersler olduğunun bilincinde, Erika’nın şu saptamasını koyulaştırarak bir yardımcı izleğe dönüştürür: “*Unutmayınız ki, **karılarınızı eve hapsettikçe, memleketinizde karnınız doymayacaktır.***” (TA, 1966:67) Bu sözdeki haklılık payını inkar etmemek adına diyebiliriz ki biz Türkler, yüzlerce yıllık uygarlık ve tarih koşumumuzun, maratonumuzun uzunca bir kısmını tek ayak üzerinde sürdürmek zorunda kaldık.

Baki’nin, Fuzuli’nin yanına; Yakup Kadri’nin yanındaki Halide Edip, Orhan Pamuk’un yanındaki Elif Şafak, Can Yücel’in yanındaki Gülden Akın gibi kadın isimler koyamadık. Kadınlarımızın bilgi ve becerilerini sanatın, bilimin, toplumun dışına, kafeslerin, haremelerin ardına, kör inançların karanlığına gömdük. Ayrıca Ömer Seyfettin’in “*Fon Sadriştayn’ın Karısı*” hikayesi de Alman mucizesinin Alman

kadınlarının eseri olduğunu vurguladığı için, bu bahsin ilginç ve anmaya değer bir diğer örneğidir.

Romanda bir tren yolculuğu esnasında namazsız, oruçsuz yaşamadığını, abdestsiz toprağa basmadığını, karısının Türkiye’deyken yüzünü dahi kimseye göstermediğini ancak Almanya’da başını örtmekle yetinmek zorunda kaldığını anlatan ve samimi dindar, haramı helali bilen biri gözükten bir adam, gümrükten mal kaçırmaya çalışması ile inandırıcılığını yitirir ve Doğu’nun çok çektiği bir tipe “**ham yobaz, kaba softa**” tipine evrilir. Bu tip, kompartımandaki bir Alman’ı peşinen gavur ve tüm Almanları, Alman kadınlarından hareketle namus kavramından yoksun, namussuz olmakla suçlar.

Alman, yarı şaka yarı ciddi bu yüzeysel ve toptancı bakışı iğnelemek ve reddetmek adına bu dindar adamın karısının namuslu olmaktan başka seçeneği olmadığını, ciddi bir sınavdan geçmemiş bir namus anlayışının savunulacak bir yanı olmadığını, namus kavramının bu kadar basite indirgenemeyeceğini, **Doğu Batı** karşıtlığını da içeren şu alaycı / ironik cümlelerle söze döker: “-*Sen de karını bizim gibi, dansa götür, erkek arkadaşlarınla dansa bırak bakalım... Eğer o zaman da namuslu kalırsa aferin. Sen bir odanın içinde karınla körebe oynuyorsun, tabii ki, hep seni yakalıyacak...*” (TA, 1966:109)

Doğu ile Batı’yı üstünkörü bile karşılaştıran birçok insanın ilk dikkatini çeken nokta, ayıp ve kayıp yılları doğuran farkın karşılığı olan çalışkanlık ve tembellik farkıdır. Batı durmaksızın çalışan karıncalar, arılar diyarıdır dolayısıyla “beldeler, kaşaneler”. Doğu ise ağustos böceklerinin, bir lokma bir hırkayı bile bulamayan, bir Alman müsteşrik olan Franz Babinger’in teşhisiyle, “**Şark Tembelliği**” hastalığına tutulmuş insanların, dolayısıyla “viranelerin, harabelerin, yıkıntıların” diyarı... Sabahın altısında bütün Avrupalıyı ayakta, yollarda gören Bekir Yıldız, yurdunda uyuyan milyonlarca insanı düşünür. Derin, muazzam uykulardaki soydaşlarını. (TA, 1966:21) Her şeyi Allah’tan ya da devletten bekleyen umarsız insanları...

Doğu Batı karşıtlığı bazen doğrudan Almanya Türkiye karşıtlığında okura sunulur. Türk konsoloslugu, Türkiye’deki alışkanlıklarını Almanya’da da sürdürür, önünde hiçbir Alman kurumunda rastlanmayacak kadar **uzun kuyruk** oluşur, vatandaşları ile ilgilenmez, en basit evrakı düzenleme veya düzeltme türünden işleri, yüzyıllık, binyıllık hastalıkların tevarüsü ile uzatır, süründürür yahut yanlış ya da eksik yapar: “... bir evrak yollasan 15 günde cevap vermezler. Söze geldi mi Almanya,

çalışmaya geldi mi Türkiye...” (TA, 1966:89) Başkarakter Yüce’nin Almanya’ya gelen karısının pasaportunda bir mühür eksiktir. Aile, konsolosluk aracılığı ile bu işi çöz-ebil-mekten umudu kestikleri için, doğrudan Türkiye’ye gitmeye karar verir.

Esasen yurtlarında iş ve aş bulamayarak göç eden insanlar da işlemeyen devlet çarkını yeterince göz önüne serer, başkaca örneğe ya da tanığa gereksinim kalmaz. Devletin işleyişine ya da tersinden işlemeyişine dönük eleştiriler, gizli açık göndermelerle romanda ciddi bir yekûn tutar. Onca itiş kakışı, sıra çilesini yaşayan, odadan odaya, memurdan amire dolaştırılan, kah horlanan, kah rüşvete zorlanan ve sonunda derdini anlatabilen insanlara bile, Almanya’da Türk konsolosluğu ama genelde **Türkiye**’de devlet daireleri “*Bugün git, yarın gel.*” (TA, 1966:92) derler ama içlerinden bugün git, mümkünse bir daha gelme temennisini de dillendirmekten geri durmazlar.

Necip Fazıl’ın “*Çatık kaş hükümet dedikleri zat.*” dizesiyle yüklendiği hükümet ve temsil ettiği devlet; surat astığı, şefkat ve ilgi göstermediği vatandaşıyla “*Saldım çayıra Mevlam kayıra*” tarifesinden ilişki kurar. Çalışmayan, işlemeyen, surat asan devlet çarkının; çalışan, üreten, adeta hıza tapan, çalışmanın salgın hastalığa dönüştüğü ve herkese bulaştığı Almanya’daki temsilcisi olan Türk konsolosluğu çalışanları hizmet isteyen, bekleyen vatandaşı telef edilmiş düşman ordusundan bir yenisinin gözükmesi gibi, huzursuzluk ve isyan havası ile karşılarlar. Yazar bütün bu süreçlerden ve olgulardan romanın ana izleklerinden olan Şark tembelliğine geçiş yapar: “*...Almanya’da çalışan her işçi, bu tip yıldırıcı memur pozlarının arkasında **gizli tembelliği** keşfetmekte zorluk çekmiyor: ‘Yerli hastalık burada da karşımıza çıktı’ diye hayıflanıyordu.*” (TA, 1966:93)

Doğu ile Batı arasındaki bir diğer fark da, iş ahlakı ya da ahlaksızlığı olarak geri dönen Şark kurnazlığı ve devlet soyuculuğu hastalığıdır. Türkiye’deki eğri büğrü, yıllankavi yolların nedenini soran bir Alman’a, fakir olduğumuz ve doğayla baş edemediğimiz için, cevabını veren yazar anlatıcı, Alman’dan yolun kisasını yapmanın daha ucuz olduğu ve işletim maliyetlerini aşağı çektiği cevabını alınca şaşırır ve fıkralara bile konu olan **dolandırıcı müteahhit** / yüklenici tipi karşımıza çıkar. Yazara göre bizde üstlendiği iş ne olursa olsun devlet yolu, binası vs. hile yapmayan müteahhit çok azdır. Batı’da ise bu meslek grubu çok sıkı ve çok iyi denetlenir. Konuya ve tartışmaya nihayet veren cümlede önce Doğulu bir erkeğin Batıya, sonra Doğulu bir yurttaşın Doğuya bakışına iyi bir örnek teşkil edecek bir çekirdek metin çıkar okurun

karşısına: “-Sizde nasıl el değmedik kadın azsa, bizde de hile yapmayan müteahhit azdır.” (TA, 1966:121)

Demiryolu yapan işçilere ne yaptıklarını soran afyonkeş bir **Çinli**; tren yolu yaptıkları, bu yol sayesinde Pekin - Şanghay arasının 40 günden 3 güne düşeceği cevabını alınca afallar ve bu şaşkınlık içinde “-Peki kalan 37 günde ne yapacağız o zaman” der. Doğulunun teknoloji karşısındaki bu şaşkınca tutumu, onun teknolojiye yabancılığını gözler önüne sermesi kadar, geniş bir “**boş zaman**” sarmalı ile de kuşatıldığını da gösteren ilginç bir örnektir.

İnsan öznesinde birleşen iş azlığı ve zaman çokluğu, doğrudan tembelliği doğuran zararlı bileşimlerdir. Tıraş makinesinin gerekli olup olmadığı üzerinde tartışan roman kahramanı da “Çinli”nin hikayesine benzer ironik bir çıkarım yapar. Tıraş olma ihtiyacını çok az hisseden, ne zaman tıraş olacağı belli olmayan, makinesi olsa elektrik bulamayan insanımız, bütün bunlara rağmen yine de makine ile tıraş olursa bu kez şöyle bir sorunla karşılaşır: “*Diyelim ki ... kısa zamanda tıraş oldu. Eh, sonra tasarruf ettiği zamanını nasıl harcayacak? ‘Unutma ki memleketimizde en zor şey, zamanın nasıl değerlendirileceği değil, nasıl öldürüleceğidir.’*” (TA, 1966:95)

Mehmet Akif Ersoy’un “**Mahalle Kahvesi**” şiiriyle dikkat çektiği kahvehane ve buralarda pinekleyen aylaklar ordusu sorunu katlanarak günümüze kadar gelmiştir. Türkiye sayıları durmadan artan kahvehaneler ülkesidir. Hoşça bile olsa boşça geçirilen, öldürülen zamanlar mekanı olan kahvehaneler bile **Türkler Almanyada romanının**, asıl sorunumuzu zamanı değerlendirmek değil öldürmek olarak niteleyişini, haklı çıkarır.

Borç istediği bir Almandan para yerine “*Yardım yapmayan değil, yardıma muhtaç olan utanmalı.*” nasihatini alan başkarakter, önce kızmasına rağmen düşündükçe Alman’a hak verir. Bu, başlangıçta gayriinsanî ve katı gözüken tutum, insanlara “*çalışkan olma mecburiyetini kabul ettiren*” (TA, 1966:60) bir sosyal düzenin kurulmasını sağlamaktadır. Devletin imkanlarını kullanarak bile olsa insanlara yapılacak her çeşit yardım, **tembelliği**, üretmeden tüketmeyi, her şeyi devletten ya da Allah’tan bekleme kültürünü yaygınlaştırmaktan ve teşvikten başka bir işe yaramayacaktır.

Romanda, Almanya’da en az kazananın bile geçimini sağlayabileceği bir refah düzeninin kurulduğunu, bir sıraya girdiğinizde önünüze geçen ya da doğrudan gişe arkasına geçip işini bitiren imtiyazlı insanlar olmadığını söyleyerek Doğu dünyasının

yoksul ve kayırmacı kimliğini arka planda verdikten sonra yazar sözü yine Doğu toplumları örneğinde biz Türklerin her şeyi **Allah’tan bekleme** kaderciliğine atıfta bulunan ilginç bir saptamaya getirir. Yağmur duasına çıkmak yerine **dua** için harcayacakları zamanda ağaç dikip orman yetiştiren Almanlar, böylece hem kuraklığı hem de erozyonu önlemişlerdir. (TA, 1966:78) Doğu yüzyıllık mirası olan tembelliğini, dinini istismar ile telafi etmeye kalkar.

Yazar anlatıcı konumundaki Bekir Yıldız, başkarakteri olduğu romanında, sözünü emanet ettiği Yüce’ye, son diploması **Matbaacılık Okulu**’ndan olmak üzere iki diploması olmasına rağmen, vasıfsız işçi muamelesi gösterilmesine ve basit taşımacılık, makine parçaları istifleme, bir tarafından hamallık işi verilmesine içerler ve tercümana matbaacılık işinde çalışmak istediğini söyler, iş beğenmemenin ayıp olduğu cevabını ve eleştirisini alır. Tercümanın cevabi mahiyette söylediği şu sözler, yazarca koyulaştırılmış ve izlek netliği ve niteliği kazandırılmış, öne çıkarılmıştır: “...Almanya’da iş beğenmemek, ibadet etmek için cami beğenmemeye benzer.” (TA, 1966:28) Yarı mizahi amaçla üretilmiş bile olsa “Aş gördün mü giriş, iş gördün mü sıvış” atasözümüz, bu türden çarpık zihniyetimizin bir kültüre dökülme ve dönüşme örneğidir.

Almanya’da **mesai**, saat yedide başlar. İş kartını, ilk iş gününde otomatik saate, 6.58’de mühürleten Yüce, genç bir Alman’dan, patavatsızca “geç kaldınız” uyarısı alır. İş kıyafetlerini giyip, makinelerin başında hazır ola geçmek için en az on dakika evvel fabrikaya gelinmelidir. (TA, 1966:31) Saat dokuzda on beş dakika kahvaltı molası verilir. (TA, 1966:32) Saat on ikide 25 dakikalık öğle yemeği molası verilir. Bu süre içinde üç bin işçi ile birlikte, iki yüz metre mesafedeki yemekhaneye gidilecek, yemek hızla yenip geri dönülüp, işbaşı zili çaldığında makinelerin başında olunacaktır.

Paydos zili 17:30’da çalar. (TA, 1966:34) Yorulmayı ve durmayı yasaklayan **Alman disiplini**, yuvarlak on saatlik mesaiyi çok katı bir kontrol düzeneği ile destekler. İşçinin neredeyse alnının terini silmek için bile vakti yoktur. Bunaltan ve çıldırtan bir hızla çalışmaya ayak uydurmak zorunda kalan Türkler için başlangıçta hayat bir cehennem azabıdır. Bu yorgunluğun ve çalışma temposunun bakiyesi olarak, tatil günlerinin en büyük eğlencesi uyumak olur. (TA, 1966:39)

Almanya’da fabrikalar **bant sistemi** ile çalışır. Bütünlenen, montajı yapılan parçalar, bant üzerinde işçilerin önüne gelir ve işçi saniyeler içinde kendine düşen parçaları bu hareket halindeki bantın üzerinde ana gövdeye ekler. Bu tıpkı hareket eden bir trene yetişip, pencereden insanların elini sıkmaya benzer. Bir işçi parça montajını

yetiştiremezse, bantın önüne eksik getirdiği gövdeye işlem yapamayan bir sonraki işçi bir öncekinden hesap sorar, zira ücretler de sabit değil, üretim ve parça başına, yapılan işe göredir.

Herkesin birbirini zorunlu kontrol ettiği bu sisteme Almanlar “**Otomatik kontrol**” adını vermişlerdir. Yazarın koyulaştırdığı cümleler bu disiplin ve denetim anlayışının bir özetidir: “-Yani insan, insanı değil, iş insanları kontrol ediyor. Bu bakımdan uygulanan bant sistemiyle, Almanya’da işçinin kazancı, kendisinden bir önceki işçinin çalışkanlığına bağlanmış. Neticede para kazanmaya mecbur olan her insan, yekdiğerinin tembelliğini affetmiyor.” (TA, 1966:41)

Tembelliğin çok ciddi ve savaşılmaması gereken, toplumsal hastalık olduğunu, geri kalmış Doğu toplumları örneğinde gözlemleyen ve aynı yanılsaya düşmekten özenle çekinen Batılılar, Almanlar; bant sembolünde çalışmanın kölesi olmuşlardır, bu durum hiç olmazsa onları başka insanların, milletlerin kölesi olmaktan alıkoymuş, evrensel insanlık haritasında onurlarıyla yaşayabilen bir millet yapmıştır. Yazar; “...yorulmadan yaşamak isteyen topluluklar ise, insanoğlunun kölesi olurlar... Tıpkı evde oturup, kocasının getireceği ekmeği bekleyen kadının satılmışlığı gibi.” (TA, 1966:85) cümlesini kurarken, zamanın en ileri gereçlerini bolca üretilip, insanına ucuzca sunan Alman iş ahlakını över ancak hızını alamaz ve çalışmayan kadınların durumunu, satılmışlık ibaresi içinde, yersiz bir yakıştırma ile eşleştirir ve eleştirir. Kadına, kafesinden çıkma ve çalışma hürriyeti verilmeyen toplumsal yaşama düzenini göz ardı eder. Çalışma seçeneği, olanağı sunulduktan sonra kenar duran kadınlar için böyle bir sataşma haklı görülebilir yahut gösterilebilir ancak geriye kalanlar için asla...

Osmanlı’nın, on yıldan fazla çalışan İptidai Mektep muallimlerinin çocuklaşma eğilimine girdikleri gerekçesiyle şahitliklerini kabul etmemesi, İngilizlerin aralıksız beş yıldan fazla denizde kalan denizcilerin, fazla hayalperest oldukları gerekçesi ile tanıklıklarını kabul etmemesi, ABD ve birçok Avrupa ülkesinde deli doktorları ile internet sörfçülerinin sanal gerçeklikler kurgulamaları nedeni ile şahitliklerini kabul ettirmemeyi başaran avukatların olması akla **mesleki yozlaşmayı** / dejenerasyonu getirir.

Günde on saat, hızla hareket eden bant üzerinde aynı ritmik ve bedensel hareketlerle, aynı işlemleri hızla tekrar etmek zorunda kalan işçilerde ruhsal sağlığın bozulmasının yanında bedensel arızalar da ortaya çıkar. 40 saniyede, hareketli bandın üzerindeki gövdeye durmadan iki vida eklemek zorunda kalan işçilerin birinde bu

devamlı tekrar edilen tek tempolu hareketler bir takım **tik**ler yaratır: “İşe başladıktan iki ay sonra, sağ elimde başlayan tik sebebiyle, doğru dürüst işiyemez oldum. Bazen önümü islatıyordum.” (TA, 1966:41)

Heidegger “Kültür, bir milletin dininin vücut bulmuş şeklidir.” der. Doğu Müslüman’dır, Batı Hristiyan... İslam’ın emirlerini çiğnemek pahasına içki içmek ve domuz eti yemek zorunda ya da durumunda kalmaktan başlayarak ortaya çıkan kültürel farklar, Almanya’ya giden işçilerin en ikircikli dayatmalarla karşı karşıya kalmalarına neden olur. İşçileri, ilk adımlarını attıkları fabrika barakalarında ilk zorlayan sınav “Öyleyse birer şişe bira içiniz” ikramı olur. İçen de olur ve çoğunlukla içmeyen de. Alman, içmeyenlere “Fakat bira içki mi? Burada içilecek su yoktur.” (TA, 1966:25) karşılığını verdiğinde Türkler arasında o anda başlayan ama hiç bitmeyecek olan homurdanmalar, küfürler birbirine karışır, birbiri ile yarışır.

Fabrikadaki ilk öğle yemeğinde, tabaktaki etten bir lokma alıp, tadını beğenmeyince “Bu ne eti?” diye sorduğu Alman’dan, “Domuz eti” cevabını alan başkarakter kendini günahkar hisseder, eti yiyemez ve açlıktan gözleri kararır bir şekilde, olabildiğince zorlanarak ilk iş gününü tamamlar. (TA, 1966:34) Almanya’yı terk eden bir Türk işçisi, dinen haram saydığı için bankada biriktirdiği ana parayı çeker ama faizini kabul etmez ve Alman bankalarında bu şekilde kapatılmamış hesaplar kalır. (TA, 1966:143)

İngiliz esnafını yazılı olmayan ve sık sık değişen kurallarla borç ve iflas batağına sürükleyen tefecilerden kurtarmak için uzun uzun düşünen ve tefeciliğin yasal ve yerleşik, hukuka açık, daha insafli kurallarla yapılması için dünya bankacılık sistemini kuran **Francis Bacon**’a göre para eğer faiz beklentisi yoksa yastık altından çıkmaz. Adını İslami koyan bankalar sırf faiz kelimesinin yarattığı havayı kırmak için kar zarar ortaklığı adını ve sözde sistemini benimseyerek bu sorunun etrafından dolanmaya çalışırlar. Müslüman Doğulu’nun yeni dünya düzeni ile kurduğu ilişkideki bir pürüz de böylece giderilmiş olur.

Osmanlı’da cuma Müslümanların, cumartesi Yahudilerin, pazar Hristiyanların tatil günüdür. Osmanlı dini çeşitliliğe saygı göstermiştir. Almanya’ya giden işçileri bekleyen sorunlardan biri de, rutine binen tatil günleri için değil de dini bayramlara denk gelen günlerin tatil sayılmayışı ile yaşanır. Başkarakter **Yüce**, kurban bayramının ilk gününe denk gelen Çarşamba günü için, hiç olmazsa bir gün olsun tatil / izin talep ettiğinde, fabrika direktöründen; “-Siz, bir Müslüman olarak, bizim dini

bayramlarımızdan istifade ediyorsunuz. Böyle hallerde: ‘Efendim biz Müslüman’ız, Hıristiyanların bayramından bize ne,’ demiyorsunuz. Bu bakımdan dini bayramınızda çalışmanız gerek...” cevabını alır.

Israr etmeleri, bayramda çalışmanın günah olduğunu söylemeleri sonucu, ücreti ödenmemek koşuluyla bayramın ilk günü izinli sayılan Türklerin bir kısmı; bayram sabahı, gitmeyen arkadaşlarını tembel, kaytarmacı, yalancı vb. durumlara düşürmek pahasına işe gider ve **birlik ruhundan** ne denli yoksun olduklarını da elaleme ilan ederler. (TA, 1966:83) Bu örnek, insanların bir günlük yevmiyeye tamah ettiklerinin yanında artık din duygularının tavsadığını ve dinin toplum hayatı üzerindeki başat rolünün, belirleyiciliğinin de aşındığını gösterir.

Batı, çağdaş uygarlık düzeyini yakalamada Doğululardan birkaç yüzyıl ileridedir. Almanya’ya giden Türkler, henüz **radyonun** havadan sesi nasıl aldığını çözememişken, havadan resim alan, resim yapan **televizyon** / vizon-tele ile karşılaşır. Heyecan ve şaşkınlık son safhadadır: *“İçimizden bazıları oynayan güzel kızlara dayanamayıp televizyonun camdan perdesini öptüler.”* (TA, 1966:27) Teknolojiyi üreten değil tüketen insanın içine düştüğü gülünç ve bir o kadar da acıklı durumdur, bu örnek. Tek örnek olarak da kalmayacaktır.

Alman otoyollarında hız yapan, ceza kesilince inkar eden bir Türk işçisi, karakolda karşısına, kamera ile çekilmiş görüntüsü çıkarılınca gık diyemeden iki misli cezayı öder. Bu cihazların nasıl yapıldığı, nasıl çalıştığı tam bir muammadır, Türkler için... (TA, 1966:167) Yine onlarca yıl Doğulu insan, bir karış açık ağzı ile Batı’nın bu yeniliklerine imrenerek, öykünerek bakacak ve taklit etmeye uğraşacaktır. Doğu halkları çarşılarında yerli mal yerine Avrupa’sını arayacak, hele **“Made in Germany”** yazılı Alman ürünlerini havada kapacak, gözü kapalı satın alacaktır.

Recaizade Mahmut Ekrem’in, **Araba Sevdası** romanı ile edebiyat aracılığıyla yaşantımıza giren süslü at arabaları ve onu çeken gösterişli atlar; yerini 20. yy.’da, benzinli veya dizel motorlara ama illaki atsız arabalara bırakır. Dünyaya tekerlek takan adam olarak bilinen **Henry Ford**, yaptığı ilk otomobillerden birini, Yıldız sarayının bahçesinde tur attırdığı yeniliğe ve icatlara meraklı II. Abdülhamit’e hediye etmek, araba sevdasını, tavandan tabana yaymak ister ancak padişahın; ...ben arabaya binersem, benim sadrazamlarım, vezirlerim, nazırlarım, paşalarım da arabaya binmek ister, ülkem ülkenizin pazarına dönüşür, sözleriyle pes etmese de çark etmek zorunda kalır.

Ford yetkilileri de bu araba ihracını, İstanbul zenginleri marifetiyle tabandan yukarıya doğru yayar ve teknolojinin **dölleyicilik** / spermatik ve **büyüleyicilik** / karizmatik özelliği baskın çıkar, padişahın endişeleri gerçekleşir, yüz yıldan daha uzun bir sürede milyarlarca liramız araba sevdası uğrunda buharlaşır, satanlar zenginleşir, biz alanlar ise yoksullaşırız. Cumhuriyet, “**Devrim**” adını verdiği otomobilleri üretir ancak seri üretime nedense(!) geçemez.

Türkler Almanyada romanında bazı insanların Almanya göçlerinin asıl amacı araba sevdası, neredeyse Türkiye’dekinin onda biri fiyatına bir Alman marka “tomofil” satın almaktır, bazılarının ise sonradan akıllarına düşen bir amaç olur bu... Almanlar küçük, mütevazı modelleri seçerken Türkler büyük, gösterişli, çok yakıt tüketen otomobillerden yana tercihlerini kullanırlar. Roman karakteri Garip Recep’in araba almasının nedenlerinden biri, köy meydanında hava atmaktır, oysa köylerde bu araçlara uygun yol bile yokken...

İşçiler arasında bir hastalığa dönüşmüştür araba sevdası ve muhabbeti: “*Böylece kısa bir zamanda barakaya yeni bir hastalık yayılmıştı: **Araba sevdası**...*” (TA, 1966:86) Zor kazanılan paraların kolayca ve su gibi harcandığı araba merakı, Garip Recep örneğinde olduğu gibi bazılarının hayatına da mal olur. Dikkatsizce girmeye çalıştığı otobanda can verir Recep, bu sürmesi at arabasına benzemeyen, cehaleti kaldırmayan, hız çağının makinesinin içinde...

Yazara göre arabalar ve diğer elektronik eşyalar “**Yirminci Asrın oyuncakları**”dır. Hırka-yı şerif, Kabe ziyareti esnasında yaptıkları gibi Türkiye’deki insanlar bu oyuncakların etrafında dört dönerler. Almanya’da kazanılan paralar yine bu oyuncaklara yatırıldığı için neredeyse Almanya’nın dışına çıkmaz. Ülkemizin bu işçilerden hatırı sayılır bir döviz girdisi olmaz. Üstelik bu oyuncaklar bilinçsiz kullanıcılar tarafından çarçabuk bozulur ve ülkemizde üretilmediği için yedek parça ya da tamir imkanı bulunmaz. Ortaya, Almanya’da, Türkiye’de özellikle de gümrüklerde karşılaşılan eşya yığınları ile trajedi, komedi karışımı hikayeler, sahneler çıkar. (TA, 1966:97)

Bu türden televizyon, teyp, radyo ve otomobil hikayeleri bize teknolojiyi üret-e-meyen insanların tüketmelerinin de sorunlu olacağını gösteren ve üzerinde düşündüren örneklerle zenginleşir: “... *radyo düğmesi açmamış eller, teypin düğmesini açmakla acemilik çekiyor, çoğu zaman düğmeler çatır çatır kırılıyor. Sonra bu teypler memlekete götürülüyor anlıyana değil ilk defa görene satılıyor.*” (TA, 1966:95) Bugünkü bilgisayar

okur yazarlığı kavramı da yine üretmediğimiz bir teknolojik gerecin kullanımının hem gerekli hem meşakkatli olduğunu gösteren bir örnektir ve bilgisayarlar bugün ya oyun, ya hesap, ya daktilo makinesi vb. gibi kullanıldığı için işlevselliği en alt düzeydedir. Örneklerin özeti olarak diyebiliriz ki teknolojiyi **üretmekte** sorun yaşayan milletler, **tüketmede** de kaçınılmaz olarak sorunlar yaşarlar.

Almanya örneğinde Batı'nın, hayatı kolaylaştıran ve sisteme oturtan yanlarından birini de başkarakter Yüce, alışveriş esnasında keşfeder. Alışverişte pazarlık usulü yoktur, bunun yerine numaralandırma ile fiyatları yazılmış **katalog** sistemi vardır: *"Aldatmaca, oyalamaca yoktu bu memleketin kanunlarında. ...aynı cins mal her yerde aynı fiatta idi."* (TA, 1966:38) Alışverişi zaman ve imkan açısından yeniden yorumlayan bu yöntem, yıllar sonra, sıkı pazarlıkçı kişilikleriyle bilinen Doğu toplumlarına da ilham kaynağı olacaktır.

Türkiye muazzam bir insan gücüne (TA, 1966:128) ve Konya ovası gibi bereketli ama atıl topraklara sahiptir fakat Amerika'dan buğday satın alır, insanlarını cennetten kovulmuş Adem gibi yurtdışına işçi olarak gönderir. Bu bir çelişkidir. İnsanla toprağın sağlıklı bir üretici - tüketici ilişkisi kuramayışını yazar, tıpkı **Nazım Hikmet**'in "Makinalaşmak" şiirindeki gibi makine eksikliğine bağlar. İnsanımızın Almanya'dan tarım ve iş makineleri edinmek yerine otomobil getirip, at arabaları için yapılmış yollarda hava atmaya kalkmaları da ayrı bir aymazlık, bir taraftan eğitimsizlik, bilinçsizlik halidir. (TA, 1966:138-139) Özetle Türkiye'de helva yapacak aşçı çoktur ama ya un yoktur, ya şeker, ya da yağ...

Tıp bilimi, doktorlar, organ nakli gibi en zor ameliyatlarından sonra en çok doku uyuşmazlığı sorunu ile karşılaşır. Başka bir bünyeden gelen organı alıcı bünye benimsemek istemez. Bu nedenle bağışıklık sistemini baskılayan, devre dışı bırakan ilaçlar kullanılır.

Almanlarla Türkler arasında da ne denli iyi niyetli ve yapıcı olunursa olunsun geri planda var olan bir doku uyuşmazlığı ve öteki olma ve kalma gerçeği vardır. İki taraf da birbirini olduğu gibi kabul etmek yerine dışarıda tutmak yapamıyorsa değiştirmek ve kendine benzetmek, baskılamak ister. **Türkler Almanyada romanında** sık sık bu doku uyuşmazlığı daha görsel ifadelerle de olsa dile getirilir: *"...bizi istemiyen insanlarıyla başlayan Avrupa... Biz onlara göre güzel bir elbisede istenilmeyen bir yama idik."* (TA, 1966:153)

Almanya'nın insanlık sicili **Yahudi soykırımı** ile lekelenmiştir. Türkler Almanyada romanında televizyonda bu konu üzerine düzenlenmiş bir belgesel film izleyen başkarakter, gördüklerinden çok etkilenir. Toplama kamplarında açlıktan yürüyen iskelete dönen, Alman askerlerine elbise yapmak için kazınmış saçları yüzünden dazlak kalan, fabrikalarda sabun yapılan, bir kısmı Alman askerlerinin nişan eğitiminde hedef tahtası olan, laboratuvar ve hastanelerde kobay olarak kullanılan Yahudileri gören yazar “gaddarlar, vahşiler” diye mırıldanır, tıbbi incelemede kullanılan adamın kesik başı “kaçın gidin. Sizi de öldürürler.” diye bağırır. (TA, 1966:174 vd.) Romana eklemlenen bu bölüm; Batı'nın **insanlık karnesinin** kırıklarla dolu olduğunu, uygarlıklarının özde değil sözde olduğunu, Batı'nın yaldızının kazındığında altından barbarlık ve yamyamlık çıkacağını düşündürmek, Batı'ya insanların kör bir hayranlıkla değil sapı samandan ayıracak realist bir gözle bakmalarını sağlamak işlevi de üstlenir.

2.1.6.3. Cehalet ve Aymazlık

Cahillikten kurtulmanın ilk yolu okuma yazma öğrenmekten, bilmekten geçer. İçinde yaşadığı topluma eleştirel bir gözle bakan bütün aydınların ve özellikle toplumcu gerçekçilerin ve köy romancılarının ilk dikkatlerini çeken ve en çok hayıflandıkları, kargışladıkları illet, halkın cahilliği ve en hafifinden okuma yazma dahi bilmiyor oluşlarıdır. Köy romanlarının öncüsü sayılan **Yaban** romanında dile gelen “*Anadolu insanına ne verdin ki ne istiyorsun*” benzeri cümlelerdeki aydın eleştirisi, **Çalıkuşu** romanında, ülkücü bir öğretmen karakter olan Feride ile somut bir çözüm adresine doğru evrilir. Hinterlandı, Güneydoğu Anadolu'dan, bahusus Harran'dan, Almanya'ya doğru genişleyen bir coğrafyaya karşılık gelen Bekir Yıldız'ın izlek haritasında cehalet; sömürülmenin, yoksulluğun, yolsuzluğun, ezilmenin odak noktasında yer alır.

Türkler Almanyada romanının Garip Recep'i, memlekette bıraktığı Fadime'ye iki satır mektup karalaması için Yüce'nin kapısını çalar ve ne yazayım sorusuna da “-*Münasip bir şeyler yaz...*” (TA, 1966:29) cevabını verir. Karısı dahil insanlara ne söyleyecek sözü ne de yazacak eğitimi vardır bu karakterin... 1960'lara kadar devlet, insanına okuma yazma olsun öğretebilmenin koşullarını yerine getirememiş, okutamadığı bu insanlara aş ve iş de sağlayamadığı için, okumaz yazmaz bir cahil olarak Almanya'nın kucağına atmıştır ve okuma yazma bilen insan için gurbete çıkma bir kez zor ise bu okumaz yazmaz insanlar için iki kez zordur, içinden çıkılmaz bir durumdur.

Halkalı Köle romanında “*Anasına bak kızını, tarağına bak bezini al.*” atasözünü anımsatırcasına yazar anlatıcı / başkarakter, eşi ile anlaşmazlığının, bilerek bilmeyerek kökenlerini, kaynaklarını aradığı hafıza dehlizlerinde, karısının annesini, kayınvalidesini de okurun dikkatlerine sunar: “...bir molla kızı. Ümmi. Az sonra karım olacak kızları doğduğunda...” (HK, 2006:13) Soyaçekim kadar yetiştirilme tarzının ve yetişme ortamının da belirlediği karakterleri çözümlerken ailesine ve sülalesine doğru genişleyen bakış açıları kesin olmasa da bir takım ipuçları sunarlar. Okumaz yazmaz, cahil anlamında kullanılan ümmi kelimesi, anadan kıza geçerek, yazarın karısının da belli belirsiz bir sıfatı haline gelir, getirilir. Bu çözümleme denemeleri **ümmi** ve molla kızı anneden, öğretmen ve ayyaş babaya, başkarakterin kendi anne babasına, kardeşlerine ve bütün topluma doğru genişleyerek devam eder.

Nitekim başkarakter, **Halkalı Köle** ve **Aile Savaşları romanlarında**, ilk karısı ile anlaşamama, uyuşamama, uzlaşamama nedenleri arasında; karısının okuryazar olmasına rağmen, kendi yazar ve kültürel kimliğine ayak uyduramamasını da sayar.

2.1.6.4. İzm’ler Durağı: Marksizm, Kapitalizm, Liberalizm vb. Siyasal - Sosyal Akımlar

“İnsan öznenin, bir yandan üretim ve anlamlandırma ilişkilerine girerken, öbür yandan ve aynı derecede, çok karmaşık nitelikte olan iktidar ilişkilerine de girdiğini görmemiz” (Foucault, 2005:58) hem insanı hem edebiyatı siyasal dünyadan kopuk ya da bağımsız algılamamızı güçleştirir. Etrafımızı kuşatan **izmler** toplamından zihnimizi arındırmak ve bu yolla sanat ya da bilim yapmak olası değildir. Bekir Yıldız’ın, toplumcu edebiyatın temelleri üzerine oturan romanlarında dolaylı ya da doğrudan muhtelif izmlerin izleri sürülür, iletileri çoğalır:

“Yeni feodalizm, kapitalizm, köylülük, işçi sınıfı, iç içe, karmakarışık. Siz toplum olarak, istediğiniz kadar sakince yaşayacağınızı söyleyin, emperyalizm sizi itiyor arkanızdan.” (Bilginer, 1987) diyen Bekir Yıldız; hem yaptığı söyleşilerde, hem yazdıklarında, izmler tarafından kuşatılan, itilen kakılan, kandırılan ya da umutlandırılan insanları, çağın dayattığı kavramlar içinde kalarak anlatmaya çalışır.

Özünü, ünlü bir ekonomistin “Bırakınız yapsınlar” sözünün teşkil ettiği, serbest ve rekabetçi piyasa koşullarını önceleyen ve benimseyen **liberalizm** ve onun çocuğu olan **kapitalizm**; varoluş amacı insanın sınırsız ihtiyaçlarını sınırlı imkanlarla karşılamak olan iktisat biliminin işini, içinden çıkılmaz hale getiren bir ekonomi

modelinin de adı olmuştur. Zira doğası gereği sürekli tüketimi, israfı ve lüksü körükleyen kapitalizmin amacı hiçbir zaman dünyanın sınırlı kaynaklarını, gelecek kuşakları da gözeterek kullanma olmamıştır. Açgözlü yanımızı ortaya çıkararak adeta bir tüketim çılgınlığına kapı aralayan kapitalizm, insanları birer alışveriş canavarına dönüştürmüş, varsıl yoksul uçurumunu, kişiler ve ülkeler düzeyinde daha da derinleştirmiştir.

Türkler Almanyada romanı, acımasızca dönen kapitalizm çarkının dişlilerine kapılmış, dev makinelerce örselenmiş ya da yutulmuş insanların romanı da olduğu için gizli açık birçok cümlede kapitalizmin kendisi ya da ruhu çıkar karşımıza. Alman işçileri Türklere “*benim kazancımın bir hissedarı*” gözüyle bakıp, içten içe dış biliyorken; Alman işverenleri Türklere “*işçisine zaman zaman rest çekme, kendi kapitalini daha da emniyette görme*” (TA, 1966:76) fırsatı sunan can simidi gözüyle bakar.

Bu her iki bakış açısı da aynı amaca hizmet ederek, Almanlarla Türklerin ya da göçmenlerin karşı karşıya gelmesine ve birbirine dış bilemesine yol açmaktadır. Bugün ekonomik krizlerle sarsılan Avrupa kıtasında **dinci ve milliyetçi** dalganın ivme kazanarak göçmen düşmanlığına dönüşmesi, örneğin Fransa’nın Romen vatandaşlarını sınır dışı ederek bir ters göç dalgası başlatması bu türden birikimlerin sonucudur. Ekmek ufaldıkça kavgalar büyüyecektir.

Kapitalizmde sadece üretim zincirleri kurmak, seri üretim yapmak yeterli değildir. Ürettiğinizi hem pazarlayacak sistem hem de **tüketecek kitle** yaratmak da kaçınılmazdır. Tüketiciyi tavlamanın ve avlamanın bir yolu da reklamdan geçer. Almanya’ya giden Türkler, izne çıkıp ülkelerine giderken binbir hile yahut rüşvetle bilumum Alman malını Türkiye’ye taşımak için bir yarış içindedirler. Bu durum diğer ülke işçileri için de geçerlidir: “...her yabancı işçi Alman malının dış piyasalara, kolayca sızmasını sağlayan, birer taşıyıcı ajan oluyordu. Böylece gümrük duvarları kolayca aşıyor, milletlerarası piyasa rekabeti otomatikman ortadan kalkıyordu.” (TA, 1966:77) **Almanlar** hem ürettirerek hem tükettirerek, yabancı işçilerin sırtından iki yönlü kazanç sağlamaktadır.

İşçi ve emekçi kesimin sesi ve güvencesi olma iddiasıyla tarih sahnesine çıkan komünizm, iş dünyasına grev, lokavt, sendika gibi kavram ve kurumlar armağan eder. **Türkler Almanyada** romanında sendika ile karşılaşan Türkler önce üye olur ama aidat istenince kıyamet koparırlar, grev gibi kavramları anlamakta ve benimsemekte oldukça

zorlanırlar. Almanya, fabrikalaşma kadar Metal Sendikası gibi devasa ölçekte sendikalaşmanın da hız kazandığı bir ülkedir. (TA, 1966:144)

Karl Marks'tan mülhem “*Din bir afyondur.*” sözü, bu siyasal düşünceyi önemseyen ya da benimseyen insanlarda, bir müddet sonra en hafifinden dine karşı olumsuz bir tutum ve davranış gelişiminin, devamında ise ateizme geçişin nedenlerinden birini açıklar mahiyettedir. **Halkalı Köle romanında** inançlı, namazında, niyazında bir anne portresinin içinden, romanın başkarakterinin dine bakışına ışık tutacak bir pencere açılır:

“*Namaz kılıyor işte. Düzüşmüyor ya. Namazı batsın mı dememi istiyorsun yoksa?.. Ana senin yeşil rengin, senin duaların, senin secden hep yalan, aldatmaca mı diyelim?.. Ne yapsın zavalıcık?.. Cehenneme gitmek korkusuyla, cehennemde yaşar gibi yaşadı, şu güzelim dünyamızda... ..Bir şeye inanıyor işte... Bu eksik, yanlış inancın yerine doğrusunu koyamadan, ninnilerinden uyandırmak neye yarar?*” (HK, 2006:42-43)

Bu alıntıdaki yaklaşımı belirginleştiren sözcüklerden yapılan bir seçkide, yazarın zihninde din duygusuna gösterilen ilgi ya da hoşgörünün, annesinin inancı olmasıyla sınırlandığı görülecektir. Düzüşmek, namazı batsın, yalan, aldatmaca, cehennem, eksik, yanlış inanç, ninni vb... kavramlar, yaklaşımlar, açık ve kesin bir önyargının varlığının somut ifadeleri ve itiraflarıdır. Yazarın Marksizm’i bir ekonomik doktrin olmaktan çıkarıp **dünya görüşüne** dönüştürmesi, din karşısındaki tutumunu olumsuza çevirmiş olmalıdır.

Tipik sosyalist bakışını düzen eleştirisi ile birleştiren yazar, **Halkalı Köle romanında**, dünyaya gelmesini istemediği çocuğuna mazeret olarak, yoksulluğun, kapitalizmin, faşizmin ülkemizde kol gezdiğini, dünyamızın anne karnından daha dar olduğunu, doğarsa sevgisiz insanlar ülkesinin içine düşeceğini, borçlu doğacağını, sıkıyönetimin eline düşeceğini, devlet terörüne maruz kalıp coplanacağını vb. sıralar. Başkaraktere göre komünizmin olmadığı, kapitalizmin ve faşizmin olduğu bu ülkede çocuk sahibi olmamak daha tercihe değerlidir. (HK, 2006:47)

Hayatını hem edebileştirdiği hem kendince ebedileştirdiği **Halkalı Köle romanında**, faşistlerin ölüm listesine girdiğini ve kendini öldüreceklerini sık sık ve hatta abartılı ve gereksizce, romana sırf sosyal, siyasal boyut ekleme yatırımıyla dile getiren yazar; komünistlerin Türkiye’deki zenciliğine, takibata, mahkûmiyete uğrayışlarına, mahkeme safahatlarına doğru genişleyen bir çeteleyi okurun gözüne

sokmaya çalışır ya da kendini aklama, sistemi karalama, birilerine ve bir yerlere mesaj gönderme fırsatlarını ıskalamayıp iyi kullanmaya çalışır bir görüntü sergiler. “Faşistlerin kol gezdiği, otağlarını kurdukları Üsküdar’ın önünde oturup...” (HK, 2006:63) Bu alıntıda Üsküdar’ı nitelemek için kullanılan faşist yatağı yakıştırması romanın dokusuyla hiç uyuşmamaktadır hatta gereksiz, abartılı ve iğreti, çirkin bir süs gibi durmaktadır. Yazar bu gereksiz **faşist** tekrarlarına o denli sık başvurur ki bu siyasal kavram romanda leit motif niteliği kazanır.

“**Ölü Soğumadan**” adlı hikayesi ve benzerlerinde komünizm propagandası yapmakla suçlanan, kendini mahkum etmeye çalışan yasaları düşünmeyi engellediği için çiğnemekten gurur duyan yazar; siyasallaştığının ve at gözlükleriyle dünyayı görmeye başladığının farkında olmayacak kadar uçlardadır ve adeta Sovyetler Birliği’nin himayesi altına girmeyi, dünyayı siyah beyaz görmeyi sanatı adına zaaf değil meziyet olarak sunar. Bu bakış açısının nedenleri şu cümlelerde aleni olarak ifadeye dökülür:

*“17 Ekim Devriminin 60. Yıldönümü... karım kolumda, çıkıyorum konsolosluğun geniş, mermer merdivenlerinden. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği adına, başkonsolos bizi karşılıyor. Karımın elini sıkıyor önce. Sonra benim. Geniş, aydınlık, kalabalık bir salona giriyoruz. **Stalin**, **Troçki** üzerine tartışılıyor. Ama **Lenin**’e söz yok. Rus votkası içiyoruz. Dolaşan garsonların tepsilerinden, havyarlı sandviçleri seçiyoruz özellikle. Tuhaf bir duygu şu havyar yemek, votka içmek. 17 Ekim Devriminin coşkusuyla konuşuluyor saatlerce...”* (HK, 2006:50)

Yazar büyük olasılıkla **komünizmin** egemen olduğu / olacağı topraklarda herkesin havyar yiyip votka içtiği, içeceği ve saadetten kendinden geçtiği, geçeceği düşüncesinde olmalı ki bu cümlelere sinen kıvanç duygusunun izahı kolay olabilsin. Zira evlilik ve boşanma kurgusuna odaklanan bir romana bu türden anıları ve anlatımları eklemlenmenin estetik ve sanatsal açıdan değerli olduğunu savunabilmek oldukça güçtür.

Halkalı Köle’de yazar, faşizmi ve faşistleri ısrarla muhalifleri arasında anar. Evine tehdit telefonları eden faşistlerdir ve yazar, her sokak gürültüsünde ve her kapı çalındığında faşistler gelmiştir endişesiyle dolar taşar. Roman ilerledikçe faşizm yazarıda bir **fikr-i sabite** dönüşerek, anlam genişlemesi kazanır. Boşanmasına izin vermeyen yasaları koyduğu ve uyguladığı için devlet faşisttir keza kendisine psikolojik baskı uygulayan karısı ile onun tarafını tutan çocukları faşisttir. Faşizm yazarın

Frankenstein'dir çünkü kendi yarattığı bir heyuladan kendi korkmaktadır. (HK, 2006:60) Tıpkı kendi elleriyle helvadan put yapan, önce tapıp sonra da bu putu yiyen ilk Müslümanlar gibi yazar kendi eliyle bir put yapmakta ve onun sözde mefhum-ı muhalifi olan komünizme tapmakta, ondan ölesiye korkmasa da nefret etmektedir. Anlatı için en ciddi sıkıntı bu her iki kavramın da içinin doldurulamaması, slogan bir içeriğe büründürülmesidir.

Halkalı Köle'de yazar anlatıcı, insana düzen ve siyasal akımlar aynasından bakar ve insanın evrimini henüz tamamlama-ya-madığı sanısına kapılır: *“Yaşadığımız düzen bu olunca, insan, henüz hayvan gibi bir şey miydi yoksa?..”* (HK, 2006:68) **J.J. Rousseau**'nun *“İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Doğuşu ve Nedenleri Üzerine Nutuk”* adlı, Fransız Bilimler Akademisi'ne sunduğu çalışması komünizmin kutsal metinlerinden sayılır. İnsanlar arasındaki eşitsizliği mülkiyet fikrine bağlayan Rousseau, para ve mülkiyetle tanışmayan ilkel insanların daha erdemli ve mutlu oldukları tezini ileri sürer ve Marksistler bu tezden, insan madde ilişkisini irdelemek ve yeniden düzenlemek için yararlanırlar.

Bir devrim ile düşüncelerini siyasette egemen kılmanın yollarını bulan komünistlerin, insanı erdemli ve ahlaklı yapmanın yolunun devrimden değil evrimden geçtiğini anlamaları uzun zaman alır ve insanlığa büyük bedeller ödeten bu süreç, çok acı tecrübelerle de mal olur. Marksistlerin **Charles Darwin**'i ve Türlerin Evrimi ve Kökeni üzerine yazdığı kitabını ve makalelerini sevmeleri biraz da bu yüzdendir.

Komünizm bir devrimle iktidara geldiği ve dünyayı topyekun değiştirmeyi vaat ya da iddia ettiği için, her komünist kendini devrimci addeder. **Halkalı Köle romanının** başkarakteri de kendini bu siyasal görüşten ve toplumsal sınıftan saymakta ve ilan etmektedir: *“Nasıl devrimcisin sen. Kurulu düzenin değişmesi için savaşıyor veriyorsun...”* (HK, 2006:79) *“Aşksız ve kavgasız üşütür insanı hayat”* diyen şairi haklı çıkarırcasına insanlar, aşklarına ve kavgalarına tutunarak yaşamaya gizlice ant içmişçesine bütün hayatlarını bu değerler sistemine göre düzenlemeye çırpınırlar. Bu romanın başkarakteri de aşkın ve devrimin peşinden gittiğini, birini diğerine tercih etmediğini sürekli vurgular.

İnsanların sağcı, solcu, futbolcu, sizden, bizden diye ayrıştırıldığı, kamplara bölünüp karşı karşıya getirildiği, bir kesimin **Amerika**, diğerinin **Rusya** tarafından desteklendiği soğuk savaş yıllarında yazılan Halkalı Köle romanında; insanlar kimin kılıcını ve bayrağını salladıklarını bilmedikleri sıcak çatışmalarda her şeylerini ortaya

koymaktadır. Roman başkarakterinin oğlu da, boşanarak ayrılan ailenin savurduğu geleceğini, devrimci mücadeleye adayarak kurtarma arayışı içine girmiştir. Bu gencin devrimciliği diğerleri gibi, sosyalizme duydukları saf inanç ve bağlılıktan beslenmez. Bu duruşun sahibi insanların içinde karmaşık duyguların dansı vardır:

“Devrimci savaşımında beni izleyeceğine, en aşırısını yeğlemekle, anasının öcünü babasından alacağını sanıp, geceleri silah belinde afişler asmaya çıktı... Ölmemiş olması bir mucizedir aslında.” (HK, 2006:85) Bu alıntıdan anlaşılmaktadır ki **komünizm**, kimileri için yoksulluktan, kimileri için mutsuzluktan, kimileri için babalarından vb. öc almanın karşılığıdır ya da bütün bunların toplamı olduğu için düzenden intikam almanın...

Marksizm’in tek kutsalı vardır o da emektir desek abartmış olmayız. Ahlaki ve törel değerleri reddeden bu sistem, kutsallığı emek ve alın terine yüklemiştir adeta. **Halkalı Köle**’de, çalışan, emek harcayıp para kazanan ama takdir edilmeyen baba, diğer aile üyelerinin üretime katılmayışlarını eleştirirken fazlasıyla Marksist’tir: *“İnsan ürettiği kadar insandır. Emek yaratılmadan, onun kokusu koklanmadan, devrimi yönetmek olası mı?”* (HK, 2006:85)

Kapitalizmin *“İnsan tüketen bir varlıktır.”* öngörüsünü tersyüz eden, insanı üreten bir varlığa dönüştüren Marksizm, felsefi anlamda yine de insan gerçeğini sığılaştırdığı, günümüzün mekatronik araçları **robotlara** dönüştürdüğü ya da indirgediği için ideolojik kısırlıktan yakasını kurtaramaz. Hele de bu ideoloji hatta hiçbir ideoloji aile ilişkilerini açıklamak, biçimlendirmek için başvurulan bir referans asla olamaz.

Aristoteles’in *“İnsan politik bir hayvandır.”* sözü değiştirilerek *“İnsan düşünen bir hayvandır.”*a dönüştürülse de politize olmak, siyasallaşmak insan doğasının yer yer sapkınlaşan bir uzantısıdır. Kendisi gibi düşünmeyenleri öldüren nice siyasal figür, katliamlar ve soykırımlar tarihinin yüzkarasıdır. Edebiyatla siyaset ilişkisinin ise hiç kopmadığını kabul etmeye zorlayan sayısız örnek, elimizde mevcuttur.

Halkalı Köle romanı da bu örneklerle eklemlenebilir. Sol tandanslı illegal örgütler için polis ve askerin öcü olarak görülmesi ve gösterilmesine ek olarak, Amerika ve onun uzantısı istihbarat servisleri de aynı kefiye konulduğu için yazar kendini, kışında tabanca, belinde copla dolaşan bir polise, devamında CIA ajanına benzetir. Başkarakter, kızını okula giderken gizlice görmek için saklanarak ve şüpheli tavırlarla yürümesini pusu kuran insanlarla özdeşleştirir: *“Belki de az sonra buradan geçecek birisine pusu kurmuş bir faşist sanıyorlardı beni.”* (HK, 2006:103) Yazarın siyasal kimliği

ve önyargıları yine depreşmiş, pusu atmayı ya da kurmayı yalnız faşistlere özgü bir davranışmış gibi sunmuştur. Oysa iktidar mücadelesine giren bütün siyasal akımların hiçbirisi diğerinden daha masum değildir.

Halkalı Köle romanının siyasal haritasını renklendiren, çoğaltan örneklerle, sadece iki değişik sayfadan seçtiğimiz Mao, Stalin, Marks, Lenin, artıkdeğer, proletarya, Fransız Komünist Partisi, şehir gerillacılığı, devrim, sömürü, sanat, düzen, grev, toplu sözleşme, bayraklar, flamalar, marşlar, yoldaş, fabrika, emek, üretim vb.leri de eklenir. (HK, 2006:106-124) Eser bu türden ödünclemelerle ve anlatımlarla neredeyse komünist manifestoya benzetilir yer yer... Bu tutum, en kolay insanın politik bir canlı olmasıyla açıklanabilir. Daha zor olanı ise insanın açıklanamayışı, tutarsızlığı, saman kağıtlarına, kitaplara sığmayan çoğulluğu ve gizemi ardına saklanma kolaylığıdır.

Halkalı Köle romanı gizli ve örtülü biçimde kapitalizm eleştirileri de içerir. İnsan duygularının hisse senetleri gibi alınıp satılabildiği, sevginin ekonomik çıkarları perdelemek için kullanıldığı bir dünya eleştirisi, doğrudan olmasa bile dolaylı yoldan bizi, romanın rehberliğinde kapitalizmin ele geçirdiği ve tutsak ettiği ruhlara götürür: “...kızımın evlendi evleneli benimle ekonomik bağı koptuğu için aramamasına karşılık, oğlumun araması parasal çıkarından başka nedir sanki?” (HK, 2006:151)

Sevgiden komisyon alan ve her telefon ettiğinde para isteyen oğlu, ekonomik bağı artık kocası ile kurduğu için aramayan kızı, boşanmak için bütün mal varlığını ve basılı kitaplarının telif haklarını isteyen karısı birleşerek başkarakterin ruhunda onulmaz yaralar açarlar ve ellerindeki **kapitalizm** bıçağını defalarca, acımasızca ama acıtarak yazar anlatıcıya rastgele saplarlar.

Aslında yazar anlatıcının, iyi bir Marksist olarak bu durumdan ve ilişki biçimlerinden gocunmaması gerekir. Karl Marx, **Tarihsel Materyalizm** adını verdiği öğretisinde, tarihi ve insan ilişkilerini maddenin şekillendirdiğine kuvvetli deliller getirir. İnsan bu çağda değil her çağda materyalisttir ve materyalizmden en az materyalist dünya görüşünü yüceltenlerin şikayet hakkı vardır.

Kapitalizm hüküm sürdüğü coğrafyalarda, bir patronlar kulübü ve patronlar sultanı ortaya çıkarmıştır. Gözünü kan değil para bürüyen patronlar, insanları çok çalıştırıp, az para vermek ve böylece karlarını katlamak için bin türlü taklalar atmaktadırlar. Bu çarpık işçi, işveren ilişkisinin **Aile Savaşları**’nda eleştirildiğini görüyoruz: “Hayvan gibi çalıştırılıyorsunuz... Neden?... Pestiliniz çıkarılıncaya kadar çalıştırılıyorsunuz... Neden, kim adına?... Örneğin sen, üç-beş milyarderin, puşt

kaptıkaçtıncının faizlerini hesap etmek uğruna, hayvanlar gibi çalıştırılıyorsun.” (AS, 2006:117) Kapitalizmi haklı gerekçelerle eleştiren bu devrimci nutuk, bir hayli de Marksizm kokar. Marksizm esasen, işçi-işveren arasındaki bu çarpık ilişkiden doğmuş ve beslenmiştir. Devrimciliği kabaran başkarakter, insanın hayvanlaştırılmasına duyduğu haklı tepkiyle ağzını da bozar.

Bu patron ve kodaman sınıfı, siyasete de el atmıştır. Siyasetin yerleşik tanımlarından biri de “Büyük burjuvanın küçük burjuvaya yaptırdığı iş...”tir. Siyaseti de kendi çıkarlarına göre **dizayn** eden bu sermaye babaları, insanları sömürmeyi sürekli abartarak, gelir dağılımındaki uçurumu yaratmış, yoksulların sayısı katlanarak çoğalmıştır. Bu bütün toplumlar için çok ciddi bir sorundur şayet çözülmezse bu gidişin doğal sonucu yeni Fransız ihtilalleridir. Karnı aç olan ama kaybedecek hiçbir şeyi olmayan insanların öfkesi önce kendilerini sonra yaşadıkları coğrafyaları yakacaktır.

Tarihi analitik düşüncelerle ve materyalist felsefeyle okuyan insanlardan biri de **Karl Marx**'tır. Düşünceleri malumun ilamı gibi görülüp küçümsenmeye çalışılsa ya da gerçeğin üstündeki yalan ve sahtelik örtüsünü kaldırarak insanları küçük düşürüp mutsuz ettiği öne sürülse de Marks'ın tarih okumaları, sağlaması yapılabilecek kesinlikte saptamalar ve doğrular içerir. Tarihsel Materyalizm doktrini **VZVİVK** romanının derin yapısında bir kez daha karşımıza çıkar: *“Ey Kufeliler, neden inançlarınız böylesine dağınık ve ürkek? Neden, işinize gelince inanç atına, işinize gelince çıkar atına biner olmuştunuz?” (VZVİVK, 1987:45)*

Tarihi, maddecilik savaşları, çıkar çatışmaları biçimlendirmiştir. Tarihsel materyalizm sadece insanların değil, devletlerin de çıkar atına binmek için tez canlı davrandıklarının, kutsalları, inançları, çıkarları için kullandıklarının örnekleri ile doludur. Kutsallar insanların ve devletlerin çıkarlarını gizlemek için kullandıkları bir yaldızdır ve kazındığında altından çıkara ve maddeye dayanan kirli ya da öncelikli emeller sırtacaktır. İçindeki öze ulaşamayan insan, varoluşunun anlamını dışarıda ve maddede aramıştır ve maddenin efendiliği, insanın köleliği üstüne sayısız dipnot düşülmüştür tarihe...

VZVİVK romanında kişisel çıkar hesaplarının bir kutsalın arkasına saklanması, İslam'la kamufle edilmesinin örneklerine rastlarız: *“İslam'ın geleceği içindir her şey. Gördüğüm, İslamiyet bölünebilir. Gönlüm, İslam kanının bir damlasının bile akmamasından yanadır. Ama, Hasan'ın varlığı büyük bir tehlikedir.” (VZVİVK, 1987:48-49)* Genç olan Hz. Hasan, yaşlı olan Muaviye'ye hilafeti, sen ölünce bana geçer

kayd ü şartıyla teslim etmiştir. Ölünce yerine oğlunun halife olmasını isteyen Muaviye, bu kişisel hesabını İslamiyet üzerinden görmeye çalışır ve yine Karl Marks haklı çıkar. İslamiyet / Müslüman maskesi takan ama saltanat, güç, iktidar, soy sop kavgası veren bir sahtekar ile karşı karşıyayızdır. Muaviye kutsalların arkasına saklanan, kutsalları sömüren ne ilk insandır ne de sonuncu olacaktır.

Darbe romanının “izm”ler duraklarından birisi, bireyden topluma, sosyolojik bir çözülmenin ve çözümlemenin de anahtarı olacak **pragmatizmdir**: “*Hitler değildi güçlü olan. Onun hedeflediği yolun sonundan umutlanan, kendisinin de yararlanabileceği inancına varan insanların çoğalmasıydı Hitler’i güçlü yapan.*” (DR, 2006:27) Nokta kadar menfaat için virgül kadar eğilen, doğası gereği zaaf yumağı olan insanlar ve böyle insanlardan oluşan, insanlıktan uzaklaşmanın dayanılmaz kolaylığına ve cazibesine kapılan toplumlar, tarihin sürekli unutmak ve üretmek ikileminde bocaladığı trajedilerin baş müsebbibidir. Bireyler ve kitleler, adına pragmatizm denen bir afyonla uyuşmuş, uyuşturulmuş durumdadır.

Bireyler kadar devletler de pragmatisttir. Politikalarını ve stratejilerini devletler, **çıkarlar** üzerine inşa ederler: “*Reagan gider, başkası gelir. Giden ve gelen önemli değil, önemli olan, Amerikan halkının haklarını korumasıdır, başa gelenlerin.*” (DR, 2006:120) Güçlü olanın çıkarlarına göre düzenlediği dünya ve büyük balığın küçük balığı yemesi gerçeği, pragmatizmin bireysel, toplumsal ve devletler ölçeğinde evrensel bir yasa olduğunu gösterir ve bu akım bireyin ve toplumun “*özçikarının eylemselleştirilmesi*” (From, 1994:137) gereğinden ve gerçeğinden güç alır.

Darbe romanının üzerinden geçtiği bir diğer “izm” de Siyonizm’dir: “*...temerküz kamplarından kurtulabilen Yahudiler, şimdi, günümüzde aynı soykırımı Filistinliler için uyguluyor olabilirler miydi? Siyonizm, yeni bir siğil miydi dünyamızda?*” (DR, 2006:27) Theodor Herzl’in fikir babalığı yaptığı, adını Kudüs’teki Siyon tepesinden alan Siyonizm’in reeli, Filistin’e dönmek ve bir Yahudi devleti kurmak; ideali ise **arz-ı mev’udu** sonra dünyayı ele geçirmektir. Bu onlar için değiştirilmiş Tevrat’ın bir emridir. Dinlerini siyasi çıkarlarına alet eden, dinlerini bir oyuncağa ve kılıfa dönüştüren Yahudiler, bu sözde kutsal amaçları için bütün din ve insanlık dışı yolları denemekten geri durmamaktadırlar.

Darbe romanının doğrudan ya da dolaylı göndermelerle açığa çıkardığı bir “izm” de, faşizmdir. **Faşizm** kaba güce, zorbalığa dayanan, insanları itaate zorlayan baskıcı yönetimlerin, yönetim anlayışının ortak adıdır. Romanda bu izleğin görüntü

seviyesine çıktığı örneklerden biri de şudur: “*O biliyordu ki, bir toplum için en büyük felaket, hak dengesiyle güç dengesi ölçümünde, ölçünün güç dengesine geçmesi ve insanların o öbeğe doğru yönelip giderek çoğalmalarıydı. Kamer Can, savcının güç dengesinden yana olduğu kuşkusuyla susuyor, bir türlü konuşmak istemiyordu.*” (DR, 2006:60)

Kuvveti **Hakk**’da değil Hakk’ı **kuvvette** arama eğilimlerinden beslenen otoriter yönetimlerin istediği; susan, boyun eğen insanlar ve tek sesli toplumlar yaratmaktır. Asker mantığı, asker vesayeti ve siyaseti, faşist yönetime çok yatkındır. Dünyada faşist yönetimleri inşa edenlerin neredeyse tamamı, dünyayı düzen, disiplin, eğitim penceresinden gören asker kökenli ya da asker ruhlu insanlardır.

Roman, faşizmi iyice ve epeyce didikler. Doğrudan bu kelimenin de içinde geçtiği sataşma ve saptamalar üzerinden faşizmin röntgenini çeker: “*Faşizmin egemen olduğu ülkelerde, ceza yargıyla özdeşleştirilmekte, tüm insanlar sürekli bir tehdit altında tutulmaktadır. Örneğin, Nazi Almanya’sı ve Mussolini İtalya’sında...*” (DR, 2006:87) Romanda faşizmin ayak sesleri ile asker postallarının ayak sesleri birbirine karışmıştır hatta bir de at izi it izine, it izi at izine...

Kemal Tahir, Osmanlı’nın Bitinya ucunda, Söğüt’te kuruluş yıllarını anlattığı ünlü romanına, **Devlet Ana** adını verirken, devlet yapıları üzerinde uzun mesailere yayılan düşüncelerinden süzdüğü bir gerçeği öne çıkarıyordu. Osmanlı; tebaasına, vatandaşına karşı baba şiddeti ve otoritesi ile değil, anne şefkati ve hoşgörüsü ile yaklaştığı için, uzun ömürlü bir dünya devleti kurabilmiştir. Ne zaman Osmanlı anne yüzünü, baba yüzü ile değiştirmiştir, o zaman hoşnutsuzluklar ve isyanlar baş göstermeye başlamıştır. **Darbe** romanında devletin iki yüzü / ikiyüzlü olduğu tezi açığa çıkarılır: “*Bak aslanım, dedi savcı, ikinci yüzünden birinci yüzüne geçerken.*” (DR, 2006:60)

Devlet, insanlardan oluşan yapının adıdır. Devlet görevlisi olan insanların yüzündeki eda, şefkat ya da şiddet tavrı gerçekte devleti ve tutumunu temsil eder. Hayatının en değerli yıllarını hapiste geçirmek zorunda kalan Necip Fazıl’ın, zindanda yazdığı “**Zindandan Mehmed’e Mektup**” şiirinde geçen “*Çatık kaş hükümet dedikleri zat.*”, dizesi tam bu türden bir gözlem ve saptamanın ürünüdür. Faşizmin devlet yüzü şiddet ifade eden, çatık kaşlı bir yüzdür, anne değil baba figürünü temsil eder ve önceler.

“... iki patolojik biçimi, iki iktidar hastalığını, (faşizm ile Stalinizm) anmak isterim. Faşizm ile **Stalinizmin** bizim için bu kadar şaşırtıcı olmasının çeşitli nedenlerinden birisi, tarihsel bakımdan eşsiz olmalarına rağmen, aslında fazla orijinal bir nitelik taşımamalarıdır.” (Foucault, 2000:48) İzmlerin çoğaltılabileceğini de gösteren bu alıntı, özünde bireysel şiddeti devlet boyutuna taşıyarak meşrulaştırma eğilimi taşıyan bu akımların, yoz şiddet kültürünün karbon taklitleri olduğunu düşündürür. Adları değişse de uygulamaları ve içerikleri değişmeyen akımlardır, bu türevden akımlar.

Feodalizm, ilkel hukuk kuralları ve toplum düzenleri ile yaşamının karşılığı olan bir izm'dir. **Darbe** romanında, 12 Eylül askeri darbesinin ortaya çıkardığı bir yönetim ve hukuk anlayışı olarak yeniden hortladığı tezinden hareketle feodalizmin üzerinden geçilir: “*Dil koparmadan vücut gerdirmeye, hatta ölüme kadar devam eden korkunç işkenceler feodal hukukun temelidir.*” (DR, 2006:87) Türkiye Ortaçağ dünyasına ve uygulamalarına geri döndürülmüştür. Faşizm, feodalizmin birinci göbekten akrabası hatta çocuğudur ve ülkemiz 12 Eylül yıllarında bu iki rejim arasında yalpalayıp durmuştur.

Nazizm, nasyonal sosyalizm ile sulandırılmış, soslandırılmış; şovenist **Friedrich Nietzsche** gibi düşünürlerce fikri ve felsefi zemini desteklenmiş, **Hitler** gibi bir diktatör ile de siyasal ayağı tamamlanmış bir “izm”dir. **Darbe** romanında ara ara Nazizm’in sahneye çıkışına tanık oluruz: “*Şahin’i Neo-Naziler öldürdü. ... Almanya’daki bu örgütün uzantısı, Türkiye’de var mı?*” (DR, 2006:61) Milliyetçilikle sosyalizmi hatta faşizmi buluşturan bu akımın, örgüt düzeyinde olmasa bile sempatizan düzeyinde uzantıları Türkiye’de bolca mevcuttur.

Vandalizm, özellikle hiçbir işe yaramadığını düşündükleri sanat eserleri ve heykeller başta olmak üzere, önüne gelen, karşısına çıkan her şeyi yakıp yıkan Avrupalı bir kavim olan Vandallardan insanlığa kötü bir anı olarak kalan eylemlerin toplamına verilen addır. Bugün itibarıyla sanatta, toplum hayatında, zarar verme, yakma, yıkma, yok etme amaçlı her bireysel, kitlesel ya da idari eylem yine aynı adla anılmaktadır. 12 Eylül askeri darbesi, gerçekleşme şekli ve sonuçları itibarıyla tam bir Vandalizm örneği olmuştur: “... yoksa toplatılan kitaplarla bir kültür harmanı mı yok ediliyor, diye acılanmamak olur muydu?” (DR, 2006:92) Kitap toplatmaya ve yakmaya kadar varan 12 Eylül uygulamaları, barbarlıkla dolu insanlık tarihine aşına olanlar için tam bir “deja vu” dönemidir.

“Aklımı ve kalbimi hep sağ elime verdim / Görevi olmasaydı sol elimi keserdim.”, diyen Necip Fazıl, Türk toplumunun sağcı ve solcu diye iki siyasal kampa ayrıldığı günlerin etkisinde kalarak bu ikiliği kaleme almıştır. 1791 yılı Fransa Ulusal Meclisi’nde, kralı destekleyenler meclis başkanına göre meclisin sağına; yenileşmeyi ve halkın haklarını savunanlar da meclisin soluna oturmuş, bu düzen **sağcılık, solculuk** kavramlarının çıkış noktası olmuştur.

Bugün sağcılık; muhafazakârlık, liberallik, milliyetçilik, İslamcılık gibi solculuğa nazaran geleneksel ve millî değerlere veya belli kişilerin ve zümrelerin gücüne / manevi önderliğine daha fazla ağırlık veren siyasi görüş ve tutumlardır. **Emek - sermaye** ilişkisinde ya da çelişkisinde sermayeden taraftır. Solculuk ise devrimcilik, özgürlük, halkların kardeşliği ve refahı, yenilik taraftarlığı, emeğe ve emekçiye saygı paradigmasını ilke ve rehber edinmiş siyasal görüştür.

Darbe romanında bu bağlamda ve anlamlarda ara ara sağcılık, solculuk kelimelerinin geçtiği görülür: *“Yoktu belirgin bir görüşü. Ama sağcı olmadığı da kesindi.”* (DR, 2006:94) 12 Eylül askeri darbesine zemin hazırlamak için kullanılan grupların adıdır aynı zamanda sağcılar ve solcular. Sağ hareketleri Amerika, sol hareketleri Rusya finanse etmiş ama toplamda kullanılan, savaştan ve zarar gören milletimiz olmuştur.

Kapitalizm de Amerikası ve IMF’si ile **Darbe** romanının olay örgüsünde kendine sıkça yer bulur. Batı’nın ve Amerika’nın bu denli güçlü ekonomiler ve zengin ülkeler haline gelmelerinin tartışıldığı bölümde, IMF, açılımı ile söylersek Uluslararası Para Fonu’nun, gelişmekte olan ülkelerde bir Truva atı gibi kullanıldığına değinilir: *“IMF’yi ele alalım. Öylesine bir ekonomik uygulamadır ki IMF, geri bırakılmış ülkelerin bu ekonomiyle kalkınması mümkün değildir.”* (DR, 2006:119) Yazar ekonomik gelişme ile demokratik çitanın yüksekliği arasında ilişkiler kurar ve IMF’ye emanet edilen ülkelerde ekonomik kalkınmanın hayal olacağına, bu kurumun emperyalizmin ve kapitalizmin işgalci gücü olduğuna değinir.

İzm’lerin tutukladığı, kuşattığı dünyamız, titanlaşan, Tanrılaşan bu akımlara, inançlara, davalara, sayısız kurbanlar vermiştir. **Darbe** romanında, yergi ve hatta özeleştirici niteliğinde yazılan satırlarda, insanlar ile izmler arasındaki ilişkinin yıkıcılığı üzerinde düşündüren notlara da rastlarız: *“Pek çoğunun vardığı genel yargı, kapitalizmin, emperyalizmin, faşizmin kurbanı olduklarıdır...”* (DR, 2006:117) İnsanın kendi yaptığı, sonra yine kendisinin taptığı putlardır, izmler.. Tapınmayı reddedenler de

bu sahte dinlere, inançlara kurban edilmişlerdir. Çok boyutluluğu ve çoklu bakış açılarını önemseyen yazar, izmlere bir de bu cepheden bakılmasını ister..

Açıklık ve yeniden yapılanma anlamına gelen **glasnost ve perestroyka** hareketi Rusya’da ortaya çıkan bir karşı devrimin adıdır. **Darbe** romanının, insanlıktan ümidini kesmiş yazarı, siyasal görüşlerinin mabedi olan coğrafyada ortaya çıkan bu hareketin getireceklerine karşı iyimser değildir: “*Maymun beynini bile kemirenlere karşı, glasnost, perestroyka, nereye götürecektir insanoğlunu, diye düşündü.*” (DR, 2006:126)

Mihail Gorbaçov’un önderliğinde, tıkanan sosyalizmi reformize etmek için başlatılan, demokratikleşme ve serbest ekonomiye geçiş denemeleri olarak da adlandırılabilir bu hareket, Sovyetler Birliği’ni kurtaramayarak dağılmayı önleyememiş, bugünkü Rusya’nın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tam adıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dağılmış, hepsi ayrı cumhuriyet olmuştur.

2.1.6.5. Geleceği Öngörme ya da Kehanete Soyunma

Klasik Türk şiirinin meşhur bir beyiti vardır ve şöyledir:

“*Şeb-i yeldâyı münecimle müvakkit ne bilür*

Müptelâ-yı gama sor kim geceler kaç saat”

Yukarıdaki beyit örneğinde birçok şiir, **Kassandra Damgası** romanı örneğindeki gibi pek çok roman ile eski masal ve hikayelerin neredeyse tamamında karşımıza bir bilici, kahin, münecim figürü ve geleceğe dönük büyük bir öngörü ya da kehanet mutlaka çıkar. Bugün fütürolog denen ve geleceği kestirmeyi daha bilimsel ölçütlerle yaptıklarını söyleyenlerin yanında falcılar, medyumlar gibi meslek erbapları bu geleneği devam ettirirler. Hatta yer yer bireysel bir sezgi ve içe doğma ile her insan kendi talihinin ve tarihinin dolayısıyla kendinin kahini de olabilir.

Yazarlar söz konusu olduğunda karşımıza “ermiş” yazar tipleri çıkabilir. Bu yazarlar geleceği şekillendirme ya da kestirme sarkacında bir yerlerde durur, gizli bir toplum mühendisliği işlevi üstlenebilirler. Sosyologların bu nazarla edebiyat eserlerini okumalarından büyük yararlar sağlanabilir. **Türkler Almanyada** romanında Bekir Yıldız, özelde Türklerin ama genelde özellikle istikametleri Avrupa olan ve halihazırda bir baş dönmesi geçiren göçmenlerin geleceğine dair bir kehanette bulunur: “... *Almanya’da bir çok işçilerimiz medeniyet sarhoşluğu içindedirler. Bu sarhoşluğun kendilerine çok pahalıya mal olacağını, günün birinde kızlarına yiyecekleri tekmeyle,*

kovulduklarında anlayacaklar. Çünkü geri kalmış ülkeler kalkındıkça, ileri memleketlerin pazarları da azalacak...” (TA, 1966:126)

Bugün Fransa’nın Roman vatandaşlarını sınır dışı etmeye başlaması, Batı’da yükselen ırkçılık dalgası ve şiddetlenen **yabancı düşmanlığı**, büyüyen Doğu ekonomilerinin Batı ekonomilerini resesyona, durgunluğa sürüklemeleri ve bunun topluma ve çalışan kesime dönük işsizlik gibi uzun vadeli yansımaları, yazarı haklı çıkarmaktadır.

İster geçmişin ister yaşadığınız çağın örnek olaylarından yola çıktığınız zaman, hayatın kanunlarına ulaşır, yarınlara neler getirip neler götüreceğini yaklaşık olarak, çok az fireyle tahmin edebilirsiniz. Tarihle edebiyatın mutlu izdivacından doğan tarihi roman türü, geleceği öngörmek ya da kehanete soyunmak isteyenlerin yolunu kısaltacak zengin bir ilham kaynağıdır. Bu türden arayışlara kaynak teşkil edebilecek **VZVİVK** romanı; parçadan bütüne, bir örnekten yekuna, tarihselden güncele ve geleceğe, yerelden ulusal ve evrensele geçiş kodlarını içeriğinde, yüzey yapıyla organik bağı olan derin yapıda barındıran bir romandır.

Roman, okurlarına sezdirmektedir ki çözümde görev almayanlar sorunun bir parçası haline gelirler. Bana necilik, sinmek sorun çözmez. Zalimin safına geçmek anlamına gelen zalime boyun eğmek, sorun çözmez. Böyle düşünen **Hz. Hüseyin**’e göre zulme dur denmedikçe, zalimin önüne aşılmaz dağlar gibi durulmadıkça, etki tepki içinde dünya zalimlerin / kötülerin tekeline girecektir: *“Korkarım hep böyle olacak. İdamlar, işkenceler çoğaldıkça, insanlar sinecek. İnsanlar sindikçe de, idamlar, işkenceler daha çok artacak. İşte, işte ya Ömer, hiç olmazsa ben, boyun eğmemiş birisi olarak kalayım ki, senin de, torunlarına anlatacak bir efsanen bulunsun.” (VZVİVK, 1987:112)*

Herkesin sindiği, işkence ve idamları görmezlendiği bir evrende, bunun tersini yapabilecek bir kişinin çıkması efsaneyi doğurur. Eğer herkes çıkardan arınıp saf inancın insanı olabilseydi **Hz. Hüseyin**’in duruşu da sıradanlaşır, efkar-ı umumiyyeden sayılır, bugün milyarlar için bir inanç önderi ortaya çıkmazdı. Zulmün yeryüzünden silinmesinin anahtarı baş eğmeyen, dik duran, omurgalı, inançlı insanların, gerçek Müslümanların varlığıdır.

Hz. Hüseyin’in **kehaneti** bir lanet gibi insanlığın üzerine yapışıp kalmıştır. İdamlar, işkenceler, sinmiş insanlar bir çağın değil her çağın gerçeği olmuştur. Bekir Yıldız, romanının olay zamanı ile yazılma zamanı arasındaki paralelliklerden hareketle,

eserin her çağın üzüntüyle karşılanan ama değişmeyen benzer olaylarıyla kurduğu ilişkiyi ve nasıl evrenselleştirdiğini, evrenselleşebileceğini şu sözlerle dillendirir:

*“Zalimle mazlumun, güçlüyle güçsüzün, inanmışla inanmamışın çatışması, yani 12 Eylül faşizminin boyutları, İslam tarihinin unutulmaz Kerbela olayıyla tıpa tıp çakışıyordu. Böylesi bir konuyu, dinsel duyguları, inançları öne çıkarmak için değil, çağdaş bir yorumla, güncel olanı toplumsal olanla bütünleştirmek amacıyla yazdım. Sanıyorum, dün ile bugün arasında bir bağ kurulabilmiş oldu **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** romanıyla.”* (Cem D., 1991) Sadece Türkiye’deki askeri darbelerle değil, dünya genelindeki askeri darbeler, diktatörlükler, faşizan yönetim ve uygulamaların doğurduğu cinayetler, işkenceler, sindirilmiş halk kitleleri örnekleri ile Kerbela örneği ilintiler ve çakışmalar içerir.

2.1.6.6. Büyük İnsanlık Ülküsü

El kapılarının kapanmasını, insanın insana kulluğunun ortadan kalkmasını, bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine yaşanmasını isteyen şairin **“Davet”** adlı şiiri; memleket sevgisi ile büyük insanlık ülküsünü harmanlayan, Türkçenin en güzel şiirlerinden biridir. İçinde insan sevgisi olanların bu türden dilek ve isteklere sırtını dönmesi söz konusu değildir. İnsanımızı ve tüm insanlığı evine, şarkısına, kalbine çağıran Bekir Yıldız’ın da tıpkı Thomas Moore’un Ütopya’sında, Peyami Safa’nın Simerenya’sında sunduklarına benzer önerileri vardır.

Türkler Almanyada romanında başkarakterin, bir polisle girdiği itiş kakış ve ağız dalaşından sonra, kendisini vazifeyle alay etmenin cezasını çektiirmekle tehdit eden polise verdiği şu cevap manidardır ve bu bağlamda ele alınmalıdır: *“-Bu memlekette en mühim vazife, dedim, demir parmaklıkları beklemek değil, demir parmaklıkları yaratmamaktır, anlıyor musunuz yaratmamak.”* (TA, 1966:152) Polis sivrisinekle mücadele eden kişidir, aydın ise bataklığı kurutmaya çalışan...

Gelin tanış olalım / İşi kolay kılalım / Sevelim sevelelim / Dünya kimseye kalmaz” diyen, büyük insanlık ülküsünü yazan ve yayan **Yunus Emre**, çağlar öncesinden bireysel huzur ve toplumsal barış adına ekilmesi, biçilmesi, yeşertilmesi gereken duygunun evrensel adını sevgi koyuyordu. Allah da insanları sevilme için yaratmıştır, tasavvuf inancına göre Allah’tan korkan değil O’nu seven daha makbul bir dindardır, iyi bir kuldur. Kulluğun makbulü sevgiyle yapılanıdır. İnsan gül değil sevgi çiçekleri ekmelidir, ellerinin değdiği yere...

Sevginin tematik çekirdeklerden biri olduğu **Halkalı Köle** romanı; sevgisizliğin öldürücü pençesinde kıvranan, eşinden, çocuklarından, muhitinden, karşılıksız, yalansız, riyasız sevgi bekleyen ve kendi bilinci ile birlikte evrenin bilincine ve merkezine sevgiyi koymak isteyen bir başkarakterle var olmaya çabalar: *“Yaşamla insan arasında biricik köprü sevgiyse, sevgisiz nasıl sürecektir bu ömür? Tüm bu sevgisizliklerin kaynağı nedir? Sevgiye, gerçek sevgiye insanlar neden düşman bu denli?..”* (HK, 2006:151-152)

Sorular, sorgulamalar, arayışlar hep sevgi pınarından su içmek içindir. Sevilmenin hem en kolay hem en zor hem de biricik yolu sevmekten, sevebilmekten geçer. Değerli olan da sevebilmektir zira insan ne kadar sevildiğine asla emin olamaz. Emin olunan duygu, insan ne ile yaşar sorusuna düşünmeksizin verilen cevap **sevgi**dir ve Bekir Yıldız bu duygunun hayatımızdaki yeri, anlamı ve önemi üzerinde düşünülmesi tekliflerini sunan, büyük insanlık ülküsünün bir sacayağını diriltmeye çalışan yazarlarımızdandır. Tek eksiği ihtirasla sevgiyi aramasına rağmen mütevazı da olsa sevmeyi ya da sevgisini göstermeyi becerememesidir. İnsana ıstırap veren en büyük, en katı, en acı gerçek; **büyüsü** bozulmuş bir dünyada yaşamaktır. Sevgisiz kalan, kalınan dünya böyle hastalıklı, yoksul, tadı kaçmış, büyüü bozulmuş bir dünyadır.

İnsanlığı; evrensel insan, kadın, çocuk hatta hayvan hakları bildirgeleri hazırlamaya, yasa ve yönetmelikler çıkarmaya sevk eden, kayıt altına alınmış ya da alınamamış milyonlarca acı, çirkin ve rahatsız edici örneğin varlığı ve dayatmasıdır. Bu bildirgelerin kağıt üzerinde de olsa büyük **insanlık ülküsünü** tanımlama ve tamamlama gibi asil ve asli bir işlevleri vardır ancak insanlığın bu türden bildirgelerin içeriğini anlayacak ve uygulayacak bilinç düzeyine yükselmeleri için sürekli eğitime ve yönlendirilmeye de ayrıca gereksinimleri vardır.

Tam bu noktada edebiyat ve edebiyatçılar da devreye girerler. Sorunları çözmeler, çözmeler bile yaptıkları, tespit, teşhis ve teşhirle farkına varılmasını, olası çözümler üzerinde durulmasını sağlarlar. Sanatın toplum için yapılmasının doğal bir uzantısıdır bu süreçler. Edebiyat, bildirgelerin, yasaların, yönetmeliklerin hazırlanmasında, **Fransız İhtilali** gibi büyük toplumsal hareketlerin gelişmesinde hazırlayıcı ve tetikleyici bir rol üstlenmiştir. Bugün bilinmektedir ki Fransız aydınlanması ve ihtilali, Fransız edebiyatının aydınlanma çağı yazarları **Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire** eliyle ve marifetiyle tarihe dipnot olarak düşülmüştür.

Toplumsal bir duyarlılık ve bilinç alanı oluşturma adına, **Aile Savaşları** romanında sözünü emanet ettiği başkarakter aracılığıyla yazar, kadınların kendi içlerinde ve toplum içinde yaşaya geldikleri ikilemden hareket ederek, soruna bir bakış açısı getirme ve çözüm yolu önerme arayışına girer: *“Kadın, bu ikilemde başkaldırmalıdır, diyorum ben de... Önce insan olduğunu, sonra kadın olduğunu haykırabilmeli. İnsansal değerler yoksa, kadın hem insan, hem de kadın olduğunu, anne olduğunu nasıl savunacak?..”* (AS, 2006:120)

Bu düşüncelerden, köle olmadığı tezi ile kadının çalışması gerektiği fikrine de geçiş yapan başkaraktere göre, kadının yaşadığı sorunların temelinde ve gerisinde insan olma sürecini yaşayamamış ya da tamamlayamamış, erkek ya da kadın, başka insanlar vardır. Hayvanlar hayvan olarak doğar, yaşar ve ölürler. İnsanlar ise insan olarak doğmaz, sonradan insan olurlar ve eğer bu süreç çeşitli değişkenlerin önünü kesmesi ile tamamlanamazsa, kadına şiddetin ortadan kaldırılmasının, insan haklarına saygının, çocuklara sevginin, hayvanlara işkencenin önlenmesinin vb. konuşulmasının imkanı ve ortamı oluşmaz. **Büyük insanlık ülküsünün** önüne çekilmiş bir settir, insan doğma ama insan olamama talihsizliği...

Bu sözde insan ama özde **insan-ı kamil** olamayan, insanlığa çıktıkları yolculukları yarım kalan insanlar, hayatta el attıkları her işi de yarım yaparlar. Aile kurduklarında yarım anne, yarım baba, yarım koca, yarım eş olurlar, sorun çözen değil sorun çıkaran olurlar. Bu yarım insanlarca kurulan aile, barışın değil savaşın adresi olur: *“Yıllardan beri yanıtını bulamadığım bir soru... Ya, aile insana egemen olmalı, ya da insan aileye... Ortada aslında ne aile var ne insan... Var olan, görünürde olan, insanla ailenin çarpışması... Durmadan çarpışması... İnsan aileyi, aile insanı yıpratıyor. Sonunda savaş sonrasının hüznünlü görünümü... Ah, aile yanıyor...”* (AS, 2006:120)

Etrafımızdaki bütün yangınların ve savaşların müsebbibi yarım insanlardır. Ömer Seyfettin'in “½” adlı bir öyküsü vardır. Öğrenciler; müdürlüğü, öğretmenliği, özetle her işi yarım hocalarına bu sıfatı yakıştırmış, yapıştırmışlardır. Kongreler tertip etseydik böyle isabetli ve öz bir sıfat bulamazdık diyen Ömer Seyfettin, bu sıfatın yaygınlığını da düşündürmek ister. Her işi yarım yapan insanların olduğu bir ülkede hatta dünyada işler asla iyi gitmez. Yarım hekim candan, yarım imam dinden, yarım koca ya da kadın aileden, sağlıklı bireylerden eder ülkeyi ve insanlığı...

Fiziksel evrimini tamamladığı düşünülen insanın hep tamamlaması gereken zihinsel evriminin yol haritası iyi, güzel, temiz, asil, yüce, yüksek olan tutum ve

davranışları benimsemeden geçer. İnsan olma evrimi kesintiye uğrayanlar için, hayvanlar dünyasından başlayarak bulunacak nice kara sıfatlar vardır. İnsanların insan dışı, insanlık dışı varlıklara benzemede yarışmalarına çok içerleyen **Ömer Hayyam**, bir rubaisinde kızgınlığını şöyle söze döker:

*“Yüz verdikçe yüz daha uman yüzler bilirim
İnişi yokuşa süren düzler bilirim
Dünya iki öküzün üstündeymiş bilmem ama
Dünya üstünde pek çok öküzler bilirim.”*

İnsan olmanın asgari müşterekleri ve adab-ı muaşeretini üzerine, büyük insanlık ülküsü üstüne, ölümsüz gerçekler devşirebileceğimiz **VZVİVK** romanında iyi insan, takip ve taklit edilecek insan örneği olarak karşımıza Hz. Hüseyinler; kötü insan, tenkit ve telin edilecek insan örneği olarak karşımıza Yezitler çıkarılır: *“...bilirim ki zalimin zulmünü, inanmışlığın direnci er geç yener. Bugün yenmezse, yarın yener. Bu dünya, sizin arka landığınız Yezid gibi, ne Yezid’ler görmüştür.”* (VZVİVK, 1987:1138-139) Büyük insanlık ülküsünün kilometre taşlarından biridir, zalimin ve zulmün olmadığı bir dünya kurabilmek... Yezitlerin kökünü kurutmak, defterlerini dürmek, izlerini silmek, yeni Kerbelalardan sakınmak... Bu geleceğin inşası üzerinde okuru düşündüren tezler içeren bir romandır VZVİVK romanı...

“Bais-i şekva bize hüzn-i umumidir Kemal / Kendi derdi gönlümün billah gelmez yadına” diyen **Namık Kemal**, kendi dertleri aklına gelmeyen, milletin hüznleri ile alakadar olan, topluma adanmış ve dışa dönük insan tipini temsil eder. Büyük insanlık ülküsüne hizmet edebilecek insanlar bu bilinçteki insanlardır. **Darbe** romanında bu türden ülkücü insanların özelliklerine zeyiller yapılır: *“Önemli olan, mutlu olmak, rahat, güvenilir yaşamak değil, dedi Narin, bir koltuğa otururken. İnsanlar mutsuz olabilir. Hatta acı da çekebilir. İnsanları yücelten başkaca erdemler de vardır dünyada. Önemli olan...”* (DR, 2006:49)

İnsanın bencilce, sadece kendisi, rahatı, mutluluğu için değil, hatta bunları yitirmek pahasına insanlık için yaşaması ve çabalaması gerekir diyerek, söylemi erdem kavramına bağlayan bu çekirdek metin, ülkücü insanlara ve büyük insanlık ülküsüne kapı aralayan göndermeler içerir. Metin, ülkücü insan tipine örnek olarak, bilen insanların zihninde edebiyatın **Promete** mitini de anımsatır, çağırıştırır.

Büyük insanlık ülküsüne adanmış hayatları yaşayan insanlar, **inançlı** ve özverili insanlardır: *“Ölen sıradan bir insan değildi ki... Ölen inanmış ve inancını işkence*

odalarında bile savunmuş birisiydi.” (DR, 2006:50) İnanç, kararlılık, cesaret, erdem vs. insanlığa adanmış hayatları yaşayanları sıradan insan olmaktan çıkarıp, sıra dışı insan katına yükselten değerlerden sadece birkaçıdır. Bu değerlere eklemeler yapılır: “Kamer Can, işkenceden işkenceye sürüklenirken, yaşamaktan çok, onurlu bir insan gibi ölebilmenin inancıyla direnebiliyor, direndikçe de, bedenen çökse bile, ruhsal olarak yüceliyordu.” (DR, 2006:60) Adını tarihler ister yazsın ister yazmasın, büyük insanın en temel göstergesi, onurlu bir insan olarak yaşaması ve ölmesidir. Bunun savaşını verebilen ve yenilmeyen her insan, başka insanlar bilmese bile bir kahramandır.

Adalet mülkün temelidir. Büyük insanlık ülküsüne giden yola çıkacak insanların adaletten zerre miktar şaşmaması ve sapmaması gerekir. Bütün toplumların sarılmalrı gereken bir tutamak olan adaletin terazisi, olağanüstü koşullarda doğru tartmamaya başlar. **12 Eylül**, Türkiye için olağanüstü koşulların egemen olduğı bir tarihin ve talihsizliğin başlangıç tarihidir: *“İkrarın tek başına delil sayılması tarihte ilkel dönemlerin bir uygulamasıdır. ... Sanık, hakkında mahkumiyet kararı verilinceye kadar masum sayılır. Bu karine kişi için temel bir hak niteliğindedir.” (DR, 2006:86)*

Hukukun özü sayılacak bu kuralların değil bütün hukuk kurallarının askıya alındığı ve yok hükmünde sayıldığı **12 Eylül** Askeri Darbesi, Türkiye’nin çağdaş ve üstün bir uygarlık ve hukuk düzeyine yürüyüşünü çok uzun bir süre sekteye uğratmıştır. İnsanların uydurma delillerle, önce ceza çektirilip sonra mahkum ettirildiğı bu dönemde, hukuk ayaklar altına alınmıştır. Büyük insanlık ülküsüne gönül veren ve kafa yoranlar için bu olağanüstü dönemin olağanüstü uygulamaları bir ters çıkarım örneğidir.

“Kapansın el kapıları bir daha açılmasın / Yok edin insanın insana kulluğunu / Bu davet bizim.” diyen Nazım Hikmet’in özlediğı dünya ile **Darbe** romanının başkarakterinin özlediğı dünya, gördükleri düş, düşündükleri gerçek aynıdır: *“Çevrem insanlarla dolup taşsın. Silahsız, acısız, öfkesiz insanlarla... Türküler söyleyelim el ele...” (DR, 2006:86)* Thomas Moore’un Ütopya’sına, Peyami Safa’nın Simerenya’sına benzeyen muhayyel ve musavver dünya, büyük insanlık ülküsünün kurmak, korumak ve kollamak istediğı dünyadır.

Darbe romanında yazarın edebiyatın genel tanımlarından birini ve edebiyatçıların tarihi sorumluluklarını güncellediğini ve hatırladığını, hatırlattığını görürüz: *“Anlat bildiklerini gelecek kuşaklara. ... Sen aslında küçük bir Tanrı sayılırsın. ... Ölüm seni alıp götürmeden önce, sana kötülük edenlerin, dünyaya kötülük edenlerin canına okuyabilirsin. Onlara karşı hem avcı hem de yargıç olabilirsin.” (DR,*

2006:112) Edebiyat; içinde Tanrısal öz taşıyan insanın, Tanrılaşma içgüdüleri ile yarattığı sanatsal birikimin ve tanıklıkları ile bezeli tarihsel kayıtların toplamıdır. Tanrı'nın yarattığı dünyaya öykünerek, özenerek yeni ve benzer bir dünya yaratan yazar, bu dünyanın; içindeki bütün karakterlerin kaderi, gerçeklerin doğası üzerinde oynayabilecek iktidardaki biricik dokunulmaz Tanrısıdır. Yazı; insanı, içindeki **Tanrı** ya da **melek** olma içgüdüğü ile buluştururken, ruhlara da ölümsüzlük üfleyecek gizli bir güçtür. Yazarlar bu gücü büyük insanlık ülküsünün emrine veren bilgelerdir.

Kaldı ki modern çağ, tarihsel süreçle işbölümü içinde; edebiyatçılara, felsefecilere, sosyal bilimcilere, iktidar erkini sorgulama, gözetme, gözetleme görevi vermiştir: “... modern devletlerin ve toplumun siyasi olarak yönetilmesinin gelişmesinden itibaren, *felsefenin rolü*, siyasi rasyonalitenin aşırı güçlerini gözlem altında tutmak olmuştur, bu da gelecek vaat eden bir yaşam beklentisidir.” (Foucault, 2005:26)

12 Eylül Askeri Darbesi'nin arkası, dünyadaki diğer paydaşları, türdeşleri gibi, ele geçirdikleri devlet gücünden sarhoş olan ve sorgusuz, sualsiz, hukuksuz işler, işkenceler yapan siyasi figürler ile doludur. **Darbe romanı** bu süreci, gelecek, insanlığın geleceği adına gözlem altına almak için de yazılmış bir romandır. Sapkınlaşmış devlet iktidarını asli ve meşru çizgiye davet için yazılan roman, insan devlet ilişkilerini yeniden tanımlayıp bir düzene kavuşturma adına bin yıllık düşleri içeren, özlemleri dile getiren bir romandır.

2.1.6.7. *Havva'nın Bilmeceleri yahut Kadın*

Doğurabilen tek insan türü olan kadın, insanlığın sessiz ve gizli güçlerini genlerinde barındırır: “Eski Hint dinine göre, bütün varlıklar kadın şeklinde tasavvur olunan Parajabati'den doğmuşlardır. Dünyayı doğuran annedir. Anne dünyayı hava gibi saran ruhtur. Dünyanın ruhu (anima mundi) imajı, Jung'a göre 'soi'ya tekabül eder. O hem dış, hem iç, hem küçük, hem büyüktür.” (Kaplan, 1990:240) Bu görkemdeki bir kadın tasavvurunu insanlık tarihinden soyutlamak olanaksızdır. Tarih ne tek başına erkeğin ne de tek başına kadının yazdığı bir tarihtir. Siyasal tarihe de edebiyat tarihine de bu iki cinsin sevişmek ve didişmek olarak özetlenebilecek ilişkisi damgasını vurmuştur. Bekir Yıldız'ın eserleri erkeğin bakış açısından **kadına** yansıyan yaklaşım ve yakıştırmalarla doludur.

Türkler Almanyada romanında Alman kadınları ile karşılaştırılan Türk kadını, erkek egemen ve yanlı olarak görülebilecek eleştirilerle sıkça romanın gündeminde tutulur. Kadınlarımızın, memleketteki tembelliklerinin yüz karası olan yağ depolarını teşhir eden pantolonlar giymelerine fena bozulan yazar, bu kıyafeti sportmen ve bakımlı Avrupa kadınlarına yakıştırır. Kadınlarımızı bacakları çarpık, kalçaları iri, popoları yağlı, tembel, kuş beyinli, yalancı, görgüsüz gibi birçok ikincil sıfatla yargılar ve damgalar. Yazarlık kimliği ile çelişecek ve yazarlık hayatı boyunca da devam edecek olan bu çarpık kadın algısı, fiziksel görünümünden ruhsal ve kişilik özelliklerine doğru genişler:

*“Ellerine üç beş kuruş geçen her kadın oldu kocasının akıl hocası. Hiçbir yere bırakmaz oldular kocalarını, ‘Ben de senin gibi çalışıp yoruluyorum.’ diyen kadın, yapıyor kocasına sülük gibi... İşte insanın asaleti böyle zamanlarda belli olur. Demek ki, sıkışık şartlarda **köle** oluyolar, fakat kendilerinde ufak bir kuvvet buldu mu Avrupalı kadını da aşır başlıyorlar kocalarına hükmetmeğe.”* (TA, 1966:169-170)

Kadınımızın dik durmasını, kendini ezdirmemesini, kişiliği, kimliği, kendi istek ve iradesi ile var olmak ve yaşamak istemesini içine sindiremeyen yazarımızın kadın konusunda her erkekte, kadın söz konusu olunca belli ölçüde var olan kafa karışıklığından kurtulamadığı görülür. Zira **Türkler Almanyada** romanının bir çok cümlesinde kadının sosyal hayata atılmasını toplumumuzun ilerlemesi için şart gören, kadını ön plana çıkarmanın gereğine inanmış gözükken yazarımızın kadınlara bu denli yanlı ve şaşkı bakmasını, kafa karışıklığından başka türlü imkana izah yoktur. (TA, 1966:146)

Halkalı Köle'de başkarakter artık anonimleşen *“Dünyayı erkekler yönetir, erkekleri de kadınlar.”* sözünü hatırlatan ve doğrulayan çıkarımlar içerisindedir. Kadının gizemini ve gücünün ardındaki sırrı çözmek isteyen başkarakterin zihninde saptamalar ve sorular dans etmekte, yer değiştirmekte ama Havva'nın bilmeceleri bir türlü çözülememektedir: *“...şu yeryüzünde yaşayan hiçbir insan, hiçbir parti, hiçbir ideoloji onun kadar etkin değildir. ...gerektiğinde hırpalayabilmesinin gizi neydi acaba? Göremediğim, anlayamadığım bireysel gücünün kaynağı neydi?”* (HK, 2006:57) Birbirine eklemlenen sorular, yorucu bir zihinsel çabaya sürüklese de yazarı yine işin içinden çıkamaz. **Kadının sırrı** çözülemeyişindedir adeta. Onun sırrı öyle bir sırdır ki bilen söyle-ye-mez, söyleyen bilmez.

Dışiliğin doğuştan getirilen bir özellik olmasına rağmen “kadın” kimliğini din, töre, ahlak gibi kültür kodları yaratmaktadır: “*Dişilik Tanrı’nın verdiği bir ayrıcalık, kadınlık ise eğitim ve kültürle edinilen sosyal ve psikolojik bir kimliktir.*” (Kolcu, 2008:404) Kadın kimliğinin ve doğasının irdelendiği **Aile Savaşları** romanında kadının teferruata inmeden iç çözümlemesi yapılır. Koşullar ne olursa olsun her kadın mutlaka evlenmek ister: “*Her kadının isteği bu hem...*” (AS, 2006:70) Havva’nın en kolay çözölen bilmecesi budur. Her kadın evlenmek ister ama asil bir yürek taşıyan, göze hitap eden vs. biriyle evlenmek ister. Bir Türk atasözüne göre genç kızlarımız “*Yediğim soğan olsun, sardığım civan olsun.*” derlermiş. Evlenmenin yanında seçebilmek de ister kadın ve bu seçimin ölçütleri de kadıncadır.

Kapitalizm, Marksizm, faşizm, feodalizm vb. toplumsal yapıyı belirleyen veya değıştiren rüzgarların önünde durmadan savrulan kadın, durma gereksinimi duyduğunda, ayağını bastığı zeminin oynaklığı ve kayganlığı ile derin kişilik ve kimlik bunalımı yaşar. **Aile Savaşları**’nda kapitalist üretim ve ilişkiler ağının içinde hem çalışan hem evli kadın olmaya zorlanan karakter, modern zaman kadınlarının ortaklaşa yaşadığı parçalanmışlığı, derinden duyumsar: “*Parçalandık... Neyiz biz?... Kadın mı, erkek mi?... Anne mi... Cadılar mı?... Of Tanrım... ...sonra... Çocuğum...*” (AS, 2006:123)

Tanrı’yı yardıma çağırarak kadar parçalanmış ve kendini toplayamadığı bir batağa saplanmıştı zamane kadını ve yaşadığı gelgitlerle ruh sağlığını ya kaybetmiş ya da kaybetmek üzeredir. Koca, çocuk, kariyer, yaşamak ağrısı arasına sıkışan kadın, birini diğerine feda etmedikçe bocalamakta ve afallamaktadır.

Peyami Safa, **Bir Tereddüdün Romanı** adlı romanında, bir kadın karakterine; kadının yaratıcılığı beyinde değil rahmindedir, Pirandelli mütercimi olarak ebedileşemezsin, ebedileşmek istiyorsan çocuk doğurmalısın, diyerek her ne kadar kadını çocuk doğurma makinesine indirgemekle suçlansa da, gerçekte kadın doğasındaki en baskın içgüdüyü ve isteği, anneliği öne çıkarmak ister.

Aile Savaşları romanında ilk kez anne olacak başkarakterin ikinci eşi, kadın için “*biricik erdemin anne olmaklığını*” kabul ve tasdik edercesine hamileliğine ve doğacak çocuğuna sahip çıkar: “*Çalışan kadınların çocuğı yok mu? Onlar kadın değil mi? Yoksa, Tanrı buyruğı mu var, çalışan kadınların çocuğı olmaz diye? ... Bu konuda geri çekilmem ... Doğurup bir çocuk anne olacağım işte.*” (AS, 2006:123) Havva’nın bu konuda muhteris olan kızlarının en kolay çözölen bilmecelerinden biri de kadın, çocuk ve annelik bilmecesidir. Hiçbir kadın bu konuda geri çekilmez. Kadın için en baskın

içgüdü annelik içgüdüsüdür... Anne olamayan kadın kendini eksik, yarım ve mutsuz hisseder.

Necati Cumalı'nın **Boş Beşik** adlı tiyatrosunu okuyan kadınların kapılardan ırak dediği bir durumdur bu.. Kadınların genetik mirasla, binlerce yıldan beri devraldıkları ve devrettikleri en büyük iki korkusu vardır: Biri tecavüze uğramak, diğeri çocuk doğuramamak... Bir kadına sorulabilecek en zor sorulardan olacaktır, tercih etmek zorunda kalsanız, yukarıdaki korkulardan, musibetlerden hangisinin başınıza gelmesini istemezsiniz sorusu...

Aile Savaşları'nda illaki anne olmak isteyen ve hamile olan kadın, “her şeye rağmen”, inatla doğurmak istemez. Kocasının da olurluğunu almak ister, çocuğun babasız büyümemesi ve bir huzursuzluk nesnesine, istenmeyene dönüşmemesi için... Tartışma şu minvalde akar: “*Sen.. Babalığını yaşamışsın. Hem de birkaç kez yaşamışsın. Neden anne olmak hakkını bana çok görüyorsun? Yakışır mı bu sana? Üstelik, çok sevdiğini söylediğin bir kadından olacak bu çocuk...*” (AS, 2006:124)

Okur aile savaşlarından bir kesitle yüz yüzedir. Kadın iki kişilik bir ordu, erkek tek başınadır. Orta yaşları yaşayan bu kadının ilk ve belki de son annelik fırsatı, kocanın karmaşık gerekçelerle bezeli muhalefetine takılmıştır. Geçimsiz, huysuz, kavgacı kocasına katlanan kadın için, kocasının takındığı bu tutum bardağı dolduran değil, resmen taşıran bir damla olacak, kocasının çocuklu aileyi ve kendisini hak etmediğine kanaat getiren kadın, önce **kürtaj** olacak hemen akabinde kocasını terk edecektir. Annelik hakkına saygılı davranmayan erkekler için, kadınlar asla bağışlayıcı değildir.

Aile Savaşları'nda, anneliğin; kadını tunç surlardan berkitilmiş, muhkem duvarlarla çevrili, sağlam bir kaleye çevirdiğine değinilir. Başkaraktere göre kadın, kendini zayıf ve yetersiz hissettiğinde, bu duygusunu bastırmak, çoğalmak ve güçlenmek için anne olmak ister. Kadının anneliği ise erkeği; kadının, toplumun ve düzenin karşısında zayıflatır. İnsan ve kadın olmaktan çıkıp, anneliğe terfi eden kadın, yeni, bambaşka ve dokunulmaz bir yaratık olur: *Açıkça söylüyorum, seninle ilgili, evliliğimizle ilgili her şeyi yenebilirim ama, anneliğini yenemem artık. Bir baba için biricik yenilmezlikle karşımdasın şimdi.*” (AS, 2006:132-133)

Tam üç kez anne olmuş bir kadından, ilk eşinden kopup gelen başkarakter, annelikten ürker, korkar. Anne olan kadın, evlilikte sağlam duvarlarla ördüğü kalenin içinde, muhtar cumhuriyet haline gelir, **özerk** bir yapı kazandığı için diplomatik dokunulmazlığa kavuşur ve bu güç ve gösteriş, ikinci plana düşmekten hazzetmeyen,

tenzil-i rütbe ile başkarakterlikten fon / kart karakterliğe düşürülmeyi zül sayan başkarakter fena halde korkutur. Sevgi yoksulluğu ve açlığı çeken, itiraf etmekte zorlansa da bencil ruhlu olan başkarakter, doğacak çocukla ikinci plana atılmak istemez.

Anne olmak için savaşıyan başkarakterin ikinci karısı, anne olunmadan kadın olunamayacağını ayırdında, kocasını, anneliğini engelleyerek kendisini nikahlı metres durumuna düşürdüğü için suçlar. Çocuksuz bir aile, bir evlilik, kadın için metres hayatı yaşamakla eşdeğerdir. Anne olan bir eşe göre, **metres** olan bir kadının konumu daha zavalılıca ve zayıftır. Bu önermeler ve gizli teklifler başkarakterin önyargıları, korkuları ve saplantıları ile ördüğü duvara toslar. Bilinçaltında hep yenilen gözüken ama hep yenilen babasının silueti ile kendi öğrendiklerini, deneyimlerini birleştiren başkarakter, çocuk doğuran kadının, bir erkeğin karısı olmaktan çıktığına, çocuk doğurmanın adı konmamış, gizli bir boşanma olduğuna katı bir imanla secde etmektedir:

“Hiçbir kadını tanıdığımı söyleyemem ama, tüm annelikleri tanıdığımı söyleyebilirim ben... Annelik, dilenciliktir... Annelik, zorbalıktır... Annelik, ordulardır... Annelik, acındırmadır... Annelik yasalaradır... Annelik, korkudur. Biliyor musun, sen karım değilsin benim... Hiçbir zaman da olamayacaksın.” (AS, 2006:135) İlk kendi annesinde sonra ilk karısında, bizzat yaşayarak ve toplumdaki diğer anneleri gözlemleyerek, anneliğin ne büyük ve büyümlü bir dünya olduğunu, kadını Tanrılaştırdığını ve kadının bu gücüne şerik / ortak olunamayacağını öğrenen başkarakter, hayatında bir üçüncü **anne figürüyle** yüzleşmek istememekte, bu gücün damarlarında dolaşan kanda mevcut olmadığını düşünmektedir..

Aile Savaşları’nda, kadının anneliğini yüceltme / süblimasyon cümleleri uzar gider. Annelik kadın için rütbelerin en yükseğine / evc-i rifata ulaşma demektir: *“Çocuk, her kadının, bir generalliğidir... Çocuk... Parlayan apoletler... Tanrı’nın apoletleri...”* (AS, 2006:138) Annelik kadındaki Tanrılık ışığı, Tanrılık nişanıdır. Tanrı yaratma gücünün ve sırrının birazını kadınla paylaşmıştır ve bu Tanrısal gücü kullanan kadınlar ulaşılmaz ve yenilmez olurlar...

Bilinir ve hep söylenir ki bağlanmaya değer bulduğu bir erkeği kadın hiç gitmeyecekmiş gibi sever ama erkeğin hak etmediğine inanırsa hiç sevmemiş gibi de gider. Aile Savaşları’nda tam böyle bir akış vardır. İkinci karısı, başkarakterini hiç **gitmeyecek gibi** sevmiştir, huysuzluğuna geçimsizliğine, delilik hallerine katlanmıştır ancak anneliği onaylanmayınca, bardak taşmış, kürtaj olmuş ve kocasından hiç sevmemiş gibi, bir süreliğine de olsa apansız ayrılmıştır. Kadının kürtaj olmasının

gerekçesi bile yeterince düşündürücü ve açıklayıcıdır: “Çocuğumu, senden bende hiçbir şey kalmasın diye aldirttim aslında. Sen yoksun bende artık. Senden hiçbir şey...” (AS, 2006:143)

Çocuk, eşler ayrılrsa bile geride kalan **somut bağ**dır. Geride hiçbir bağ kalmasını istemeyen, erkeğin hak ettiğine inanmayan kadın için zor ama doğru bir karardır, kürtaj ve ayrılık... Kadının ekonomik özgürlüğünün olması da bu kararın alınmasını ve uygulanmasını kolaylaştırmıştır. Kadının tahammül mülkünün yıkılmaması lazımdır. Başkarakter bu mülkü önce yağmalamış, sonra paramparça etmiştir.

Çokeşlilik durmadan sorun yaratan bir bataklık gibidir. Araya giren başka kadınlar ile kocasının sürekli azalan ilgi ve sevgisinden bir günde değil ama bir gün tamamen yoksun kalan kadınların içinde çok yıkıcı duygular kökleşebilir. **VZVİVK** romanında bu savın ispatı olacak bir örnek vardır: “İlk yıllar, Hazreti Hasan’ın abası altında geçmişti. Ama eve yeni gelen her kadın, Cu’de’yi Hazreti Hasan’dan biraz daha uzaklaştırıp gözden düşürmüştü. Sevgi boşluğunda çarpınan Cu’de için umudun, Şam sarayları ve Yezid’in kadını olma sevdasının tek nedeni de buydu işte. Sevgisi, kini besler olmuştu.” (VZVİVK, 1987:51)

Cu’de kocasını zehirleyip öldüren bir kadındır, kendisini ayartan ise sadece yapılan vaatler değil aynı zamanda kocasına duyduğu kin ve kıskançlık karışımı öfkedir. Tarihin 7. yüzyılı gösterdiği o dönemlerde **çok eşliliğin** daha makul nedenleri olsa da, duygusallığı meşhur-ı cihan olan kadının kendine söz geçirebilmesi ve doğasına muhalif bu süreci hazmedebilmesi kolay değildir. Tarihin kaydettiği bir büyük cinayetin en büyük azmettiricisi çokeşli evliliğdir. Bu örnek aynı zamanda toplumun dayatmaları ile insan doğasının çatışmasının hatta İslami olan ile insani olanın birebir örtüşmemesinin bir örneğidir.

Pek çok yazar gibi, kendini çok sık tekrar eden, adeta fıkı-i sabitleri olan bir yazar tutumuyla Bekir Yıldız, ezen ezilen, sömüren sömürülen karşıtlığı ve 12 Eylül askeri darbesi üzerine kurduğu **Darbe** romanına kadın konusunu da kenardan köşeden sıkıştırmadan edemez: “Çalışan kadınlar da çalışmayan kadınlar da sorun, diye düşündü sonunda. Ekmeğini taştan çıkaran kadınlarla, ekmeğini çalışan, üreten insanların sırtından çıkaran sümüklü böcekler. ... Böcek değil ... sülük sözcüğüydü doğru olan.” (DR, 2006:30)

Bekir Yıldız anlatılarında, hayatın sorun üretmeye dönük yüzü, kadın izleği irdelenirken daha belirgin mimiklerle kıpırdanır. Çalışmayan dolayısıyla üretmeyen

kadın, sülük örneğinde başkalarının sırtından geçinen bir asalak olarak nitelenirken, çalışan kadınların bu sorunun doğrudan çözümü olarak görülmeysi ve gösterilmeyisi de ayrı bir çelişki doğurur. Bu çelişki **Darbe** romanın başkarakteri Ali'nin zihninde de billurlaşmamış, tam bir çözüme kavuşmamıştır. Kadının kimliği, kişiliği, toplumsal rolü konusunda kafası karışık olan bir insan ile yüzleşiriz sürekli.

Dünyanın en eski mesleklerinden biri olarak kabul edilen ve kadın mesleği olan fahişelik, yine kadınlar tarafından en aşağılayıcı sıfatlardan biri olarak telakki edilir. Bir kadının düşebileceği son noktadır fahişelik. **Darbe** romanında, birlikte olduğu erkeğin zihnini okumuşçasına Narin karakteri, seviştikten sonra iyi niyetle para bırakıp çıkan, eski kocası olduğunu bilmediği Yavuz Aslantürk'e sert çıkar: “*Bunu bana yapmayacaktın, ... Para için yatan bir kadın değilim ben. ... Sen bir şey..., dedi Yavuz Aslantürk, ... Sen bir orospusun.*” (DR, 2006:67-68) İlişkinin böyle bir noktaya gelip düğümlenmesi, sadakat ile ihanet arasında bir denge kurulamayışı ile ilgilidir ve bu türden toptancı bakışlar, kadını aşağılamaya dönük erkek egemen dünyanın çok sevdiği ve sık kullandığı kalıplardandır.

2.1.6.8. İnanç Körlüğü ya da Kör İnançlar Batağı ve Yozlaşma: Din - Töre - İntikam - Şan - Şöhret vs..

Her değer kendi değersizliğini ve mefhum-ı muhalifini özünde barındırır. Din ve töre gibi bütün kutsallar, ahlak ve erdem gibi insani doğruluk kalıpları, bunları kişisel ve siyasal çıkarları için kullanan insanlar eliyle ve yüzünden bir istismar ve kötülük / baskı aracına dönüşebilirler. Bekir Yıldız'ın eserleri bu çözülüşün, değersizleş-tir-menin, istismarın görüldüğü ve gösterildiği zengin örnekler barındırır. Deyim yerindeyse madalyonun hep ve tek bir yüzü aydınlığa çıkarılmıştır.

Yapılan araştırmalar Türk milletinin en belirgin özelliklerinden birinin aşırı duygusallık / **romantik karakter** olduğunu göstermiştir. Bu karakter insanımızı soğukkanlı düşünme ve çözümleme yeteneği ile sorunların üstesinden gelme yerine duyguların değişken ve oynak zemininde çözümsüzlük batağına saplanma sıkıntısı, derin pişmanlıklar, keşkeler, şimdiki aklım olsaydı türünden hayıflanmalar ile baş başa bırakır. Örneğin sevgilerimizi ya da birlikteliklerimizi “Ya benimsin ya toprağın” ikilemine sıkıştırdığımız için aşk, meşk, gönül ve evlilik ilişkilerimizin büyük bir kısmı, büyük trajedilere gebedir.

Türkler Almanyada romanında Almanyaya'ya çalışmaya gelmiş Ayşe Hanım, hazır yiyici, kavgacı, anlayışsız kocasını Türkiye'de bırakmış ama gölgesinden bir türlü kurtulamamıştır. En son ayrılmaya ve taşıyamadığı yükten kurtulmaya karar veren kadın, bir iş çıkışı ansızın “...namusunu Almanyada başıboş bırakmayacak” olan kocasını Almanyada ve karşısında görür. Sert bir münakaşanın ardından, karısını ikna edemeyen adam, çıkardığı bıçağı, romanın başkahramanının engelleme çabalarına rağmen ve gözleri önünde defalarca kadına saplar. Almanyanın Leimen bölgesinin ana caddesi ilk kez Türk kanına bulanır. (TA, 1966:171) Böylece Türkler Almanyaya kendileri ile birlikte törelerini, kör inançlarını, ilkelliklerini, toplumsal sorunlarını da götürmüş olurlar.

Gerçekte bir erkek kadar, kadının da istemediği bir evliliği boşanma ile bitirmesi seçeneğinin olması son derece normal ve doğaldır. Boşanma isteğini namussuzluk olarak gören ve ölümle cezalandıran zihniyet karanlık ve çarpıktır ve adı namus, **töre** ya da kan davası konan cinayetlerin ne ilki ne de sonuncusudur bu örnek... Gerçekte töre bu değil ya da bundan ibaret değildir: “İnsanlar, örf ve âdetler, bir kelimeyle “töre”nin uzun asırlar boyunca meydana getirdiği kendi milliyetlerine has değerleri kaybettiler mi, insan olma vasfını da kaybederler.” (Kerman, 1998:510) Örneğimizdeki töre, “**törerist**”lerce iğfal edilmiş bir değerler manzumesinin yozlaşmış halidir.

Beşik mezar, diğer bir söylemle doğum ölüm trajedisine mahkum olan insan için hayat, belli sınırların, kalıpların içine sıkıştırılmış bir süreç olarak algılanmak ve yaşanmak zorundadır. Bu klasik ve değişmeye direnen kalıpların, **kör inançlar** batağının bir kısmı gücünü dinden, bir kısmı töredен, bir kısmı geleneklerden alır. Doğası gereği kanatlarını çırpınca, uçtuğu semalarda nihayet olsun istemeyen, özgür ruhlu canlılardan olan insan bu kalıpların içine girmeye zorlandıkça isyan ve inkar yollarını da aramaya, yoksa üretmeye varsa tüketmeye başlar.

Halkalı Köle'de, anlayış görmek isteyen başkarakterin, bu donmuş kalıpların ruh üflediği değer yargıları ile başı hoş değildir: “Dileğim, onların da bu olaya karım gibi, kalıplar, şablonlar, cetvellerle yaklaşmamalarıydı.” (HK, 2006:80) Kalıp, cetvel, şablon sözcükleri insanı tek tip olmaya, öyle kalmaya ve davranmaya zorlayan bütün dayatmaların bir hülasasıdır.

Madalyonun bir yüzünde toplumsal yaşamı düzenlemek işlevi üstlenen bu yapılar, diğer yandan insanı tökezleten, ikileme düşüren, mutsuz eden; tehdit, teklif ve telkinleri içeren karmaşık bir yapıdır. Hatta daha radikal bir söylemle, evlilik kurumu

bile hemen herkese dayatılan bir kalıp, bir şablondur. Önce evlenmeye, sonra çocuk sahibi olmaya zorlanan her insan, herkes gibi olmak, sıra dışı olmamak adına, bazen sırf görüntüyü kurtarmak, çevreye uymak için kararlar almak ve uygulamak zorunda kalabilmektedir.

İnsanlarca çağdaş yaşama anlayışı ve yasalar önünde gayrı meşru ilişki ile meşru ilişki arasında bir yere konumlandırılmaya çalışılan ve daha çok, geçmişteki **muta nikahı** benzeri uygulamalara da kapı aralayan dini nikah geleneği, resmi nikahın bir parçası olduğu sürece insani ve kabul edilebilir bir uygulamadır. Resmi nikah olmadan sadece dini nikahla bir arada yaşamak, bugün pek çok istenmeyen istismarın ve hukuksuzluğun ortaya çıkmasına yol açan yanlış bir seçeneğin adı ve karşılığıdır.

Halkalı Köle'de yasaların boşanma söz konusu olduğunda kadına sağladığı imtiyazlar nedeniyle boşanamayan ve bocalayan erkek karakter, kırsal genlerine dönüş yapar ve kör inançlar ile yoz değerler batağına dönüşme potansiyeli olan eski ama eskitemediğimiz adetlere övgü düzer: *“Bastır başlık parasını... Bastır hoca nikahını... Bastır kadına... Olmadı boz yeni baştan...”* (HK, 2006:139) Evliliği mızıkçı çocukların ben oynamıyorum deyip bozduğu bir oyun seviyesine indirgeyen bu türden feodal düzen ve adetleri savunan yazar, kültürel şiddete başvurduğu için terörist olmasa da azılı bir **“törerist”** kimliğine bürünür. Kadını karşınıza alıp üç kez üst üste “boş ol” demek, hiç zor olmasa gerek...

Aile Savaşları romanında başkarakter nafaka karşılığı telif haklarını vermek zorunda kaldığı eserleri ile vedalaşırken onların içeriğine de dalışlar yapar. Bu eserleri arasında ilk hikayesi **Reşo Ağa** da vardır. Kızı sevdiği ile kaçan ağa, onu bulmuş ve töre gereği öldürtmüştür: *“Sen, sen bir kurbansın. Törelere karşı çıkmakla, yasalara karşı çıkmanın ne ayrımı var sanki?”* (AS, 2006:46) Töre, suçu yalnızca sevmek olan insanları ayırmakla kalmamış canlarına da kastetmiştir. Bunun onaylanması olası değildir.

Başkarakter kendi ile bu kız arasında kurban olma noktasında kader ortaklığı olduğunu düşünmektedir. Sosyal bilimlerde iki nokta arasında **düz bir çizgi** olmadığı için ne törelerin ve yasaların yanında ne de karşısında yer almak çok sağlıklı ve doğru bir seçenektir. Doğrusu insanların binlerce yıllık birikimlerinin ürünü ve yazılmayan yasalar olan töre ile töreden de ilham alınarak oluşturulmuş yasaların iyi, güzel, temiz, asil, doğru yanlarını sentezleyerek yeni değerler sistemi oluşturmaktır.

Aile Savaşları romanında birkaç kez daha törelerle yasalar, karşı karşıya gelir: *“De ki, bu iş yasalarla çözümlenemez. Bende oğul çok, göndereyim birisini, bitirsin bu*

işi... Öldürecekler karımı. Öldürecekler çocuklarımızın anasını...” (AS, 2006:46) Akrabaları, Harran bozkırının törelerini yasalarla değiştirmeyi, başkarakterin karısını öldürüp, meseleyi kendi akıllarınca çözmeyi teklif etmektedirler. Feodal ve cahil Doğu toplumlarının sevimsiz yapısı satır aralarından sıyrılır. Başkarakterin tamamen olamasa da hayli eğitilmiş, kentli ve olgun zihniyeti, kısmen geride bırakabildiği kırsal genleri, bu çarpık teklifi doğmadan boğmuş, genç bir insanın katil, bir annenin maktul olarak kurbanı dönüşmesi engellenmiştir.

Başkarakter, tek tarafı keskin bir bıçak gibi en çok kadını kesen ve kara bulutlar gibi kadın türünün başında gezinen musallat **töre** belasının def’i için, eğitilmiş ve çalışan ikinci karısının temsil ettiği değerleri öne çıkarır, çözüm olarak sunar: “*Çalış bacım... Çalış evin dışında bir yerde. Çalış ki karşı durabilesin törelere, yasalara. Törelere, yasalara karşı durabilesin ki, biz de bir oh çekelim mezarlarımızda.*” (AS, 2006:47) Başkarakter uzun süren mahkeme süreçlerinden maddi ve manevi yıkımlarla çıktığı için, değişken duyguların aldaticılığı içinde, törelerle yasaları aynı kefeye koymaktadır. Meseleye soğukkanlı, duyguyla değil akıl ve mantıkla bakan herkes görecektir ve kabul edecektir ki **yasalar**, **töre**lerin bin kez evrim geçirmiş halidir. Yasalar, çiğnenmek şöyle dursun toplumsal barış için mutlaka uyulması gereken hukuk metinlerdir. Ayrıca gerektiğinde uzlaşmayla daha da iyileştirilebilmesi, değiştirilmesi de mümkündür.

Aile Savaşları’nda evli başkarakterle gönül ilişkisi ve birliktelik yaşayan kadın karaktere toplum, “o kadın” gözüyle bakarak, kötü kadın, fahişe damgası vurur. İstanbul ölçeğinde bile insanlar, işi; mahalle baskısını abartmaya, bu çiftin evini taşlamaya kadar götürürler. Başkarakter, bu ahlak ve namus bekçisi kesilen insanlara, sümüklü böcek, köpek gibi sıfatlarla yüklenirken, sevgilisi Polyannacılık oynar ve ileri gitmediklerine sevinir: “*Toprağa gömülmediğimize, gömülüp taşlanarak öldürülmediğimize şükür gene, dedi.*” (AS, 2006:75) Cümleyle bugün bazı İslam coğrafyalarında hala uygulanan, zina yapan kadınların hem teşhir edilmek hem de taşlanarak öldürmek için kafaları ya da gövdeleri dışarıda kalıncaya kadar toprağa gömülmesi ve taşlanması yoluyla uygulanan bir ceza olan **recm** kastedilir.

Şüphenin kalmadığı, zinanın kesinleştiği durumlarda uygulanan bu ceza aileyi korumak, zina ve **ensest** ilişkilerin önünü almak, gayrimeşru olayların ve neseb-i gayr-sahih / piç bir nüfusun olmadığı temiz bir toplum yaratmak için uygulanmıştır. Cezanın ağır olduğu ve çağdaş hukuk normlarına uymadığı açıktır ancak eski hukuk anlayışında cezaların ne kadar ağır olursa caydırıcılığının da o kadar yüksek olacağına inanılır

bunun için ağır ve katı cezalar uygulanırdı. Bu türden cezaların çağdaş hukuk sistemlerine göre en kötü yanı, kişinin suçsuzluğunun ortaya çıkması durumunda geri dönüş imkanlarının kalmamasıydı.

İslam'da recm cezası dört kez, Osmanlı'da bir kez uygulanmıştır. Bunun nedeni Nur Suresi'nin 4. Ayetinde geçen hükümlerin, zinanın ispatını zorlaştırmasıdır. *"Namuslu kadınlara zina suçu atıp sonra dört şahit getirmeyen kimselere de seksen değnek vurun ve artık onların şahitliklerini kabul etmeyin! Bunlar öyle fasıklardır."* (<http://www.kuranmealı.org>)

Musevilerin kitabı **Tevrat**'ta; "22: 22 Eğer bir adam başka birinin karısıyla yatarken yakalanırsa, hem kadınla yatan adam, hem kadın, ikisi de öldürülecek. İsrail'den kötülüğü atacaksınız. 22: 23 Eğer bir adam kentte başka biriyle nişanlı ergen bir kızla karşılaşır ve onunla yatarsa, 22: 24 ikisini de kentin kapısına götürecek, taşıyarak öldüreceksiniz. Çünkü kız kentte olduğu halde yardım istemek için bağırmadı; adam da komşusunun karısıyla ilişki kurdu. Aranızdaki kötülüğü ortadan kaldıracaksınız.", (<http://tr.wikipedia.org>) gibi ayetlerin varlığı İslam'dan çok daha önce bu uygulamanın Yahudiler arasında olduğunu, oradan Hristiyanlığa ve İslam'a geçtiğini göstermektedir.

Hristiyanlıkta emsal yöntemiyle, recm cezasının uygulanmasının istendiğine dair dini ve tarihi değeri olan bir kayıt vardır: *"Yahudiler, İsa'ya zina ederken yakalanmış bir kadın getirmişler ve Musa peygamberin bu gibilere recm cezası verdiğini ileri sürerek buna ne diyeceğini sormuşlardır. İsa onlara, 'İçinizde günahsız olan önce taş atsın' deyince başta yaşlılar olmak üzere, birer birer dışarı çıkıp İsa'yı yalnız bıraktılar. Kadın ise orta yerde duruyordu. İsa doğrulup ona, 'Kadın, nerede onlar? Hiçbiri seni yargılamadı mı?' diye sordu. Kadın, 'Hiçbiri, efendim' dedi. İsa, 'Ben de seni yargılamıyorum' dedi. 'Git, artık bundan sonra günah işleme!'[(Yuhanna 8/3-11)."* (<http://tr.wikipedia.org>.)

Çağdaş hukuk, **zinayı** suç olmaktan çıkartacak kadar geniş bir hoşgörü ile bu meseleye yaklaşmaktadır. Bugün zinanın bir suç olarak değerlendirilebilmesi için evliliğin taraflarından birinin şikayeti aranmaktadır. Yasaların bakışından insanların bakışına geçerse, kültürlere göre farklılıklar gösterse de insanların bu türden ilişkilere bakışının geçmişe nazaran daha fazla esneklik içerdiğini gözlemleyebiliriz.

İyilerin intikamı affetmek, yeterince iyi olamayanların intikamı kısasa kısastır. Kötülerin intikamı ise ellerinden geleni ardına koymamak, yakıp yıkmak, hiç

durmamak, taş üstünde taş, gövde üstünde baş bırakmamaktır. Asil Türk kültürünün tavrı bu konuda çok nettir: “İyiliğe iyilik **her** kişinin işi, kötülüğe iyilik **er** kişinin işi.” İntikam her kişinin işidir, affetmek ise er kişinin... İnsanı intikam almaya zorlayan çevre ve töreden gelen koşullanmışlıklar ile insani zayıflığımız ve kabarcınca mecalsiz kaldığımız içimizdeki hayvandır. **VZVİVK** romanında Hz. Ali’yi öldürmek için zehirli kılıcını bileyen Abdurrahman ile ona yardım ve yataklık eden Kuttame adlı kadın arasında şu diyalog geçer: “*Ali gibi birisini öldürmenin şanına ulaşmak, belki de senin intikam duygundan daha güçlüdür.*” (VZVİVK, 1987:9)

Kuttame; ailesi, Hz. Ali tarafından Nehrevan savaşında öldürüldüğü için, durmadan intikam şarkıları söylemektedir. Nehrevan savaşında öldürülen Haricilerin adamı olması kuvvetle muhtemel olan Abdurrahman’ın, **H. Ali**’yi öldürme gerekçesinde şan, şöhret kazanma arzusu, intikamdan daha ağır basar. İçinde intikam duygusunun olmadığı cinayetlerin ortak noktalarından birisi şan, şöhret isteğidir. Öldüren, öldürdüğü kişi ve kişiler kadar, tarihe mal olacağını, insanlar arasında nam salacağını ve ölümsüz olacağını, hatta saygı göreceğini düşünür. Cinayet makineleri olarak tarihe geçenlerin ortak eğilimlerinden biridir, bu kör ve gayrı insani inanç ve romanda bu türden bir hesabın tuttuğunu, tarihin sıradan bir kişinin, tarihin sıra dışı kişisini öldürerek tarihselleştirdiğini görürüz.

İnsanlar kahir ekseriyetle, erdem için değil yozlaşmak için yarışan, yaşadıkları mekanları, **Sodom ve Gomora**’ya çeviren, adlarını insanlık tarihine altın harflerle yazdıran peygamberlerin ve bilgelerin yolundan değil, Lut kavminin soyundan geldiklerini her fırsatta ispatlayan bir tarihin parçası olmuşlardır. **VZVİVK** romanında Hz. Ali, İslam peygamberi Hz. Muhammed’in ölümünün üzerinden henüz otuz yıl bile geçmemişken insanların İslamlıktan ve insanlıktan uzaklaşmalarına eseflenir hatta kahrolur: “...inançlarını savunmaz oldular. Her biri oldu bir kör, bir sağır. Yani, sen bu dünyadan gelip geçmemişsin gibi. İsa gelip geçmemiş gibi... Şikayetim var bu üzre, ümmetinden ya Resulullah.” (VZVİVK, 1987:14)

H. Muhammed’in sağlığında İslam ve Müslümanlık, asr-ı saadetini yaşamış, vefatının ardından İslam yozlaştırılmaya, Müslümanlar **yozaşmaya** başlamıştır. Halife H. Osman ile Halife H. Ali’nin öldürülmeleri bu yozlaşmanın, cahiliye döneminin hortladığının, eski kabilecilik ruhuna ve savaşlarına geri döndüğünün somut kanıtlarıdır.

Yeryüzünde en çok istismara uğratılan kurum din kurumudur. Geçmiş zamanların idareciler ve din adamları konsorsiyumu, asker ve para toplamak, halkı evirip çevirmek, daha kolay yönetmek, sevk ve idare etmek için, dini ve inançları biteviye kullanmışlardır. Hristiyan Batı, kiliselere para toplamak adına, işi; para karşılığı bağış toplamaya, cennetten parsel satmaya kadar götürmüştür. Bu uç ama süreklilik arz eden çirkin örnekler, din ve din adamları sultası, Batı'da laiklik fikrini doğurmuş ve çağdaş dünya düzenlerinin parçası yapmıştır. **VZVİVK** romanında, yozlaşan insanın din kurumunu, İslamiyet'i de yozlaştırmaları üzerinde durulur: *"Dağılan İslam'ı toplamak görevi de..."* (VZVİVK, 1987:34)

Dinin, dini bir temsil makamı olan **Halifelğin**, kişisel ve siyasal çıkarlar için kullanılmasının tarihini eskilere götüren ama eskimeyen bir hastalık ve cingözlük olduğunu gösteren bu örnekler; hayır kurumu, yardım derneği ya da vakfı, cemaat, siyasi parti vs. adlar altında faaliyet yürüten din baronlarına ve siyaset kodamanlarına kadar genişleyen bir yelpazeyi teşkil eder.

Özdemir Asaf'ın *"Bütün renkler hızla kirleniyordu / Birinciliği beyaza verdiler."*, dizelerinden kopya çekerek söylersek dünyamız hızla kirlenirken, yozlaşırken birinciliği insana verdiler, diyebiliriz. **Darbe** romanında insanın kendine ve kendi cinsine karşı nasıl yabancılaştığı ve yabanileştiği üzerinde durulur. İşkence sahneleri, bu türden tutum ve davranışların en çirkin örneklerindendir: *"Yeniden dayak yeme durumuna geçildi. Başlarını duvarlara vuranlara da, makattan çıkan coplar yalatıldı."* (DR, 2006:80) Romanda bu metnin türevi onlarca çirkin sahnenin ve insanlık suçlarının birbiriyle yarıştığını, birbirine karıştığını görürüz.

Bu olayların yakın ve canlı tanığı olan yazar, insanın yozlaşması, vahşileşmesi üzerinde, romanı ve karakterleri aracılığı ile kafa yorar: *"Kamer Can için, her işkenceci, ... dünyayı paylaştığı insanlardan biri değildi. Onlar, bambaşka birileriydi. Belki de, bu dünyadan değillerdi. ... İnsanın insana böyle davranabilmesi..."* (DR, 2006:80) İnsan hem **eşref-i mahlukat**, yaratılmışların en şerefli hem de **esfel-i safilin**, yaratılmışların en sefili ve en şerefsizi olabilir. Bir elinden meleğin tuttuğu insanın diğer elinden şeytan tutar. Bir yanı sevaba koşarken insanın diğer yanı günahkardır. Bir yanı iyi, diğer yanı kötü, bir yanı aydınlık, diğer yanı karanlıktır insanın. Yozlaşma da bu ikincil, kötü, karanlık, çirkin yanlarımızı ya da insan müsveddelerini istismar ederek, kendi özgür ve özerk alanını tespit ve tayin eder. Dolayısıyla *"insanın içine Tanrı tarafından ekilmiş us yarası"* (From, 1994:144) olan vicdandan yoksun işkenceciler de bu dünyadandır.

Toptancı zihniyet, değer yargıları oluştururken başvurulduğunda hata yapmaya tamamen açık hale gelir. Örneğin bütün tarikatlar iyidir ya da kötüdür gibi hükümler bu zihniyetin ürünüdür. Bu önlemi aldıktan sonra **Darbe** romanında din tarikat ilişkisini düşündüren bir metne büyüteçle bakabiliriz: “*Şimdilerde çok ilerledi. Çok yükseldi. Bağlı olduğu bir derviş var. Sen madem ki, çoluk çoğunu toparlayıp din yoluna bağladın, yakında ateşe bile girersin, diyormuş.*” (DR, 2006:77) Dinin, İslam’ın türlü yorumları ile ortaya çıkan tarikatların çok değişik ibadet yolları ve ilerleme ölçütleri vardır. Kendilerine şiş saplayan tarikat ehli olduğu gibi, örnekten hareketle, diyebiliriz ki ateşe girenler de vardır. Ateşe atılan ama yanmayan **Hız. İbrahim**’in mekanıdır Urfa. Miras bu gelenekten gelme ya da kalma olmalıdır. Yazar bu örneği romanına dahil ederken, toplumun hala nerelerde kaldığını ve nelerle dünya hayatını doldurduğunu, tarihin hangi dönemlerinde kaldığını, eleştirel tutumla vermek ve yermek ister.

Töre gerçeğinin en egemen olduğu, en çok ortaya çıktığı konu, namus meseleleridir. Kültürlere göre içi doldurulan bir kavram olan namus, kadın erkek ilişkilerini de ahlaki ve törel değerler dışına çıktıklarında tehdit etmeye başlar. **Darbe** romanında, eski karısıyla yasa ve örf dışında ilişki kuran, kimlik ve yüz değiştirdiği için tanınmayan karakter, öz babası tarafından öldürülür: “*Yeter be, yeter, diye bağıırıyordu yaşlı adam da. Namus, şeref diye bir şey vardır şu dünyada. Irz düşmanı seni.*” (DR, 2006:109) Töre sahneye çıkmış, kendisini tanımayan cezasını kesmiştir.

Bir Meksika atasözü “*Bencil insan, yumurta pişirmek için komşusunun evini yakar.*” der. Bencilliğine, **ilkel benini**, vahşiliğini de ekleyen insan yalnızca kendi türüne değil, hayvanlara ve doğaya da en çok zarar veren, en acımasız davranan türdür. Dünyadaki canlı maymun lokantalarının varlığından duyduğu rahatsızlığı, insan türünün vahşiliği ile birleştiren ve hayatı anlamaya çalışan yazar Hong Kong’da bir lokantada yenen, canlı maymun beynini ikrahla anlatır:

“*Maymun kızgın bir sacın üzerinde kıpırdanıp duruyordu. ...Kafatası, ustaca açılmış maymunun beynine, bedenindeki kan doldukça, yaşlı zenginler, kaşıklarıyla, açılmış kafatasının içini boşaltıyorlardı.*” (DR, 2006:126) Böyle bir yemeğe kaşık sallayabilen insan, insan olamayacak kadar yozlaşmış, kendi türüne ve değerler sistemine yabancılaşmıştır.

2.1.6.9. Yalnızlık ve Kurtuluş Çırpınışları

Sosyal, paylaşımcı, dost canlısı bir doğası olan insanoğlunun en büyük kâbusu, kaygısı ve hatta korkusu yalnız kalma korkusudur. **Fuzuli**'nin;

Ne yanar kimse bana ateş-i dilden özge

Ne açar kimse kapım bad-ı sabadan gayrı

beyiti, edebiyat mahfillerinde yüzyıllarca yalnızlığı en güzel anlatan beyitlerden biri olmanın haklı şöhreti ile maruf ve meşhurdur. Gönlündeki ateşten özge düşüneni, yanarı olmayan; saba rüzgarından gayrı kapısını çalanın olmadığı Fuzuli gibiler için sadece yaşanan yer değil her yer Kerbela'dır. Yalnız insanın gözüne ve gönlüne dünya her daim Kerbela olarak görünür. Keza **Orhan Veli**'nin;

Bilmezler yalnız yaşamayanlar,

Nasıl korku verir sessizlik insana;

İnsan nasıl konuşur kendisiyle;

Nasıl koşar aynalara,

Bir cana hasret,

Bilmezler.,

dizeleriyle dile getirdiği, korku, yılgınlık, özlem, kötümserlik gibi duyguları da açığa çıkaran; insanoğlunun en çok dertlendiği, durmadan içlendiği ama hiçbir zaman kabul edip katlanamadığı yalnızlık gerçeği, edebi metinlerin de en çok değindiği, yinelediği izleklerden biridir. Şiir olsun, nesir olsun aşkın ve hayatın hemen yanı başında en çok uç veren ve tekrar edilen izlek olan yalnızlık izleği ve yalnızlık gerçeği, din felsefecilerine göre bizzat yaratıcı marifetiyle insanın iç dünyasında bırakılan devasa **Tanrısal boşluğun**, yine Tanrıyla ve Tanrı'nın kayrasıyla doldurulabileceğine duyulan inancın karşılığıdır.

Dostluklar kurmamız, arkadaşlıklar edinmemiz, evlenme / çiftleşme içgüdüleriyle doğmamız, yaşamamız, yaşlanmamız, belki bir parça yalnızlık ve yaşlılık sigortası niyetine de olsa çocuk sahibi olmayı önemsememiz ve öncelememiz gibi eğilimler ve tercihler hep **yalnızlık** duygusunu daha yüzeyden yaşamaya dönük gizli hesaplarımızın açık sonuçlarıdır. “Çagalı öy bazar, çagasız öy mazar” diyen Türkmen kardeşlerimizin **pazar** yeri, **mezar** yeri karşıtlığında dile getirdikleri mekansal farklılıkları yaratma gücü çocuklarındı ve çocuk sahibi olmanın meşru yolu evlilikten geçer. Oysa evlenmek gibi dini, insani ve evrensel bir doğruyu yanlış kararlar ve adımlarla başlatmak ve sürdürmeye çalışmak çapraşıklık sürecinde çırpınan evlilikler, yalnızlığı azaltmaz,

aksine çoğaltır. Evliliğin insan yalnızlığını azaltmak yerine çoğaltması, iki insana özgü yalnızlığın birleşerek daha büyük bir yalnızlığa dönüşmesindendir.

Halkalı Köle'nin başkarakteri evlidir ama 20 yıllık bir evliliğin sonunda ayrı bir eve taşınmak zorunda kalmıştır. Yıllarca süren evliliğinden geriye bir çığ gibi büyüyen yalnızlık kalmıştır ve tabii bu kemirgen duygunun nasıl avutulacağı ve uyutulacağı sancısı: *“Kalkıp mezarlığa mı gitsem? ... Ölümü beklemekten, makinalı tüfeklerin ağzına can düşürmekten daha korkulası değildir mezarlıklar ama. Sessizlik... Aslında korkunç olan sessizlik değil, yapayalnızlığımdır. Neden yalnızım ben? Küçük bir kızım da var oysa.”* (HK, 2006:6)

İnanan insanlar Tanrılarına el açtıklarında en çok *“Tanrım tek başına koyma kullarını / Yalnızlığa ancak sen dayanırsın”* demektedirler. Yalnızlık insanın dipsiz kuyularda merdivensiz kalması; kötü, çirkin karanlık yanları ile baş başa, saç saça boğuşması, bilinçaltının mahzenlerinde yolunu kaybetmesi anlamlarına geleceği için ucu intihara kadar giden bunalımların çıkış noktası, başlangıç noktası haline gelebilir. Alıntıda mezarlık ile çocuğun ve bunlarla yalnızlığın yan yana gelmesi aralarındaki derin ve zor görülebilen bağla ilişkilidir hatta yanlarına **korku ve ölüm** gibi sözcükleri de alarak daha korkunç bir masal yaratığına da dönüşebilirler: *“Sen de benim gibi, korkulu yalnızlığını uyutamadığın geceler geçirdin mi? Yalnızlığı, korkuyu bir kalem geç oğlum, sen hiç öldün mü?”* (HK, 2006:7)

Yalnızlık; acının somutlanması, duygudan duyuya aktarılması çabası ve örneği olarak **Halkalı Köle**'de vücuda saplanan oklara benzetilir. Çekip çıkardıkça yerlerinden kan sızan oklar, zihnimize aşk okları fırlatan **Eros**'u davet eder. Buradaki fark atılan oklar aşk oku değildir: *“Yalnızlık oku... Oklar göğsümde, ellerimde, bacaklarımda, yüreğimin tam orta yerinde.”* (HK, 2006:27) Yazar merhem niyetine, yaralarına şifa olur beklentisiyle yazıya sığınır, bu eylemin tedavi edici gücüne inanmış biri olarak... Hayatın yalnızlığı çoğaltması ve dayatması, bizi ilk yaratılış hikayelerine ve zamanlarına götürür. Kainatın özünde yalnızlık vardır; sonsuz uzayın doğurduğu boşluk ve karanlık birleşerek büyük yalnızlıklara dönüşür ve insanları sarmalarlar. O yüzden varoluşun erteleyemediği ve öteleyemediği bir duygudur yalnızlık.

Yalnızlık dış dünyadan değil iç dünyamızda doğan bir duygudur. Etrafımız sayısız kalabalıklarla kuşatılmışken bile yalnızlığı hissedişimizin nedeni budur. **Aile Savaşları**'nın başkarakteri bindiği vapurda ve İstanbul'un göbeğinde kendini yalnız hisseder: *“Yapayalnızlığımınla vapurun üst katına çıkıp kaptan köşkünün giriş*

boşluğunda, ayakta durdum. Neden yalnızdım?” (AS, 2006:61) Başkarakterin yalnızlığı ikinci evrede olduğu için sadece yalnız değil aynı zamanda yapayalnızdır. Buradaki yalnızlık, etrafta insanların olmayışından kaynaklanmayan, felsefi kökleri olan ve ruhsal çöküntüye dönüşebilecek bir yalnızlıktır.

*İçe bakış ile “yalnızlık veya yalnız kalma bir insanın boşluk duygusuyla karışık kendini dünyadan kopmuş hissetme duygusudur. Yalnızlık duygusu sıradan bir yalnız olma halinden değişiktir. Bazen insanlar bilinçli olarak tek başına kalmayı tercih ederler ve yalnız olmaktan zevk alırlar. Bu yalnızlık duygusundan farklı bir durumdur. Yalnızlık duygusu istek dışı bir yalnız kalma durumundan dolayı ortaya çıkar. Yalnızlık duyan insan terk edilme, dışlanma, **depresyon**, güvensizlik, umutsuzluk, anlamsızlık, değersizlik ve kızgınlık duygularıyla doludur. Kendisinin hiç kimsenin sevgisine değer olmadığını düşünür ...” (http://tr.wikipedia.org)*

Yalnızlıkla baş etme ve birlikte yaşama konusunda mahir olmayan **Aile Savaşları**’nın başkarakteri, hasta ve eşinin işte olduğu bir günde “*Yalnızım, çok yalnızım anneciğim...*” (AS, 2006:95) diyerek önce ölmüş annesini yoldaşığa davet eder. Daha sonra eve girecek bir hırsıza bile yanı başında biraz oturması şartıyla her şeyi vermeye hazırdır başkarakter. Bu bölümde yalnızlığın büyük bir korkuya dönüştüğüne de tanık oluruz.

Darbe romanında şehir yalnızlığı diyebileceğimiz, farklı bir yalnızlık algısı üzerinde durulur: “*...milyonlarca insanın yaşadığı bir kentte, çöllerin orta yerinde, yüce dağların doruğundaymışçasına, tek başına oluşunun benzerliğiyle ürperdi. ‘Dağ başları, çöller, ovalar, şimdiki durumundan daha iyidir,’ diye düşündü. ‘Bir kuş uçar havada görürsün. Bir köpek dolanır çevrende, umutlanırsın.’” (DR, 2006:37) Şehirler insanların sayıca çoğaldığı ama ilişki düzeyinde, iletişim düzleminde sürekli azaldığı, yoksullaştığı, yabancılaştığı yerlerdir. Birbirlerine güvenmeyen, yabancı ve tehlikeli gözüyle bakan insan kitleleri nezdinde, insan insanın kurdudur. Şehirler insanları yaşam alanları itibarıyla yaklaştırırken, dostluk, arkadaşlık adına sürekli merkezkaç kuvvetler uygulayarak uzaklaştırır.*

Şehir hayatının karşısına köy hayatını ya da doğayı koyma, şehir hayatının insanı mutsuz, doğayla iç içe yaşamamanın insanı mutlu ettiği fikri, Fransız Aydınlanma Çağı yazarı **Jean Jacques Rousseau**’dan beri özel bir dikkatle işlenmektedir. Bizde Abdülhak Hamit Tarhan’ın benzer düşünceleri savunduğu şiirler yazdığı bilinmektedir.

Sezai Karakoç'un "Balkon" ile "*Bahçe Görmüş Çocukların Şiiri*" adlı şiirleri benzer karşıtlığın edebiyat dünyasına izdüşümüdür.

Yalnızlık insan eylemlerinin birçoğuna yansıyan yönlendirici bir duygudur. **Darbe** romanında, itirafçılığı ile günah keçisi olduğu için karısı tarafından bile dışlanan, kimlik değiştirmek zorunda kaldığı için ailesine, arkadaşlarına ve muhitine sığınamayan karakterin birçok eyleminin öznesi yalnızlıktır: "*Narin, onu ite kaka dışarı atmayı, Hamdullah Şimşek de, yalnızlık denilen canavarın kollarından kurtulup bu eve, bu iki insana sığınabilmek için...*" (DR, 2006:104) Yalnız kalan insan, içine kurt yürümüş ağaç gibidir ve sürekli içi boşalır, sürekli içten çürür. Hastalığın adı yalnızlık, tedavisi kalabalıklaşmadır, insan içine çıkmadır, insanlara karışmadır, yaşamları birleştirmedir.

2.1.6.10. Yaşama Düşen Gölgele: Döl Bereketi ve Karakter Etiketi

"Life is connection" diyen İngilizler, yaşamı insanın kurduğu ilişkiler toplamı olarak açıklamayı yeğlerler ve denerler. İçine doğduğumuz aile ve kültür ortamı, genetik mirasımız ile birleşerek bize görünmeyen elleri ile şekiller verirler. "*Armut dibine düşer*" ya da "*Bana arkadaşını söyle sana kim olduğunu söyleyeyim*" türevi sözler, insan - çevre - insan ilişkisinin **döngüsünü** anlamlandıran pek çok sözden birkaçıdır.

Halkalı Köle romanında baba miti, yapıcı ve örnek bir değer olarak kaşımıza çıkarılır. Döl bereketi olan çocuklar, babalarının yaşayan kopyalarıdır ya da ölümsüzlüğe araladıkları kapıdır. Sağlıklarında değil ölümlemlerinden sonra bile gölgeleri çocuklarının üzerine düşer: "*Babam, ölmüş de olsa, onunla dertleşmek istiyorum hala... Sen son sözlerini söyleyebildin mi baba? ... Anamdan, biz çocuklarından hoşnut değil miydin yoksa?..*" (HK, 2006:7)

Genetik mirasın taşıyıcısı ve aktarıcısı olan "Baba" düşlerde ve edebi metinlerde animustur: "*Her erkek ve kadında eşit bir biçimde bir Persona Gölge vardır, tek fark eden erkeğin gölgesinin başka bir erkek, kadının gölgesinin de bir başka kadın olmasıdır. Bilinçdışı, bilincin bakış açısını bütünler, bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırır. Jung Terminolojisinde Dişi olan Anima Erkek Olan Animus'tur.*" (Pekmen, 2010) Alıntıda varlık sancısı içinde kaderi sorgulayan yazarın, babasını hatırlaması ve onunla konuşması dikkat çekicidir. Yazar; babaların, genleri ile birlikte kaderlerini de miras bıraktıklarını düşünmektedir.

Kız çocuğu ile babası ilişkisi eksenindeki bir diğer koparılamaz bağın varlığı da hatırlanmaya değerdir. **Halkalı Köle**'de başkarakterin müstakbel ikinci eşi, yaşadıkları duygusal bir anda, erkeğine, öldüğünde babasının kolundan çıkardığı ve hiç kurmadığı kol saatini hediye eder. Baba ölmüş, saat durmuştur. O saat artık, yaşama sadece gölgesi düşen babanın, vekili, halefi olan erkeğin kolunda bir değer ifade eder: *“Babam yeniden yaşamaya başladı. ... İlk kez babamın sevgisiyle yarış ediyor sevgin... Sonra babasının yürek atışını duymak istercesine saati kulağına götürür.”* (HK, 2006:73)

Kadınların, hayatlarına giren erkeği babalarının yerine koyma dürtüleri bir yere kadar doğaldır ancak takıntı, saplantı boyutuna ulaştığında, ilişkiler ciddi yara almaya da başlamış demektir: *“Babası olmamı ister gibiydi, ama babalık nasıl yapılır bilmiyordum, ayrıca yaşı ne olursa olsun yatağıma giren bir kadına babalık etmeye de hiç niyetim yoktu. Kadınların erkeklerden en çok **şefkat** beklediklerini, ama en çok da şefkatten sıkıldıklarını kendi deneyimlerimle biliyordum. Bu tuzağa bugüne kadar hiç düşmemiştim, bundan sonra da düşecek değildim.”* (Altan, 1997:92) Aile Savaşları'nın erkek başkarakterine karısı tarafından biçilen babalık kostümü dar gelmediği için tuzağa da dönüşmez.

Kadınların ilk erkek figürü olan babanın, daha sonraki erkeklerle kıyaslandığını, en hafifinden hatırlandığını gösteren bu örnek, Sophokles'in **Electra** tragedyasından uyarlanan **kompleks**in bir türevi olarak değerlendirilmeye müsaittir. Kız çocukları babaya düşkündür ve onların, erkekler söz konusu olduğunda rol modelleri babalarıdır.

Aile üyeleri arasında fiziksel, ruhsal bağları karşılayan gölgelerin varlığına duyulan inanç, rol değişimleri içinde desteklenmeye devam eder: *“Anamın, dökülen aklaştan saçları, şimdi torununda büyümeye başlamıştır.. Bu yeniden yeşerirlik, ölümsüzlüğü muştulamaktadır anama.”* (HK, 2006:25) Tenler ve **canlar** tenasüh, ruh göçüşmesi yoluyla yer değiştirmektedir sürekli. Bir devr-i daim, bir döngü içinde, geçmiş yaşantılar ve yaşayanlar tekrar edilirler. Bu Tasavvufi Halk Edebiyatı türü devriyelerin felsefesine ve yazılış amacına uygun bir inanıştır.

Halkalı Köle'de erkeğin hayatına farklı yerler edinmek için girebilecek olası dört kadının varlığı ve birbiri ile karış-a-mayışı, iki kadının varlığından hareketle düşündürülür. Önce bir anne, sonra kız kardeş ya da abla, bir eş ya da sevgili ve bir kız çocuk. Erkek bu kadınların hepsini ayrı ve farklı bir sevgi ile sever ve asla birini diğerine tercih etmek durumunda kalmaz ya da zorunda bırakılamaz. Öz anasını evden atmasını isteyen karısına yazarın cevabı bu doğrultudadır: *“Anamı tutup kolundan*

sokağa mı atayım?.. Hem atsam sokağa, anama duyduğum sevginin karşılığını nasıl dolduracaksın, neyle dolduracaksın yüreğimde? ... Bırak yüreğimin bir köşesinde barınsın. Söküp alırsan, bu boşluğu, dedim ya, neyle dolduracaksın.” (HK, 2006:40)

Erkekler seçemedikleri ve isteseler de değiştiremeyecekleri annelerine düşkün olurlar. Onun hatırını hoş tutmaya çalışırlar. Zira bir erkek isterse nikahı düşen her kadını eş seçebilir, bu bağlamda erkeğin sayısız eşi olabilir ama **bir annesi** vardır, yedeği ya da yerine konabilecek olsa da yerine geçebilecek kişi yoktur.

Bu örnek bize erkeğin üzerine düşen anne gölgesinin arketipik ve psikanalitik kökenlerini düşündürür: *“Jung’a göre her erkekte doğuştan bir kadın imgesi vardır ve o erkeğin bilinçdışında bazı değerlerin oluşmasına neden olur. Erkek buna göre seçim yapar, kimi kadını beğenir, kimisine istek duymaz. Erkek çocukta animanın ilk yansıdığı kişi anne, kız çocukta animusun yaşadığı kişi babadır. Animus kadınlarda erkeklerdeki animanın karşılığıdır. Yani kadının erkek arketipidir. Kadın animusun gücü sayesinde erkeği anlayabilir.” (http://www.toplumdusmani.net)*

Sevgisiz, mutsuz hatta “köpek gibi, köle gibi” yaşayan ama kocalarını ol-a-masa bile çocuklarını sevgisiz yaşatmayan, bu dünyada sığınabildikleri tek mekan olan evlerini, cennetleri gibi gören anne imgesine yoğunlaşan yazar, insandaki anne mirası olarak görülebilecek koruma, kollama, sahiplenme duygusunun vazgeçilmezliğine geçiş yapar. Her ne kadar bir **halk türküsü** “Anadan geçilir, yardan geçilmez” dese de, yazara göre vazgeçmeye çalışan, alışan ya da birinden vazgeçen diğerinden de vazgeçebilir: *“Gerçekçi olalım, anasını kovan, karısını da kovar günün birinde.” (HK, 2006:41)*

Erkeğin hayatına düşen ilk kadın gölgesi annesinin silüetidir. Bu ilk gölge zamanın sağlamlaştırıcı gücünü yedekleyerek, sürekli aşındırmalarla erkeğin bilinçaltında başat kadın figürüne dönüşür. Artık erkekler için ilk tanıştıkları, hep başvuracakları, korku, saygı, sevgi, **tapınma** duygularının bireşimi olan eş ve anne modelinin referansı şekillenmiştir: *“Doğru, ben annelikten korkuyorum. Annemden de korkuyorum. Annem... Hala unutamadığım kadın o. Biricik kadın o. ... Kadın olsaydı unutabilirdim. Unutamadığım, anneliği.” (AS, 2006:134)* Erkek için unutulamayan ve biricik kadın sıfatlarının sahibi ve hak edeni annesidir.

Anne, bir kadın fikr-i sabitine dönüşerek, erkeğin yaşamına düşen en görkemli gölge olur. Bu gölgeye başka kadın gölgeleri de karışır: *“Psikolojik bakımdan kendi içine dönüş ve eskiye gidiş, dış aleme intibak edemeyişin, ilk çocukluk yıllarına ve*

anneye dönüşün ifadesidir. Çeşitli sebeplerle doğrudan doğruya anne imajına gidemeyen “Ben” Jung’un “anima” adını verdiği kadın hayalleri yaratır. Bunlar ilk çocukluk yıllarının masal havasını taşırlar.” (Kaplan, 1990:168)

Annesini hatırlayan insan, birleşik çağrışım olduğu için hemen babasını da hatırlar. **Aile Savaşları**’nın başkarakteri; ilk karısı ile üç çocuk büyütmüş, çok daha fazlasını kürtaj masalarında bırakmış ve ikinci karısı dördüncü babalığına hamile kalmış ve doğurmak için savaşıırken, kendi babalığının tortuları ile babasını, annesine kurban ettiğini ve sebeplerini düşünür: *“Ya babam?.. Onu neden unuttum?.. Ona karşı neden hep acımasız oldum?.. Neden onu hep parça parça edip yedim? Neden, neden her kavgada hep annemin tarafını tuttum? Bir kez, bir kez babam haklı olamaz mıydı?..”* (AS, 2006:134-135)

Babasının haksız oluşuyla, güçsüz oluşunu ilişkilendiren başkarakter, kadının değil anneliğin fendinin erkeği yendiği sonucuna ulaşmış olur ve baba olarak güçsüzlüğünün, zayıflığının ayırdına varır. Erkeğin çoğunlukla ikincil, toplamda ikinci hayat gölgesi olan babasına karşı acımasız oluşu **Ödip** karmaşası / kompleksi ile açıklanır. Erkek çocuk için baba, annesi ile arasına giren, erkek kimliğini baskılayan, otoritesinin savuşturulması ya da ele geçirilmesi için savaşılmaması gereken ilk erkek figürüdür.

“Ölürse tenler ölür, canlar ölesi değil.”, diyen Yunus; insanın yaşama illaki gölgesinin düşeceğini, ölüm kadar ölümsüzlüğün de gerçekliğini anlatmak ister. **Darbe** romanında ölümün eşiğinde duran, son vedasını kurgulayan başkarakterin, geride bıraktığı çocukları yani döl bereketi ile ölümü yenişine, yaşama gölgeler düşürdüğüne atıfta bulunulur: *“O, özellikle bakışlarını çocuklarında toplayacaktı. Bir oğluna, bir kızına bakacaktı. İşte, diyecekti içinden. Ölüyorum ama, ölmüş sayılmam gene de. Ellerim, kollarım, düşüncelerim onlara aşılansın olarak, daha bir yeşerip gürleşeceğim şu dünyada.”* (DR, 2006:47)

Ölmek ama ölmüş sayılmamak düşüncesini ya da tesellisini bahşeden tutamak, çoluk çocuk sahibi olarak dünyadan göçebilmektir. Çocuklar bizim fotokopilerimiz olarak hem bedenimizi hem ruhumuzu hem de beynimizi miras bırakabildiğimiz ve ölümsüzlüğün sırrına erebildiğimiz gölgelerimizdir.

2.1.6.11. Kadın Rekabeti ve Kadınca Kaygılar: Gelin - Kaynana ve Eş - Kuma vb.

Edebi metinlerde “*nesne, özne, vak’a ve ideolojik bir figür*” (Kolcu, 2008:404) özellikleri, rolleri yüklenilen kadın kimlikleri sık sık görüntü seviyesine çıkar. İnsan, rolleri durmaksızın değişen ama rollerini kolayca değiştiremeyen bir varlıktır. Gelinken kaynana olamayan kadın, kaynana iken de gelin olamadığı için özdeşim kuramaz ve çoğunlukla geline eş, kaynanaya oğul olan ortak erkek öznesini paylaşamamadan doğan gizli açık **rekabet**; gerilim ve çatışmalar üretmeye devam eder. Yapılan araştırmalar, gelin kaynana anlaşmazlıklarının nedenlerinin şu başlıklara dayandığını göstermektedir: Ön yargılar, alınganlık, kişilik farklılıkları, gelin ve kaynananın haddini aşması, başkasını yönetme isteği, kıskançlık, ruhsal hastalıklar, bencillik, cahillik, iktidar ve güç mücadelesi, kayınvalidenin gelinine baskın olma arzusu ve buna karşı gelinin bağımsız olma isteği vs...

Halkalı Köle romanında evliliği sona erdirdiği ileri sürülen en güçlü savlardan biri, başkarakterin karısının, kaynanasını evinde istememesidir. Üstelik çocuklar küçükken bakımlarına yardım ettiği için emeği sömürülen ama çocuklar büyüyünce fazlalık ilan edilen anne / kaynana, bardağı taşıran son damla değil aksine bardağı bizzat dolduran su damlalarıdır. Erkek sahip çıkamadığı için, anne sahip çıkılmadığı için bu süreçten yaralı çıkarlar: “*Önemli bir derdi var ama. Yüreğine bir gelin oku saplandı. Ucu çatallı, zehirli bir ok. Bu okla dolanır, uyuyabilirse uyur oldu. Gelin oku... Şu insanoğlu, sen öleli daha bir zavallı, daha bir aşağılaştı hani!.. Anayla analar yarışır oldular. Benim anam... Oğlumun anası...*” (HK, 2006:7)

Ben doğurdum diyerek sahiplenmeyi sürdüren anne ile ben koynuna giriyorum diyerek **tekeli** oluşturmak isteyen eş arasındaki bizim söylemimizle rekabet, yazarın söylemiyle yarışın kurbanı arada kalan erkek ile birlikte, ataerkil aile yapısını sürdürmek zorunda olan bütün bireylerdir.

İsmi gelinlerce mi verilmiştir bilinmez ama kaktüs tipi çiçeklerden birinin adı da **kaynanadilidir**. Yazarın gelin oku tamlamasının yanına bu çiçek adı da eklenirse rekabete nesnel bakabilmenin önü açılır. Elbette dışarıdan bakanlar içindir nesnellik... Sorun yumağının içinde olanların bakış açısı ise tamamen duygusaldır, öznedir ve sırf bu yüzden işte bu rekabet bütün evlilikler üzerinde yıkıcı tahribatlara yol açabilecek, deprem veya tsunami gibi doğal felaketlerin yanında ve onlara benzer şekilde gizli enerjiler ve güçler barındıran yapay ve duygusal bir felakettir.

Halkalı Köle'nin ilerleyen sayfalarında yazar, boşanmak üzere olduğu karısına, evden kovduğu annesini geri çağırması ve barışık, birlikte yaşaması şartı ile sevgilisinden ayrılma teklifi yapar: “*Git, anamı getir bu eve. Yaşamasını becerirsen onunla, bırakırım arkadaşımı.*” (HK, 2006:81) Tehdit mi teklif mi şantaj mı olduğu belli olmayan bu sözlerin söylenmesinde insancıl yanımızı yaralayan bir çirkinlik de gizlidir.

Karşı karşıya gelen, rekabet eden üç kadından biri, diğer-ler-ine karşı **koz** olarak kullanılmakta ve değersizleş-tiril-mektedir. Yaşanan, bir yerde bir erkeğin sınavıdır: “*Kendisini karşı cinste sınamayan birey eksiktir.*” (Kolcu, 2008:423) Başkarakterin; perde arkasında kalan iki kızını da eklersek beş kadınla sınanması, eskiden lise sonlara mezuniyet hakkı vermek için uygulanan olgunluk sınavı gibi bir sınavdır. Diğer yandan kadın karakterler de birbirleriyle sınanmaktadır.

Evlilik kurumunu sallayan, sarsan, tehdit eden gerçekliklerden biri de, ilişkilerin içine sızan, taraflarca nikah düşebilen bir yabancı kişi, bir üçüncü şahıstır. **Halkalı Köle**'de, eşinden ayrılmak üzere olan başkarakter, bir başka kadınla gönül ilişkisi yaşamaya başlar. Bu başka kadın, adama göre halihazırda sevgili, istikbalde eş adayı, seçkin ve saygın bir kişiliktir. Oysa karısı için bu yuva yıkan bir yılan, çıyan, uğursuz bir varlıktır, hatta daha fazlasıdır: “*Bu yaman bir orospu... ...Evli bir insanı ayartana orospu demezler mi...*” (HK, 2006:79)

Kadın rekabetinin ve kadınca duygu ve kaygıların hem ürettiği, hem çoğalttığı argo bir hakaret sözcüğüdür, alıntıda kullanılan.. Her ne kadar haklı gerekçelerle, erkeklerin de bu sıfatı hak edenleri olduğu tezi ileri sürülse de umumiyetle kadınlara özgü kara sıfatlardan biridir bu sözcük ve kibarcası **fahişedir**. Bir kadına reva görülebilecek bu en ağır sözcük, yuvası yıkılmak üzere olan bir kadın için, sarf edilebilecek en hafif sözcük durumuna düşer.

Aile Savaşları romanında kocasının sevgilisini doğal olarak kıskanan kadın, boşandıktan sonra, kocasının aynı kadın ile evlendiğini duyar ama kıskanma gereği duymaz, kıskanma isteği uyanmaz içinde... Nedeni başkarakterce yapılan iç çözümlemenin aynasından şöyle açıklanır: “*Kıskanmam artık evlendiği kadını da... Sevgilisi değil o... Benim gibi evliliğin kahrını çekmez, sefa sürerken, kıskanırdım onu... Hem, ben kocamdayken bana yeğlenen kadın değil ki o şimdi, kıskanayım... Bir kadın o... Evlendiği bir kadın...*” (AS, 2006:80)

Bu alıntıda aldatılan kadın, geçmişte ikili bir kıskançlık duygusuyla boğuşmuştur, hem kocasını hem sevgilisini kıskanmıştır. İki ayrı tüzel kişiliktir erkek

ile sevgili. İlişkileri eğlence üzerine kuruludur. Evlendikleri anda ise tek tüzel kişiliğe dönüşerek eğlenmek üzere kurulu bir ilişkiden, ağır sorumlulukların yaşanacağı bir darboğaza geçilir ve bu ilişkinin kışkanılacak bir yanı kalmayacağını en iyi başından mutsuz bir evlilik geçen, sürekli aldatılan, ihmal edilen bir kadın bilir, üstelik evlenilen erkek ortaktır ve onun **evlilik karnesi** de kırıklarla doludur.

Erkekler umumiyetle sevgililerini değil eşlerini aldatır. Eşleri mülkleridir artık. Kendi çöplüklerinde istedikleri zaman eşinebilirler, bu nedenle gözleri başka çöplüklere doğru kayar. Bu bilgiçlikle, tecrübelerle, boşanılan, terk edilen kadın, yerine geçen kadını kıskanma gereği ve isteği duymayabilir hatta yeni eşe karşı sempati ve acıma duyguları besleyebilir.

2.1.6.12. Mabedlerin Göğsüne Uzanan Namahrem Eli / Çiğnenen Kutsallar

Kurtuluş Savaşı ile bitmeyen, bir süreliğine virgül konan düşman devletlerin, kutsallarımız ve hatıralarımızla dolup taşan topraklarımızı çizmeleri ile çiğneme denemeleri, savaşların, işgallerin yaşandığı dönem Türk edebiyatının olduğu kadar sonrasının, yakın dönem **Türk edebiyatının** da dolaylı olarak işlediği ya da değindiği tarihi olayların değişik yansımaları ve parçalarıdır.

Urfalı olan Bekir Yıldız'ın annesi, sekiz yaşlarında iken şehrin Fransızlarca işgaline, çocukça kaygı ve korkularla tanıklık etmiştir. **Halkalı Köle** romanında yazar, annesinin bilincinden ve dilinden bu olaylara da yer vererek anlatısına tarihle bireyin buluşmasından gelerek anlam ve önem hatta derinlik kazanan gerçeklik boyutunu eklemiştir: *“İnsanları, hele çocukları cumm cumm suya atıyorlardı. Aha bu gözlerimle gördüm. Güçlerinin yetmediğine de tak tak tak. ... Dedikleri Fransızmış, dedikleri düşmanmışlar. ...Fransızlar top ateşine tuttu mahallemizi. ... Peçemden yakaladı bir Fransız askeri.”* (HK, 2006:8-9-10)

Annesi, babası, kardeşleri öldürülen küçük kız, yaşından büyük bir acıyla, kötülükle yüzleşmek zorunda kalmıştır: *“Dünyada bir çocuğa bundan büyük kötülük yapılabilir miydi?”* (HK, 2006:8) **Savaşlar** yaşayan insan ruhu, bombalanmış, yakılmış, yıkılmış yerler gibidir. Yazarın annesi, hem öksüz ve yetim hem de eski bir madende göçük gibi devam etmek zorunda kalmıştır hayata..

Edebi metinlerin tarihten bağımsız var olamayacağını da ispat eden bu metinlerde yazar, uzun bir geriye dönüş tekniği ile çocukluk anılarından itibaren anlattığı annesine karşı okurda bir şefkat, acıma duygusu uyandırmak ister çünkü karısı,

kocası ölmüş olan bu acıların kadını, kaynanasını evinde istememiş, çocukluğunda kimsesiz kalan kadını, yaşlılığında da kimsesiz koymuştur. Yazarın karısının yaptıkları bu bağlamda Fransızların yaptıklarından daha aşağı, daha az düşmanca bir kötülük değildir. Bu çekirdek metinlere romanda yer verilmesinin nedeni düşmanlık ve acıma duygularını açığa çıkarmasıdır.

Edebi metinlerdeki bu türden yaşantılar ve değiniler, metne bir tarihi arka plan da kattığı için, anlatılar büyük bir zenginlik ve çeşitlilik kazanırken, tarihi bir belge olma ayrıcalığı da kazanır, kazanabilir. Böylece edebi metinler bireysel bellekten süzülen toplumsal ve tarihi gerçeklerle, tarihe de ayna tutan, tarihin anlaşılmasını da kolaylaştıran, tarihin boşluklarını dolduran bir yedek kuvvete dönüşürler.

2.1.6.13. Halkalı Kölelerin Tutulduğu Hapishaneler ya da Evlilik

“Evliliğe değil, evlilik kurumuna karşıyım.” (Gülgün, 1982:47) diyerek, tarihe muhalefet şerhi düşen Bekir Yıldız, evliliğin kendisi ile kurumsallaşmış hali arasındaki belirsiz sınırlarda gezinirken, yolunu kaybetmekten kaygı duyar bir haldedir. Arkasına yasaların gücünü de alan **evlilik kurumunun**, aşkı öldürmesinden ve sevgiyi köreltmesinden başlayarak sorunlar yumağına dönüşmesine atıflarda bulunan yazar için en kutsal ve makbul evlilik, gönüllerde yapılan ve yaşayan, kılavuzu sevgi olan, kağıda ve resmiyete dökülmeyen, imzasız, mühürsüz evliliktir.

Sevgi, Hz. İsa’nın eli gibi, değdiği hastaları iyi eden bir şifa kaynağıdır. Mutlu evliliklerin önce **sevgi**, sonra saygı devamında hoşgörü, anlayış gibi değerler üzerine kurulduğu bilinir, söylenir ve gözlemlenir. Sevgi, tespih tanelerini bir arada tutan ip gibi eşleri ve aileleri bir arada tutan sıcak, barıştıran, kaynaştıran, şefkat dolu bir duygudur.

Ancak hayatta sık rastladığımız **reel ile idealin** çatışması örneği, evlilik kurumunda da karşımıza çıkar ve sevgi olmadan görücü usulü yapılan evlilikler ya da bir sevgi sanrısı ya da aldanışı ile kurulan yuvalarla, anlaşmalı evliliklerle çoğalan ama sonunda sevgisiz, susuz kalıp kuruyan çiçeklere, çorak topraklara dönen evlilikler, tuhaf bir yazgının sarmaladığı ve örselediği insanların görünmeyen prangalarına ve hapishanelerine dönüşürler. Bu düzende sevgi “*aracılığıyla insanın kendisini dünyaya bağlayıp dünyayı gerçekten kendisinin kıldığı bir öz-güç*” (From, 1994:24) olma anlamından sıyrılarak yozlaşır, yapaylaşır, sahtelik örtüsünün altına saklanır.

Halkalı Köle romanının ana izleği ve imgesi, evlilik yüzüğü, kelepçe, pranga, hapishane gibi kavramların çağrısı ve çağrışımıyla anlam kazanır. Sevgisiz evliliklerin

birçok örneğinden biri de yazarın annesinin evliliğidir: “*Sonunda o adam, babanız oldu çocuklarım. Ölünceye kadar hizmet ettim ona. Sevgi uğruna değildi bu hizmet açıkçası.*” (HK, 2006:10) Sevginin tükenişi ile evliliğini bitirini ilişkilendiren yazar, evliliklerde tükenen ya da tıkanan insanlar arasında var olan paylaşımsızlık ve sevgisizlik sorununa ve bu sorunun çokluğuna dikkat etmeye ve dikkat çekmeye çalışır.

Evlilik iki kişilik bir dünya ve **iki kişilik** bir kurum olduğu için sevginin varlığı veya yokluğu sadece kadın üzerinden sorgulanamaz. Eşlerden birinde olan sevgi de çoğunlukla evliliği kurtarmaya ya da canlandırmaya yetmeyebilir. Yazar babasına, sevginin uyutulduğu ya da unutulduğu Anadolu coğrafyasında, bu kavramla ilişkilendirilmiş soruları sormaya cesaret / cüret edememiştir bile: “*Demek, anama ‘Kaç’ dedin baba. Düşmanın önünden kaçırdığını aldın sonra. Sevdin mi, diye soramadım sana. Acıdın mı? Aldın gitti, öyle mi?*” (HK, 2006:11) Anadolu kırsalında evlilik söz konusu olduğunda sevmek, sevişmek, sevilme, konuşmak, anlaşmak, uzlaşmak akılların bir köşesinden bile geçmez. Bir fırtınanın sürüklediği iradesiz insanlar yığını ve birliktelikleri vardır karşımızda.

Evliliklerdeki ilk çatlak, çoğunlukla düğün öncesinde ortaya çıkar. Ya gelin ya damat ya da aile üyelerinden biri bu evliliği istemiyordur ama şartlar ve kader hükümlerini ilan etmiştir. **Halkalı Köle**’de evlenen yazar anlatıcının düğününe, gerekçeleri sorgulanan ve anlaşılmaya çalışılan nedenlerle, damadın ve gelinin babaları katılmamıştır: “*Çevreme bakındım. Anamı, ağabeyimi, bacımı gördüm. Gelinin anası da yanlarında... Gelinin babası görünürde yoktu. ... Anlaşılan bu baba da gelmek istememişti nikâhımıza.*” (HK, 2006:12) Bu ayrıntının romanda yer almasının en önemli nedeni ve gereği, okurlara sonu boşanma ile biten bu evliliğin çok da iyi ve herkesin oluru ve onayı ile başlamadığı düşüncesini aşılmasıdır.

Ziya Paşa’nın “*Canan gide, rindân dağıla, mey ola rizân / Böyle gecenin hayr umulur mu seherinde*” beyitindeki söyleyiş maksadı ile uyumlu bir düşünce; okura, alıntının işaret ettiği türden eksiklik ve aksaklıkların varlığı ile telkin edilir ve sezdirilir. Aslında ilginç ve üstü örtülü bir bilinçaltı oyunu olarak, erkeklerce onaylanmayan evlilik kurumu takıntısı da bu baba ve erkek figürleri üzerinden ortaya çıkmak istemektedir.

İlk aylarında evlilik, henüz zamanın aşındırıcı hatta yıkıcı etkisine uğramadığı için **balayı** ya da **cicim ayı** diye nitelendirilir. **Halkalı Köle** romanında bu gerçeği teyit eden cümleler çıkar karşımıza: “*O yıllar ne denli yumuşak huylu, ne denli sokulgan,*

sevimli bir kadındı. Kadınımı o benim. Şimdi nerelerde?” (HK, 2006:15) Zaman bazı evliliklerin evet ama her evliliğin lehine işlemez ve yumuşak huyluyu sert, anlayışlıyı anlayışsız, sokulganı soğuk ve mesafeli, sevimliyi de sevimsiz yaparak birlikteliğin anlamsız ve imkansız hale gelmesine yol açabilir. Ata binen gelinin “Ya kısmet!” demesindeki sır da buradadır.

Evliliğin ilk algılanışı ile son sorgulanışı arasındaki uçurum ve çelişkiye **Halkalı Köle**’de yeni parantezler açılır sürekli: “*Gerçi evliliğimiz henüz tazeydi. Kesin konuşmak için erkendi, ama gene de iyi, güzel, doğru bir birliktelikten söz edilebilirdi. Karım, yıllardan beri beklediği erkeğini, beni seçmekle bulduğunu her fırsatta söylüyordu.*” (HK, 2006:23) Bu metinde, evliliği nitelemek adına, alışılmış anlamda gıdalar için kullanılan “taze” sıfatının seçilmesi, zihnimizin ücralarına, mefhum-ı muhalifi olan “bayat” sözcüğünü de getirir.

Evlilik sanki bayatladıkça bozulan gıdalar gibi, dışarıdan korunmaya çalışılmasına rağmen, kendiliğinden ve içten içe çürüyen ve kokuşan bir nesneye ve içeriğe benzetilmeye çalışılmıştır. Yine bu alıntıda kadının iyi niyeti, bulduğunu umduğu ile özdeşleştirmesi, evliliği sürdürmeye dönük yapıcı tutumun da ifşasıdır. Oysa erkek derde deva, sadra şifa kabilinden de olsa karısını yüceltmediği gibi, “... söz edilebilirdi.” diyerek bitirdiği cümlesinde tercih ettiği –a/ebilmek (edilebilirdi) fiilindeki bütün anlatım olanakları ile şüphe dolu çekincelerini, kararsızlığını, kesin olmayan yaklaşık ifadelerini, doğru evlilik yaptığına dair inançsızlığını da derdest eder.

Eski Türklerde, kız babasınca kurulan çadıra verilen gerdek ismi zamanla anlam daralmasına uğrayarak, sadece evliliklerin ilk gecesini ve bu gecede cinsel birlikteliği tanımlayan bir içerik kazanmıştır. **Gerdek** gecesi çiftlerin bakış açılarına göre dünya evine veya dünya hapisanesine girdikleri dönülmez akşamın ufku, bir milat anıdır adeta. Bunca önemli anı hatırlamayan bir çift ve anlatmayan bir evlilik hikayesi olamayacağı için, **Halkalı Köle** bu eski ama eskimeyen geleneği günceller. (HK, 2006:16)

İnsanlara evleniniz, eşiniz iyi çıkarsa mutlu, kötü çıkarsa filozof olursunuz diyen bilgeleri haklı çıkaran bir örnekle **Halkalı Köle** romanında karşılaşırız. Evliliğinin mutsuzluğa evrildiğini ve boşanmak için çırpındığını gördüğümüz yazarımız, filozof edasıyla niçin evlendiğini, niçin evlenildiğini sorgular: “*Çocuk için mi evlendim ben? Ya karım? Ya öteki kadınların pek çoğu? Sevdikleri için mi evleniyorlar? Çocuklar... Aradıkları sevgiyi kocalarında bulamadıkları için, çocuk, bir canlı oyuncak olmasın onlarca?*” (HK, 2006:19) Yazarın cümlelerini soru işareti ile bitirmesi, soru sorması;

cevapları bilmediği ya da emin olamadığı cevapları, söylemekten çekindiği, anlamına gelir.

Aşkın psikanalizini yazan **Schopenhauer** ve **Freud** gibi araştırmacılar; her insanda doğuştan getirdiği, içinde bulunduğu, başka varlıklarla kaynaşma ve çoğalma arzusunun olduğunu, insanları aşka, konumuz olan evliliğe, çocuk sahibi olmaya bu dürtünün ittiğini söyleyerek son tahlilde iki farklı cinse ve cinsiyete özgü ilişkileri, üreme içgüdüsüne bağlamışlardır...

Evliliğin doğurduğu sosyolojik yapı, aile kurumunu; bireysel anlaşmazlıklar ve tatsızlıklar ise aile kuruntularını doğurur. Türklerin eski yaşantılarında benimsedikleri çekirdek aile yapısı, evliliğin doğurabileceği sorunları asgariye indirdiği için daha mutlu yaşanabilecek evliliklere ortam oluşturunuyordu. Zamanla Türkler, başka kültürlerle kaynaşmaya başladıklarında çekirdek aileden **ataerkil** aileye doğru dönüşüm geçirdiler. Ailedeki birey sayısı arttıkça sorunlar da doğru orantı ile artış gösterdi.

Halkalı Köle romanında, başkarakterin karısı, kayınvalidesi ile yılların birikimi denebilecek bir soğukluk yaşamaktadır ve kayınvalidesiyle arasında sözlü, fiili tatsızlıklar daha sık cereyan etmeye başlamıştır. Karısı ile anası arasına sıkışan, aralarını bulmaya ve ikisini de hoşnut tutup idare etmeye çalışan başkarakter, karısının inadıyla ördüğü bir duvara toslamıştır. Aile kurumundaki dolayısıyla evlilik sandalındaki ilk ciddi ve derin çatlak, yazarın itiraf ve ifadesiyle, bu anlaşmazlıkla oluşmuş ve evlilik sandalı su almaya başlamıştır. (HK, 2006:34-35-40)

Karısı, her halükarda kocasına, kayınvalidesinin evi terk etmesini dayatır: *“Gitsin bu evden, ... Bıktım artık senden de anandan da... İkinizle evlenmedim ya... Kocaman herif oldun, anam da anam.”* (HK, 2006:38) Bu minvalde uzayan ve bir gelinin ağzından kaynana için söylenen sözler, kocasını ve evini paylaşmak istemeyen kadın bencilliğini ve ezeli gelin kaynana rekabetini akla getirir. Bu ataerkil aile olmanın doğurduğu tekil bir sorun olarak kalmaz, yaşlıların bakımına, huzurevlerinin varlığına doğru genişleyen bir yelpazenin de çıkış noktası olur. Hülasa kayınvalidenin, gelinin, kocanın mutsuz olduğu ama ben oynamıyorum(!) deyip dışarı çıkamadığı bir yapı olan evlilik / aile, herkesi **mutsuz** ve köle eden bir hapisane imgesini çağırıştırır.

Evliliğin köleliğe dönüşmesi, mefhum-ı muhalifi olan özgürlük sözcüğünü de romana dahil eder. Bütün zamanını karısı, annesi, şiddetli kavgalar ve geçimsizlikler arasında gidip gelen bilardo topları gibi geçiren başkarakter için; sorunlarının ana kaynağı, gücünü ve gizemini çözemediği kadınlardan biri olan karısıdır. Huzur ve de

özgürlük onun saf dışı bırakılmasıyla serbest kalır, ortaya çıkar, arz-ı endam eder: *“Sonunda ı ışık söner. Bu an, benim beklediğim özgürlük anıdır. Karım horlamaya başladığında...”* (HK, 2006:54)

Her asil kalp dünyaya bir düzen vermek isteyen kalptir ve bu düzen verme işine yakın çevresinden başlar. Bunda bir sorun yoktur, sorun her asil kalbin bu dünyaya kendi düzenini vermek istemesinden çıkar. Evliliklerde de eşlerin düzen algıları değişiktir ve bu yüzden sık sık çatışan tarafların ve bir çatışma alanının doğması kaçınılmazdır. Taraflardan biri bu düzen savaşından çekildiğinde geçici bir sulh ilan edilir ve yukarıdaki alıntı bu türden bir oh diyebilme anını anlatır ama toplamda sorunun çözümsüzlüğünü ya da aynı zamanda çözümün **boşanma** ile gerçekleşeceğini de düşündüren ibarelerdir. Karısı uyuyan erkek, şafağa kadar da olsa boş, boşanmış gibi olur ama bir müddet sonra “gibi yapmak, gibi olmak” tarafları kesmeyecektir.

Halkalı Köle'de yazar, okurlar için bir çelişki ya da paradoks olarak görülebilecek bir yaklaşımla, evliliğe değil evlilik kurumuna, evliliğin kurumsallaşarak kazandığı yapıya karşı olduğunu dile getirir: *“Üçüncü düşmanı bekarlar bilmez. Üçüncü düşman evliliktir... Evlilik kurumunun kendisidir...”* (HK, 2006:60) Bu sözlerin arka planında ilk iki düşman olan kadın ve erkeğin, bu, tarihin durmadan sevişen ve didişen başrol oyuncularının, etraflarına geçirilmiş bir kafes olarak evliliği sunma ve düşündürme isteği ağır basar.

Arenaya sürülmüş gladyatörler ya da kafes dövüşüne çıkarılmış modern zaman dövüşçüleri gibi birbirlerini alt etmek zorundadır evliler zira **kafes** dışarı çıkmalarına engeldir. Kafesin hammadde ise yazılmayan yasalar olan töreler ile medeni hukukça sınırları çizilmiş ve yazılmış yasalardır. Kafesin dışına çıkamayacağınızı bilmekten gelen kaygı gittikçe **klostrofobi** benzeri bir kapalı yerde kalma, kapana kısıtırılma korkusuna dönüşür.

Sorumluluk duygusu taşıyan insanlar, sorumluluklarını taşıdıkları insanlara sırtlarını dönmek zorunda kalsalar hatta ilişkilerini kesseler, bağlarını koparsalar da ilgi ve yardımlarını kesmek istemezler. Esasen sorumluluk sahibi insanların yürütebileceği bir birliktelik olan evlilikler, kağıt üzerinde başlatılıp, kağıt üzerinde bitirilebilen birliktelikler değildir. Resmiyete yansımayan bir evlilik hayatının yaşanması ne denli mümkünse, fiiliyatta olmayan ama resmiyette yaşanan evlilikler de yok değildir. **Halkalı Köle**'de boşanmak istediği yirmi yıllık karısına başkarakterin kendine de izah

edemediği bir tutumla, ev alıp hediye etmesi; sorumluluk, vefa gibi insani duyguların eşliğinde, evliliklerin gerçekte hiç bitirilemediğine, bitirilemeyeceğine de bir örnektir:

“... o çalışmamıştı. Böylece, bu evi, ona bir işveren olarak, emeklilik karşılığı mı armağan etmek istemiştin? Gecenin bu yalnızlığı, bu son saatlerinde bile henüz çözebilmiş değilim, böylesi davranmamın somut nedenini.” (HK, 2006:61) Dünyanın en evrensel, en yorucu, yer yer en boğucu, tatili, dur'u, durağı olmayan ve en çok çalışana sahip mesleği **ev kadınlığı**dır. Üstelik bu mesleğin emekliliği yoktur. Eşi ev kadını olan başkarakterin, hediye ettiği evi bir emeklilik ikramiyesi ve acı tatlı yaşanan yirmi yılın doğurduğu minnetinin ifadesi olarak da görmesi ayrıca dikkate değerdir.

“İyiliğe iyilik olsa kocamış öküze bıçak olmazdı.” diyen atalarımızı haklı çıkarırcasına hediye edilen evin tapu işlemlerini halleden karısının ise ilk önce kayınvalidesini, yazarın annesini evden kovması da yine **ironik** ve trajik bir gelişme olarak okurun dikkatinden kaçmayacaktır tıpkı yazarın içine işlediği ve okura iletmek istediği gibi... (HK, 2006:62)

Evlilik kurumunun algılanış biçimi üzerine kafa yorarken yazar, Batı ile Doğu'nun bu kurumlara yüklediği anlam ve bakış açılarını da karşılaştırmayı göz ardı etmez: “Evliliğin bir şirketin iki ortağı gibi yaşandığı; seksin bir doyumluluk ... olduğu Batı'da... Herkesin kendi hesabına yattığı yataklar.” (HK, 2006:63) Yazarın daha sonra yazacağı bir romanına **Aile Şirketi** adını vermesi de herhalde bu alıntıdaki şirket kelimesi ve benzetmesinden mülhemdir. Batı, materyalist dünya görüşü ve tecrübelerini evlilik kurumuna da aktarmıştır. Doğu ise hala maddi anlamda ve alanda değil mana ikliminde kurmayı ve korumayı hedeflediği evlilik kurumunu adeta tabulaştırmaktadır.

Evliliklerde “**üç s**” kuralı diye özetlenen sevgi, saygı, sadakat; olmazsa olmazlardan görülerek baş tacı edilir ve edilmelidir de. Oysa **Halkalı Köle**'de Şark tipi evlilik anlayışının tipik kabulü olarak evliliğe ve erkeğe sadakat, yalnızca kadından beklenir. Romanın sözde sevgi arayışındaki yazar anlatıcısı, övünülecek bir durummuş gibi aşk hayatını demeye dilimiz hatta yazar dahil kimsenin dili varmaz ama seks hayatını kendince özetler: “Pek çok kadınla evlilik dışı ilişkim oldu açıkçası... Batılı kadınlarla da yattım. ...Ülkemizde de pek çok kadın karıştı yaşamıma... Bu ilişkilerimin kimisinden karım sonradan haberli oldu, kimisini hiç bilmedi.” (HK, 2006:63)

Başkarakter, sevgiyi, gerçek sevgiyi arayışına ırca etse de bu ilişkilerini, evli olan bir erkek olduğu için, karısına karşı ve karısına rağmen bu yaptıkları düpedüz fuhuş, ihanet, aldatma, zina, saygısızlık, sevgisizlik örnekleri ve itiraflarıdır. Çağdaş

yasalar, aldatıldığını ispatlayabilen eşlerden birinin boşanma isteğini haklı bir gerekçe olarak kabul etmekte ve evlilikleri bitirmek için diğerinin reyine gereksinim duymamaktadır. Böyle pişkince itiraflar ve tek taraflı sadakat ve evlilik yorumlarına kapı aralayan bireysel tutumlar, erkek egemen bir dünya kuran Şark'ın **kof kabadayılığı**dır. Eşine rağmen bunları yapan erkek zaten kafasında evliliğini bitirmiş, amiyane tabirle ele güne karşı sürdürmek durumunda kaldığı bir evliliğe ve eşe katlanıyor demektir.

Yazarımızın kadınına ve genel anlamda kadınlara bakışını genlerinde var olan feodal adetlerin yanında; inandığı, benimsediği Marksist doktrin de etkilemektedir. Belli fikir dalgalanmaları içinde faşizm, doğrudan kadına karşı olumsuz tezler işlemese de, marksizm, aile yapısı içinden ve kişiliğinden, kadını dışarıda bırakan düşünceler taşımaktadır. **Komünist Manifestosu**'na göre kadın, üretim ve tüketim aracı idi. Bunun dışında ise yalnızca cinsel bir obje olarak görülüyordu:

“Pravda gazetesi hiç kaçamak yapmadan şunları yazmaktaydı: ‘Bizde erkeklerle kadın arasındaki ilişkiler yalnızca cinseldir, biz sevgi denen şeyi bilmeyiz, düzmece ruh dünyasına giren her şey gibi sevgi de küçük görülür.’ Bu komünist kurala göre, her genç kızla kadının görevi, erkeğin cinsel içgüdüünü doyurmaktır. Kadınlar, beklenen iyi niyetten zaman zaman yoksun kaldıkları için, Sovyetler Birliği’nde ırza geçme olayları tam bir salgın haline gelmiştir.” (Bulaç,1990:114.) Marksizm Rusya’da kadını aşâğılamaların en ağırına mahkum ederek, Roma ve Bizans tarihini modern zamanlara, hatta Türkiye sınırlarına taşımıştır.

Tabii ki, eşlerin birbirlerini aldatmalarının birden çok nedeni vardır. Bazen merak, bazen heyecan, bazen zevk, bazen isyan, bazen intikam vs. için aldatan insanları, kadınları ya da erkekleri sadece yargılamak ve acımasızca eleştirmek işin kolayına kaçmaktır. Anlamaya çalışmak ise daha insani, öncelikli ve elzemdir. Binlerce yıl harem geleneği içinde çok eşli bir hayat yaşayan Şark erkeğini tek eşlilik çok zorlamaktadır. Binlerce yıllık genetik miras, erkeği birden çok kadınla yaşamaya adeta kışkırtmaktadır. Bizdeki imam nikahı, kuma vb. adetler, Batı’daki metres hayatı türevi yönelişler; antropolojik manada tek eşliliğe, **monogamiye** yatkın kadının aksine, çok eşliliğe, **poligamiye** yatkın erkeğin, arkaik genlerinin ortaya çıkardığı sosyolojik vakıalardır.

Ruhbilimsel araştırmalar, insanın işinden çok eşini düşünen canlılar olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Nasıl biriyle evleneceğini durmadan düşünen, hayal eden

insanların eşlerinden ve evliliklerinden beklentileri yüksek olmaktadır. Beklentileri karşılanmayan, derin hayal kırıklıkları yaşayan insanlar, doğru kişiyi bulamamış olma yanılgısı içinde, istem dışı ya da bilinçli, doğru kişiyi aramayı sürdürürler. Bu nedenle çoğu evlilikler henüz bitmeden bir ikinci, evlilere göre üçüncü şahıs ortaya çıkar ve yeni bir evlilik senaryosu yazılmaya başlar. Yeni, sırf yeni olduğu, eskiliğin katlanılmaz sıradanlığından ve yıpratıcılığından uzakta durduğu için, bir **illüzyonun**, yanılsamanın içinden yıldızlar gibi ışıır. Aşkın gözünün kör olmasıyla da açıklanabilecek bu algının güç kaynağı yeni sıfatını taşımasındandır.

Halkalı Köle'de başkarakter, karısından henüz boşan-a-madan, eş gözüyle baktığı ikinci bir kadına yelken açar. Yanılsama yine devrededir: *“Yıllardan sonra ilk kez bir insana rastlamış gibiyimdir. ... Derin derin bakabilmek... ...Dokunduğum her parçası yumuşaktır... Yeni bir birliktelikte, şöyle şimşek gibi çakan birliktelikte, için için yanan ateşin üzerine tonlarca benzin dökülmüş gibidir. ...Evliliğin ilk yıllarındaki gibidir her şey...”* (HK, 2006:69-71) Aşkın güzelliği ile kurulmuş bu türden uzayıp giden cümleler, canlılığını, ışıltısını, kanatlarını yeni sözcüğünden ödünçlemiştir. Başkarakterin karısıyla bu **yeni** aşkı, olmayana ergi yöntemiyle yer değiştirse, büyük ihtimalle gelinen nokta ve sarf edilen sözler büyük oranda benzeşirdi. Aşkın ömrü üç yıldır gibi adlarla yazılan, yayınlanan kitapların da anlattıklarının özeti her yeninin, insanlarca çabucak eskitildiği ve gözden düştüğü gerçeğidir. İstek erişilmedikçe istek olarak kalır:

“Hep ayrılık isteğe erince istek ölür

Bir anda ölseler de insanlar tek tek ölür.”

Yeni kadını eskiye göre büyümlü gösteren bir diğer duygu da eskiden intikam almanın karşılığı olması, bir aşk-ı memnu atmosferi yaratması ve yaşatmasıdır.

Evliliklerin aşkı öldürdüğü gerçeğinin sık sık dillendirilmesi, üzerinde durulmaya değer bir tutum ve davranış olarak **Halkalı Köle** romanında karşımıza çıkarılır ve üzerinde zihin jimnastiği yaptırılır. İlk karısından ayrılmak üzere olan başkarakter, uzun süren derin muhasebelerle, eski sıfatını taşımak zorunda kalacak karısını düşünür. Başkarakterin, özellikle evliliğin ilk yıllarında, insanlığı tazeyken, kötü birisi olmayan eski karısını evlilik bozup kötüleştirmiştir. İnsanlar suçlu da olsa tek suçlu değildir. Evlilik hapishanesi eşlerin kimyasını, psikolojisini bozmakta, kötü ve tanınmaz bir insana dönüştürmektedir. Bu gerekçelerle yazar anlatıcı, sevgiliyle

evlenmek istemez: “*Ayrılısam bile evlenmemeliyiz demek istedim. Evliliğin kirletmesine razı olamam seni.*” (HK, 2006:73-74)

Evliliğin, insanlık tarihine mal olmuş bütün birikimini, topyekûn bir direnişle reddetmektedir yazar. Bir değirmen gibi insan öğüten bu dünyanın çarkları boşa dönmessin diye durmadan çoğalma dürtüsü ile çocuk sahibi olan, geleneği tevarüs ettiren insanlar bize **evlilik kurumunun** hem çok boyutlu gerçeklerden doğduğunu hem de bütün çağlar içinde önemsendiğini düşündürür. Yazarın kendi kötü örneğinden hareketle, bir çiçekle baharın da kışın da gelmeyeceğini unutması ve evliliği kötölemesi aşırı duygusallıkla açıklanabilir. Bireysel olarak değeri olan bu tepkinin sosyolojik anlamda tutarlılığı yoktur.

Dışarıdaki anlamsız kalabalıklar ve yanık yağda boğulan yapıların arasında bunalan modern insanın biricik sığınağı evidir. Ev bir kaçış ve sığınma motifidir. Evlilikler, evin bu özelliğini sürekli aşındırarak, huzurun kutsal mekanı ve sığınağını, eşlerden birinin gardiyan diğerinin tutuklu kaldığı bir hapishaneye çevir-e-bil-mektedir. **Halkalı Köle**'de başkarakterin karısı, kocasını ve çocuklarını yuvalarında mutsuz edecek tavırlar, davranışlar sergilemektedir. Örneğin pazar sabahı biraz daha uyumak isteyen çocuklara, elektrik süpürgesi şoku uygulanır: “*Baba, baba bıktım anamızın bu temizliğinden. Kurtar bizi... .. Çocuklarım, siz onun sopalı, huzursuz temizliğinden... Ben hem temizliğinden hem yorgunluğundan bıktım.*” (HK, 2006:76)

Yorgun sözcüğü iyi bir ruhsal çözümleme sözcüğüdür aslında. Umudunu, mutluluğunu, yaşama isteğini kaybeden insanlar yaşam enerjilerini de yitirirler. Bu insanlar yaşamıyor gibi yaşayan, bir ölü gibi yaşayan canlılar haline gelirler. Yılların birikimi olan yorgunluk insanları mefluç eder... Duygular bulaşıcı olduğu için aynı mekanları paylaşanların duyguları diğerlerini de etkiler ki bir tarafı aile romanı olan **Halkalı Köle** için de bu durum geçerlidir.

Bu uzayıp giden şikayet ve durum değerlendirmesi cümleleri, evliliklerin büyüü bozulduğunda, evlerin büyüünün de bozulduğunu gösteren örneklerdir. İnsana ıstırap veren en güçlü duygulardan biri de büyüü bozulmuş bir dünyada yaşamaktır. Bu kurgudan, kadının mutsuz olduğu çıkarımı da yapılabilir. Mutlu olan mutluluk, mutsuz olan mutsuzluk verir etrafına. Salt kadını suçlamaya odaklanmadan, ev sözcüğü ile **ev+li** sözcüğü arasındaki bağı koparmamak gerektiğini hatırlamak için yerinde bir çekirdek metindir, yukarıdaki örnek.

Kaldı ki yorgunluk sadece can taşıyan insan için değil cansız varlıklar için bile geçerli bir doğa yasasıdır. Mühendislik terimi olan metal yorgunluğu ifadesi, ömrünü doldurup, çürümeye yüz tutmuş metaller için kullanılmaktadır. Yaşamak, hele de mutsuz yaşamak, dinlenmeyle atılamayan bir yorgunluk bırakır insanda. Tıpkı yalnız etiyle, kemiğiyle değil ruhuyla da yorulmuş insanların anlatıldığı **Yorgun Savaşçı** romanındaki ruh hali gibi, müzmin yorgunlukların ilacı da tedavisi de yoktur.

Yunan mitolojisine ait bir inanışa göre yaratılan ilk insan **“hermafrodit”** karakterliymiş. Bir tarafı erkeklik Tanrısı **Hermes**’e, diğer yanı dişilik Tanrıçası **Afrodit**’e ait olduğu için, çift cinsiyetli ama tek insan olan bu insan, karşı cinse muhtaç olmadığı için çok mutlu bir hayat sürmekteymiş. Bu ilk insan o kadar mutluymuş ki, Olimpos dağında oturan en büyük Tanrı Zeus başta olmak üzere bütün Tanrılar, Tanrı olmalarına rağmen yaşayamadıkları mutluluğu yakalamış ve yaşayan bu insanı kıskanıyorlarmış.

Bir gün, bilmeyerek ve istemeyerek Tanrılara karşı bir suç işleyen bu insanı, fırsat bu fırsat deyip cezalandırmak için, **Tanrılar konseyi** toplanmış ve uzun tartışmalardan sonra, ömürleri birbirlerini aramakla geçsin diyerek, bu insanı ortadan ikiye ayırmaya ve her bir parçasını dünyanın bir diğer köşesine atarak cezalandırmaya karar vermişler. Birbirlerini bulacak gibi olurlarsa biz Tanrılar devreye girer, gerekeni yaparız demeyi de ihmal etmemişler. O günden beri mutlu olmak isteyen bütün insanlar fi tarihinde kendilerinden koparılan parçayı aramaktadırlar. Ruh ve beden eşlerini bulabilen insanlar mutlu aşklar yaşamakta, mutlu evlilikler yapabilmektedir ve o günden beri inanılmaktadır ki mutluluk bizden koparılmış olan ruh ve beden ikizimizi, diğer yarımızı bulmakla mümkündür.

İşte böylesine zor bir arayışın ve buluşun sonunda ortaya çıkacak mutlu evlilikler, evliliği halkalı kölelerin birlikteliği olmaktan çıkaracak ve kurtaracaktır. Böyle evlilikler insanların yalnız bedenlerinin değil ruhlarının da uyduğu evlilikler yapabilmeleri anlamına gelecektir. **Halkalı Köle**’de, muhtemelen ve mitolojik hikayemize göre ruh ve beden eşini bulamadığı için mutsuz olduğu bir evliliği bitirmenin arifesindeki başkarakter, eski eşini birlikte yaşadıkları evden değil yüreğinden kovar: *“Evet, ben de seni kovdum. Bu kovduğum yer, ev bark değildir ama. Yüreğimden kovdum seni... Şimdi orada bir başkası var.”* (HK, 2006:82)

Herkesçe kabul görür bir gerçektir ki hayat boşluğu kaldırmaz, tıpkı yürek gibi. Yine herkesçe kabul görür bir gerçektir ki bir hanede iki mihman olamayacağı için, bir

yürekte iki sevgili de barınamaz. Bu nedenlerle başkarakter yüreğini boş bırakmak için değil, bir başkasına, doğru kişi, **ruh ve beden eşi** olduğuna inandığı kişiye tahsis etmek için boşaltır. Böylece bir evlilik biterken diğerinin temelleri de atılmış olduğu için gözyaşlarını umursamayan, acıları görmezden gelen, mazeretlere bakmayan hayat, dengesini korumuş olur.

Evliler arasında kurulan iletişimin renginin değişmesi, tatlı dilin acı ve kem sözler söylemesi, evliliklerin insanın zihninde bitirildiğinin somut göstergesidir. **Halkalı Köle**'de evli çiftlerin evliliklerinin resmen olmasa da fiilen bittiği ana denk düşen diyalogları, sevginin, saygının, birlikte olma isteğinin tüketildiğini gösterecek ikincil, kırıcı, yıkıcı ifadelerdir: “*O kadını görmeyeceksin bir daha... Göreceğim... Görmeyeceksin... Göreceğim... Göreceksen defol bu evden... Terbiyesizleşme... Terbiyesiz, ahlaksız sensin... ..Cehenneme kadar yolun var.*” (HK, 2006:87)

Bu iletişim dilindeki sözel şiddet, yıkıcılık, hakaret ve restleşme romanın ve evliliğin kırılma anı, miladıdır. *İnat da bir murattır*, diyen atalarımız, insan inadının öfke gibi baldan tatlı bir duygu olduğunu izhar eder. Bu metinde köprü üzerinde karşılaşmış iki inatçı keçi masalındaki gibi, geri adım atmamaya yemin etmiş iki insan tipi karşımıza çıkar. Bu **inat**, evlilikten boşanmaya doğru yürüyüşü hızlandıracaktır aynı zamanda...

Halkalı Köle'de evlilikle değişen kimliklere ilginç bir örnek verilir: “*Karım yok artık... O salt çocuklarımla anası sayılır.*” (HK, 2006:95) Boşanmış bir erkeğin eski karısını anmak ve yaftalamak için seçtiği bu tamlama, çocuklar adına sürdürülmek zorunda kalınan ilişkideki yeni durumu ve duruşu özetler niteliktedir. Evlilik yeni bir safhaya geçmiştir, ilişki artık iki kişi arasında değil, üçüncü kişiler için –zoraki- sürdürülen bir birlikteliktir.

Halkalı Köle romanında, evliliği erkek ve devamında çocuklar açısından baskıcı bir ortama dönüştüren gerçeklerden biri olarak anne figürünün aşırı temizlik hastası, düzen manyağı, simetri hastası olması, evi sadece kendinin yaşadığı ya da kendi kurallarıyla yaşanan bir alan olarak gören otoriter kişiliği de gösterilmektedir. Yazar anlatıcı, şu an yaşadığı evle geçmişte yaşadığı evin karşılaştırıldığında, mekansal anlamda nasıl daraldığını, tutuk ve ceza evine döndüğünü şu örnekle de güçlendirir:

“*Terliğimi bıraktığım yerde buluyorum. ...Karım uyanmasın... Çocuklar uyanmasın... Konuklar uyanmasın... Kedi uyanmasın... Eşyalara dokunulmasın... Kıpırdatılmasın hiçbir şey... Yok, yok...*” (HK, 2006:97) Boşanmış başkarakter artık bu

sınırlamalardan, “öz evinde garip, öz evinde **parya**” yaşamaktan kurtulmuştur. İki yanlışın bir doğru ettiği gerçeğinden hareketle, ev algısındaki büyüünün korunması için eşlerin özverili davranması gereği ve gerçeği okura bu örnekler etrafında düşündürülür.

Olağanüstü koşullar zuhur etmedikçe insan dahil tüm canlılar, dünyaya gelmelerine ortak, aracı oldukları canlılar olan yavrularını terk etmezler. Dünyaya getirmek ve sonra de herhangi bir nedenle terk etmek, insani, dini, asil, iyi bir davranış biçimi değildir ve bu türden gerekçelerle onaylanmaları söz konusu olamaz. **Halkalı Köle**’de boşamak istediği karısını terk edip, sevgiliyle yaşamaya başlayan başkarakterin evine, yetişkin oğlu gelir, kapıyı tekmeler ve alkollü birinin becerebildiği kadarıyla babasına önce hesap sormaya kalkar, sonra süngüsü düşerek eve geri dönmesi için yalvar yakar iknaya çalışır: “*Bir tek sorun, eve dönmelisin. ...Kız kardeşimin boynu büküldü. Benim boynum büküldü. Sen, salt anamı değil, bizi de bıraktın.*” (HK, 2006:108)

Boşanmanın en masum, dolaylı ve zayıf kurbanları çocuklardır ve bu olguyu açıklamanın en zor olduğu tarafta yine çocuklar vardır. Boynu bükülmek, sessiz yaşanan derin bir acıyı karşılayan; yetimlik, sahipsizlik, terk edilmişlik ve istenmeyen kişi duygularını açığa çıkaran, çağrışımları zengin bir söz kalıbıdır. İntihar eden, ölen, öldüren, şiddete başvuran, uyumsuzluk yaşayan, mutsuz çocukların çoğunda ortak payda olarak boşanmış ailelerin çocuğu olma sendromu, alt yapısı vardır. Hatta çocuklar çoğunlukla boşanma nedeni olarak kendilerini görme eğilimde oldukları için bu süreçleri derin bir **suçluluk psikolojisi** içinde yaşarlar.

Evliliğin ve evliliğin istenmeyen çocuğu boşanmanın, ortaya çıkarttığı ve insana yaşattığı en yıkıcı ve yakıcı duygulardan biri de pişmanlıktır. Evlenenin de evlenmeyenin de pişmanlık yaşayabileceği gibi boşanan da boşan-a-mayan da aynı duygunun içine yuvarlanabilir. Her yolun Roma’ya çıkması gibi her eylem ya da eylemsizliğin sonu da pişmanlığa çıkar / çıkabilir. **Halkalı Köle**’de, kocasını evden kovan, hakaret ve türlü eziyetler eden kadın, yumuşamış, çark etmiş vaziyette gelir kocasının elinden tutar ve lütfen sözcüğünün eşliğinde, çocukların hatırını da pey akçesi olarak ortaya sürerek eşinden geri dönmesini, eve dönmesini ister. Erkek, koca, baba; kızına, çocuklarına duyduğu sevginin istismar edilmesine de içerleyerek eşine şu cevabı verir:

“*Maymunu yavrusuyla bir fırının içine bırakmışlar. Maymun yavrusunu kucağına almış. Ama sıcaklığı artırdıklarında, ayakları yanan ana maymun, kucağındaki yavru maymunu sıcak zemine bırakıp üzerine çıkmış. Kusura bakma, sen de*

böyle yapıyorsun.” (HK, 2006:120) Aslında hayvanların içgüdüsel olarak yaptıkları bu seçimi benzer durumda kalan tıpçılar da yapmaktadır. Hekimler, hamileliği tehlikeye düşen anne ile çocuğu arasında tercih yapmak zorunda kaldıklarında hiç düşünmeksizin anneyi kurtarmayı tercih ederler zira anne o çocuktan düzinelerce doğurabilir. **Anne** yetişkin bireydir, **çocuk** uzun ve ucu açık bir süreçten sonra yetişkin ve üretici bir bireye dönüşecektir.

Alıntımızda karşımıza çıkan, tek neden olmasa bile başka bir kadın için de terk edilen kadın, kadınlık gururunu da ayaklar altına alarak eşini dönmeye ikna için çabaladığına göre artık çaresizliğin son kertesine gelmiş demektir. Boşanmaların çocuklardan sonra en çok kadını ezdiği, üzdüğü ve tükettiğini gösteren bu örnek, iki cins, kadın - erkek arasında yapılabilecek karşılaştırmalar için de **göstergeler** barındırmaktadır içersinde. Kadın bir yastıkta kocamak için evlenir, evliliğin kutsallığına ve ebediliğine inanır ve kadınların yaşlandıkça başka bir erkek tarafından seçilme ve beğenilme olasılıkları azalır. Kadınlar göründükleri, erkekler hissettikleri yaştadır ve yaş, yaşlanma en çok ve en çabuk kadını yıpratır. Etrafımızda güya aşık oldukları için(!) yaşlı erkeklerle birlikte olan düzinelerce genç kız vardır ama tersi örneklere rastlama olasılığı çok düşüktür.

Halkalı Köle'de mutsuz evliliğin, kırık hayatların ortaya çıkardığı ikincil ve yıkıcı duyguların çetelesi tutulmaya devam eder. Pişmanlığa, yılgınlık, umutsuzluk, sevgisizlik, isteksizlik, inançsızlık ve hatta düşmanlık eklenir: “...*düşmanımsın sen benim. Ben de senin. Salt çocuklarımız için birbirimize karşı duyduğumuz düşmanlık, yeniden bir araya gelmememize yeter de artar bile.*” (HK, 2006:129) Toplumda rastlanan, cinnet ve cinayetle biten evlilik hikayeleri, böylesine mutsuz evlilik bataklıklarından kaynaklanmaktadır. Evliliğin gayrı meşru çocuklarından biri de ortaya çıkardığı düşmanlıktır.

“*Bir bitmeyecek zevk verirken beste / Bir tel kopar ahenk ebediyen kesilir.*” diyen Yahya Kemal'den ilhamla söylersek, evliliklerde bir tel koparsa uyumun sonsuza değin bozulacağına duyulan inanç, **Halkalı Köle** romanında ortaya çıkar: “*Geçen her an, bozulmuş bir birliktelik düzeleceğine daha da bozuluyor; güneşe bırakılmış buz parçası gibi, nasıl da eriyordu tüm umutlar.*” (HK, 2006:135) Burada boşanmaya giden yola döşenen taşların yuvarlak bir tahlili vardır. Evlilik ters orantı ile akan bir süreçtir. Sevgi azalırken yerini nefret almaya başlar, umut, sevgi azalır, umutsuzluk sevgisizlik

çoğalır, sıcaklık kaybolurken ortam hızla buz keser, sadakat darağacında sallanırken, ihanet kol gezer...

Halkalı Köle'nin boşanmaya ayrılan bölümleri adeta bir hukuk bürosunun seçkin avukatlarınca hazırlanmış bir broşür gibidir. “...boşanabilmek için yasaların saptadığı beş neden var: Aşırı geçimsizlik... Zina... Delilik... Cana kast... Terk...” (HK, 2006:136) Avukat bu bilgilere ek olarak anlaşma olmadan boşanmanın imkansızlığını anlatırken, taraflardan birinin cüzam ya da sifilis gibi bir hastalık taşımasının da boşanma gerekçesi olabileceğini söyler. Bu cilt hastalıkları eşlerin birbirinden iğrenmesine yol açtığı için boşanma nedeni olabilir ancak evlenmeden önce ortaya çıktılarsa ve taraflarca gizlendiyse... Yasa duvarına toslayan yazar, uzun sürecek boşanma maratonunu yine ve sadece anlaşmayla sonlandırabilecektir.

“Varlığı kendisine sunulmuş olmadığı için varoluşunu kendisi yaratmak zorunda olan insan” (Gasset, 1995:9) için evlilik, varoluşunu yaratmasının ya da yeniden tanımlamasının bir değer ve diğer aracıdır. Kendi varoluşlarına yürüyen iki insanın karşılaşması ve kaynaşması süreci sanıldığından daha sancılı ve sarsıntılı çatışmalar doğurabilir. Evlilik, bir tarafın diğerini **ötekileştireceği** bir sürece dönüşebilir. Bu çatışmaların varabileceği son nokta ise savaş halidir ve **Aile Savaşları** romanı tam olarak bu kesişmeden yola çıkar.

Aile Savaşları'nda evliliklerin ve aile kurumunun üzerindeki yaldızları kazıyan başkarakter, bir ikiye bölünmüş ve ikili ahlak damarına rastladığını düşünür: “Belki de tüketmeye alışmış çeyrek yüzyıllık ailede, üretene istemekle, aslında bozulan keyiflerinin hıncını almak istiyorlardı. Sonu gelmez bir köleliğe başkaldırmak mı, yoksa sevgi adına, daha, daha, biraz daha çalışmamı istemeleri miydi ikiye bölünmüş, ikili ahlak?..” (AS, 2006:67) Aile bağlarını bu kadar derin düşünmemek, hatta Marksist olup üreten tüketen ilişkisine indirgememek en doğru olanıdır. Üstündeki yaldız kazındığında alttan çıkara dayanan bir birlikteliği sürdürmek kavgası, kaygısı uç verebilir, bu olasılık dahilindedir ama böyle bir olasılık için evham çoğaltmak, hüsnü kuruntular üretmek sağlıklı değildir.

Evlilik kadınla erkeğin kürkçü dükkanıdır. Arayışın kanatlarıyla uçan dalgın dünya yolcularının, dönüp dolaşıp uğrayacakları, uğramazlarsa kendilerini eksik hissedecekleri bir handır evlilik. **Aile Savaşları**'nın başkarakteri boşanır boşanmaz yeniden evlenmesine hem inanır hem inanamaz, ruh hali karışıktır: “Evlendin. Gene evlendin işte. Yasalara, törelere başkaldırdın önceleri... Ama sonunda yüz sürüp yalvararak, çırpınarak belgeler istedin yeni bir evlilik adına. Gene bize döndün. Akıttığı

kana dönen cani gibi... Gene yasaların buyruğuna, o sümüklü böcek dediklerinin arasına sokuldun.” (AS, 2006:79)

Dünyada en çok evlenen erkek yirmi yedi, en çok evlenen kadın yirmi iki kez evlenmiştir. Kendine kızan, söylenen, inanmaya çalışan başkarakterin ikinci kez evlenmesi bu rakamların yanında oldukça olağanlaşıyor. Evlilik, Eski edebiyatın **Şem ü Pervane** hikayelerinin özünü teşkil eden mum ve kelebeklerin hikayesine benzetilebilir. Kelebekler, pervaneler, çok sevdikleri ve yandığı yere üşüşükleri mum ışığının çevresinde dönerken bir anlık cezbe, geçici körlüğe kapılıp, doğrudan alevin ortasına düşer ve kömüre dönerler. Yanacaklarını bilmeleri, mum ışığından uzak durmalarını engellemez.

Aile Savaşları’nda, çalışan kadınla evliliğin, ortaya çıkardığı sorunlara dikkat çekilir. Başkarakterin ikinci karısı bankacıdır, geliş gidiş ve mesai saatleri toplamı, kasanın, hesabın tutmaması gibi olağanüstü durumlarla da birleşince on iki saati bulmakta hatta geçmektedir. Sabahın karanlığında evden çıkan bu kadın akşamın karanlığında dönmektedir. Hülasa evliliğe, eşlerin ağız tadıyla bir şeyler yapmasına zaman yoktur: “‘Yooooo,’ dedim. ‘Bak, tartışmaya bile zamanımız yok aslında. Şimdi tartışırsak, aç kalırız. Pazartesi, Salı, Çarşamba, Perşembe akşamları tartışırsak, uykusuz gidersin işine. ... Patron... Karımın kocası... ...’” (AS, 2006:103)

Çalışan, yoğun ve uzun saatler boyunca çalışan kadın ile evliliğin zorluğuna dair çekirdek metinler birbirine eklenince, caydırıcı bir güç kazanırlar. Çalışan kadınla evlenecek erkeği, hem çalışıp hem evlenecek kadınları bir değil iki kere düşünmeye sevk ve mecbur eden çekirdek metinlerdir, bu türden metinler... Romanda bu kadının bir de hamile kalması ve ilk çocuğunu doğurmakta istekli davranması evliliği iyice **krize** sokacaktır. Tabii burada evliliğin tarafı olan erkeğin hiç yapıcı bir rol üstlenemediğini, bu türden evliliklerde fazlasıyla doğacak boşlukları dolduracak kıvraklıkta, esneklikte ve yetenekte olmadığını, hayat ve evlilik yorgunu olduğunu da bu süreç ve sonuç ilişkileri içine dahil etmek lazımdır.

Büyük bir aşkla olmasa da büyük bir sevgiyle ve büyük zorlukları aşarak evlenen **Aile Savaşları**’nın çifti; evliliğin aşkı öldürdüğü, sevgiyi, ilişkiyi tükettiği tezini çok çabuk gündemlerine alırlar: “‘Evlilik bizi tutsak etti,’ dedim. ‘Sen de bu korkuyu yaşamıyor musun?’ ... sevgiye zaman bırakmıyor ki evlilik... Hatta, hatta çoğu kez, tek tek ülküleri olan insanlar bir araya, ama evlilik adına bir araya gelmişlerse, ülkülerinden kopup evliliğin koşullarına uymaya zorlanıyorlar. ... Evlilik sevgiye

düşman... İki ülke arasındaki mayınlı sınır gibi...” (AS, 2006:109-110) Eşler evlilikte köleleşmekte, zorlanmaktadır. **Aile Savaşları** ve öncülü olan **Halkalı Köle** romanlarını ardı ardına okuyan insan, yukarıdakine benzer sayısız içeriğin yönlendirmesi ile bir felsefeye ulaşacaktır ve o felsefenin özü; “**Mutlu evlilik yoktur.**” olacaktır. Bu felsefeyi çürütmek ve toplumun temeli aile kurumunu çoğaltmak için bu çıkarıma bir zeyl yapabilir, şerh düşebiliriz. Mutlu evlilik vardır ancak mutlu evliliğin yazılı tarihi yoktur.

Türkiye’de ve Türkiye’nin de parçası olduğu Doğu toplumlarında en yaygın ve en yanlış evlilik tercihlerinden biri de akraba evliliğidir. **VZVİVK** romanında kardeş Hz. Hüseyin, ağabeyi Hz. Hasan’ın vasiyeti gereği, kızı Fatime ile abisinin oğlu Kasım’ı, sabahında Kerbela savaşının başlayacağı akşam evlendirir: “*Ey kardeşim Hüseyin, oğlum Kasım, kızın Fatime’ye sevdalıdır. Sen, sen ol, ölmeden önce, bu iki canı birleştir.*” (VZVİVK, 1987:122) Hz. Hüseyin ve damadı, gün doğduğunda sonucu belli savaşta ölecektir. Bir gecelik bir evlilikle de olsa, romanda bu olay birimciğine yer verilmesinin desteğiyle, Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin’in, dolayısıyla Hz. Muhammed ve Hz. Ali’nin soyunun devam ettiğine dair bir ışık yakılmıştır. Bu ayrıntıya romanda yer verilmesinin esbabı mucibesi budur. Bir de bu olayın eserin trajedisine trajedi eklediği, ekleyeceği de hesap edilmiş olmalıdır.

Öte yandan Allah dostlarınca yapılmış olsa da, akraba evliliklerine sıcak bakmak olası değildir. Aileler arasında, mirasın aile içinde kalması, iki zengin ailenin güç birliği yapması, soyun devamı ve karışmaması, tarafların birbirini sevmesi, ana –ata - baba vasiyeti gibi değişik nedenlerle, bu türden evlilikler onanmakta ve ortaya çıkmaktadır. Bedensel ve zihinsel engelli, bağışıklığı zayıf, üstün zekalılık ile delilik arasında gidip gelebilen çocuk doğumlarının en çok rastlanan nedeni olan akraba evliliği, sağlıklı ve üretken topluluklar inşa etmek isteyen devlet sistemleri ve toplumsal düzenlerin sekteye uğraması anlamına gelecektir. Rahmetli **Sakıp Sabancı**, anılarında hayatının en büyük pişmanlığı olarak teyzesinin kızı ile yaptığı evliliği ve spastik / engelli doğan çocuklarını gösterir ve her sağlıklı çocuk gördüğünde, yatalak çocukları aklına geldiği için, tuvaletlere kaçıp ağladığını ifade ve itiraf eder.

Evliliklerin ortaya çıkardığı ruhsal ve fiziksel bakiyelerden biri de yorgunluktur. **Evlilik yorgunluğu** son yıllarda boşanmalarda, şiddetli geçimsizlikten sonra en sık rastlanan boşanma nedenleri arasına girmiştir. **Darbe** romanında bu türden bir yorgunluğun izlerini sürmek mümkündür: “*...karısı badem gözlü değildi artık. Aylardır,*

o güzelim gözler sökülüp alınmıştı da, yerine, küçücük, sulu, kırmızımsı gözler takılmıştı.” (DR, 2006:45) Başkarakterin karısı bilgi işlem servisinde, radyasyon yayan bir bilgisayar başında uzun saatler boyunca oturarak çalışmak zorunda kaldığı için, eve posası çıkmış bir halde dönmektedir. Üstüne ev işleri de gören kadının, hem kendi hem gözleri yorgunluktan iflas etme noktasına gelir hatta televizyonun ışığına bile katlanamaz. Çaresiz erken yatılır. Bu çocuksuz bir ailedir. Çocuklu ve kadının da çalıştığı evlilikler bir değil iki kez yorucudur.

Kadın ile erkek arasındaki doğal çekim yasasının sonucu olan cinselliğin onaylanması gereksinimi ile evliliğin gündeme gelmesi ve zaruret arz etmesi, **Darbe** romanının hinterlandı içine girer: *“İlişkimiz böyle sürmez, dedi Narin, yorganı üzerine çekerken. ... Ya evlenelim, ya da bu son buluşmamız olsun.” (DR, 2006:66)* İkili arasındaki, içinde cinsellik de olan ilişki, bir aşk-ı memnudur. Komşuların homurdandığı, kayınbabanın eski gelininin durumunu bildiği böyle bir ilişkiyi sürdürmenin tek yolu evlenerek, toplumun onayını alabilmektir. Aşk-ı memnuyu aşk-ı müsecccele, yasak aşkı onaylanmış aşka çevirmek için evlenmek kaçınılmazdır.

Evlilik, toplumun en temel kurumudur. İşlevselliği, köklü oluşu ve tarihselliği kadar, ürettiği sözel kültür, çoğalttığı sorunlar ve tükettiği ömürler ile insanlığın en çok tartışılan, en çok araştırılan, konuşulan, yazılan, çizilen; yarı özel, yarı tüzel kurumu **evlilik**dir. Yazarımızın da en temel izleklerinden biri budur.

2.1.6.14. Acı Çekmenin Normallliği, Acının Yazılmayan Tarihi ve Kurban Miti

Arkaik ontoloji; tarihselliğin küf ve toza karışan katmanlarında, acı çekmenin normallliğini dökümleyen birçok bulgu ile doludur. Yeryüzü bir acı coğrafyasıdır, üstelik bir yüzyılda değil her yüzyılda: *“Her durumda, acı anlaşılabilir, dolayısıyla katlanılabilir bir hal alır. İlkel insan bu acıya karşı elindeki tüm büyüsel - dinsel araçlarla mücadele eder, ama ahlaken katlanır ona, çünkü saçma değildir. Acının kritik anı ortaya çıktığı andır; acı ancak nedeni keşfedilemediği sürece rahatsız edicidir. Büyücü veya rahip çocukların ya da hayvanların ölümüne, susuzluğun sürmesine, yağmurun artmasına, av hayvanlarının ortadan yok olmasına neyin yol açtığını keşfettiğinde **acı katlanılır olmaya** başlar; bir anlamı ve nedeni vardır, o halde bir sisteme uydurulabilir ve açıklanabilir.” (Eliade, 1994:100)*

Köy romanlarının ve romancılarının fark ettirdiği ve keşfettiği köy ve köylü anlatıları; yoksulluk, cehalet, ağa, sömürü batağında debelenen insanlara ve durmadan

kahır, ağıt ve **acı üreten** coğrafyalara odaklanarak, bize acı çekmenin normallliğini ve acının yazılmayan tarihini düşündürecek bol miktarda örnek ve gerçeği gözler önüne serer.

Anadolu'nun çilekeş, mal gibi alınıp satılan kadınları, üstüne bir de köle gibi çalıştırılır. Bilinmez hangi çarpık zihniyetten mirastır, kadının “*sırtından sopa, karnından sipa*” eksik edilmez. Bu adı olmayan kadınlar, hamileliklerinin başında değil sonunda bile durmadan çalışmak zorunda kalırlar. Aşık Veysel'i, Fakir Baykurt'u tarlada doğurmak durumunda kalan anaları gibi, **Halkalı Köle**'nin yazarını da anası ahırda doğurur: “*Anam, beni ahırda doğurmuş. Temizlerken, donuna düşmüşüm. Göbek bağımı uzatıp almış kucağına.*” (HK, 2006:11) Yumuşak yastıkların, temiz çarşafların, yumuşak yatakların, tam teşekküllü hastanelerin kadınları neredeyse bir yüzyıl daha beklemek zorundadır.

Başkarakter ayrıca, kendi zihninde ve okurun zihninde, bu ayrıntıyı paylaşmak suretiyle; hayvan ahır ile dünya hayatı, geldiği, doğduğu yer arasında koşutluklar kurar. Ahır öznesinde yoğunlaşan mekanın bütün çağrışımları, başkarakterin hayatı ve kaderi ile **gizli göndermelerle**, ilişkilendirilmiştir, aslında...

Kadınlar evlenir evlenmez, eğer kısır değillerse ki bu da apayrı bir acılar denizine dalmak demektir, gebe kalmaya başlarlar ama bir türlü gebe kalmayı bırakamazlar. Doğum anında sağlık hizmeti alamayan anneler, çocuklar, doğduktan sonra da alamaz. Yoksulluğu yenemeyen insanlarımız, canlarını bazen birer birer bazen ikişer ikişer kurban verirler, kime ve niye verdiklerini sorgulamadan. Yazarın annesi de evlenir evlenmez gebe kalır: “*Yılına varmadan bir çocuk. Ardından bir çocuk daha. Bir, bir, bir çocuk daha... Bir haftada iki ölü çocuk... Ağabeylerimmiş onlar benim... İlk ölen bir hafta daha bekleseydi ya... Bir tabutta iki çocuk... Bir mezarda iki can...*” (HK, 2006:11) Anadolu insanının sürekli kazdığı mezarlar, içine gömdüğü canlar ve hiçbir yere gömmediği acılar, çoğalır durmadan ama katlanılmaz hale gelmez çünkü kadere ve acı çekmenin normallğine inanmış bir kitle ve bilinç vardır yeryüzünün bu bölgesinde.

Babalar, ölü doğmuş ya da sonradan ölmüş çocuklarını gömerken, an gelir sağ kalan çocuklar da babalarını gömerler. Üstelik eve çağırdıkları doktor, sadece ölen babanın ağzına bir ayna tutar ve buğulanmadığını görünce öldüğünü söyleyip arkasından parasını ister, kocasını kaybeden **acılı kadın** ise parayı denkleştiremez, ölen

kocanın cüzdanı imdada yetişir, son kazandığı paralar ile doktorun ücreti ödenir: “*Ölün tazeydi henüz. O eski püskü giysilerin kefenle yer değiştirmemişti.*” (HK, 2006:11)

Ölüm en katlanılmaz, kabullenilmez acılardan biridir. Cemal Süreya “*Sizin hiç babanız öldü mü? / Benim bir kere öldü kör oldum.*” dizelerini bu türden bir acının ağıtı olarak kaleme almıştır. Romanda durmadan, ölümlerle başlayan ve çeşitlenen acıların hatırlanması, yazarın yazdığı anlarda çektiği acıyla ilişkilidir. **Duygusal bellek**, arşivini oluştururken, benzer duyguları bir araya, bir odaya yahut bölmeye istif eder. Birinin hatırlanması ya da acının yaşanması, zincirleme bir tepkimeyle hepsinin hatırlanması sonucunu doğurur.

Acıya verilen en yaygın ve klasik tepki ağlamadır, gözyaşı dökmedir. Necip Fazıl’ın, **Reis Bey** adlı tiyatrosunda “*ağlamayan anlayamaz*” çıkarımıyla özetlenen bu tepki, gerçekte dolan bardağın taşmasına benzer. Ertelenemeyen, ötelenemeyen yaşamak acısına, ağrısına, sancısına katlanmak zorunda kalan ve acıyla dolan insanın taşması halidir gözyaşı: “*Siz hiç tavada yağın eridiğini gördünüz mü? İşte böyle bir şey bu acı... Yüreğinizdeki sevgi yağları erimeden ağlamaya, ağlamak mı derim ben?*” (HK, 2006:17) Burada evinden ayrılıp başka bir eve yerleşen ve yalnız kalan başkarakterin iç konuşmalarından ve içindeki pişmanlıktan gelen, özleme doğru kararsızlaşan duyguların karşılığı ve toplamıdır acı...

Divan şiirinde acı, öyle bir yakıcı ateştir ki, düştüğü yürekleri “*büryan*” kebabına çevirir: “*Kime yansam süz-i dilden ciğeri büryan olur.*” Nedense edebiyatta acının somutlaştığı uzuv, ciğer ya da yürek olmuştur. **Halkalı Köle**’de yine bu somutlanma karşımıza çıkar: “*Yüreğime, zaman zaman duyduğum bir acı çöküyor gene. Sessizlik acısıdır bu.*” (HK, 2006:18) İç organlarımızın asıl işlevlerinden başka yeni değerleri temsil etmelerinin özgün ve ilginç bir tarihi vardır.

Acının daha soyut örnekleri de **Halkalı Köle** romanında karşımıza çıkar. Helalleşmeyle değil, hesaplaşmayla bir evliliği noktalamak zorunda kalan yazar, karısı ve daha çok da çocukları tarafından, gösterdiği bütün özverilere, hatta gönüllü köleliğe rağmen sevilmeşiğine, yapma çiçeklere benzeyen, yapma sevgilerle bir ömrü tüketişine hayıflanır: “*Bunca emeğime karşılık neden sevilmemişim acaba? Neden sevilmemişim?*” (HK, 2006:158) Ruhun acılarının kaynağı sonsuz çeşitlilik gösterir. Sevgisiz kalan insanların sayıları da, yaraları da acıları da çoktur ve bize acının bazen yüzeyde değil ne kadar derinde yaşandığını düşündürür. Çoğu kabuk bağlasa da bir yaralar ve acılar denizidir, insanın içi...

Sevgi, ısı ve ışık kaynağı güneşe benzetilir. Varlığı insanın içini ısıtır, dünyasını ısıtır, ruhunu mutlulukla doldurur. Yokluğu ise görünmeyen yaraların, acıların karşılığıdır. **Aile Savaşları**'nda, söz konusu iki durumun dışında, üçüncü bir boyutta, sevginin varlığı ile acının kaynağı ve karşılığı olması çelişkisi ile karşılaşırız. Başkarakterin ikinci eşi ile bindiği evlilik sandalı su almaya başlamıştır, bu zamanlara ait bir konuşmanın içeriği şöyledir: *“Sevgimiz bana acı veriyor, dedi. Karanlıkta yanan bir ışık ansızın sönmüştü sanki.”* (AS, 2006:121)

Sevgiden acı duyan kadın, ışığı sönen erkek, batmak üzere olan ise evlilik sandalıdır. Karanlıkta yol almak zordur çünkü... Hayatın, **kahr ve acı** üretmekteki yeteneği, bu çekirdek metinle bir kez daha çıkar karşımıza. Sevginin bile acı ürettiği bir dünyada, acı çekmek normalleşir.

Acının yazılmayan tarihi, yazılandan daha çok detay barındırır, tarihin satır aralarında. Öte yandan yaşanan acıların kayda geçirilmesi olan, acının yazılan tarihi de acıdan bahseder ama acıyı anlatamaz. Çünkü acı saman kağıtlarına, satır aralarına sığmaz... Böyle olduğunu düşündüren bir kürtaj sahnesi, **Aile Savaşları**'nın satır arasından isteksizce süzülür, okurun gözlerinden yüreğine: *“Yavaş yavaş uzanıyordur masaya... Sonra ayaklarını bağlayacaklar. Sonra iğne vuracaklar bir koluna. ... Leğen vardır iki bacağı arasında. Kan... Sevginin ve acının, doğrunun ve yanlışın, mutluluğun ve mutsuzluğun, haklılığın ve haksızlığın kanı...”* (AS, 2006:141) Kan sayfalarından okurun eline de bulaşıyor gibi olur. **Kürtaj** çatalı bir acıdır, başlangıçta çoğu fiziksel, sonrasında da ruhsal acıların kaynağıdır. Sadece kan dökmek de yetmez bedel ödemek için, can da yanmalıdır biteviye... Acı çekmenin normalliğini düşündüren, normalliğine düşülen dipnotlardan biridir bu sahne... Bu bir arkası yarın kuşağıdır. Ne çok acı vardır yüzeyde, görünürde, göz önünde ya da bilinçaltının karanlık katmanlarında:

“Ne çok istek. Ne çok özlem. Ve ne çok acı, yüzeye ne kadar yakın, yalnızca birkaç dakika derinde. Yazgı acısı. Varoluş acısı. Hep orada olan, yaşam zarının hemen altında sürekli uğuldayan acı. Pek çok şey -basit bir grup alıştırması, birkaç dakikalık derin düşünce, bir sanat yapıtı, bir vaaz, kişisel bir kriz, bir kayıp- bize en derin isteklerimizin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğini anımsatır: genç kalmak, yaşlanmayı durdurmak, yitirdiğimiz insanların dönmesi, ebedi aşkı bulmak, himaye edilmek, anlam ve önem kazanmak, ölümsüzlüğe kavuşmak.” (Yalom, 2007:11)

İnsanın acılar denizinde yüzdüğünün, acıyı bal eylediğinin sessiz tanığı tarihtir ve tuttuğu kayıtlar, acının bir yüzyılın değil her yüzyılın gerçeği olduğunu ve acı

çekmenin normalliğini düşündürür. İnsanlık ve İslam tarihinin **Kerbela faciası**, acının katmerlenip yüreklerle çöreklendiği uç örneklerden biridir. Bir avuç insan ile bir ordunun savaşından seçtiğimiz bir kesit bile, parça bütünden haber verir, mucibince, savlarımızın kanıksanmasına kafi gelecektir:

“Ama unutma ki, bu, şu dünyadan gelip geçmiş babaların katlanacağı en büyük acıdır benden istediğin. Acım, senin gibi evlada helal olsun ama...” (VZVİVK, 1987:135) Oğul Ali Ekber, babası Hz. Hüseyin’den, ölmek için destur istemektedir. Oğlunun hemen ardından **şehit** edilecek Hz. Hüseyin için bir anlık evlat acısı bile, onca acının, felaketin içinde ayrı bir yer tutacaktır.

“Yufka yürekle çetin yollar aşılmaz.”, sözünü duymamış ya da duysa da bu sözün doğruluğuna inanmamış insanlar için, acı çekmenin başlangıcı vardır ama sonu yoktur. **Darbe** romanın yufka yürekli ve ülkücü / idealist devrimcisi Kamer Can, Filistin Askısı denilen aletle işkence görürken bile, kendi acısı değil başkalarının acısını duyar yüreğinde ve sinir uçlarında: *“Yahudiler adına akıttığım gözyaşlarının hesabını kim verecek şu dünyada bana? Yahudiler, Filistin halkını yok etsin diye mi gözyaşı döktüm ben? Şimdi de, Filistinliler için acı çeken değil miyim sanki?”* (DR, 2006:27)

İşkence bir insanı, olduğu insandan olması gereken insana evirip çevirmek için yapılan insanlık dışı bir uygulama ve suçtur. Kamer Can bu ağır bedeni acıların içinde bile kendisi olmanın, kendisi kalmanın, ülkülerini gerçekleştirmenin düşlerini görür: *“Bugünkü hedef belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir. Modern iktidar yapılarının eşzamanlı olarak bireyselleştirmesi ve bütünselleştirmesi olan bu siyasi ‘double bind’den (ikili kısıtlama) kurtulmak için ne olabileceğimizi tahayyül etmek ve bunu gerçekleştirmek zorundayız.”* (Foucault, 2005:68) Kamer Can, romanda bu ülküyü gerçekleştirebilenlerin temsilcisi, tipi / karakteridir.

İç çözümleme yoluyla sunulan Kamer Can’ın ruh ve düşünce dünyası, yine ironik ve optik bir çarpıtmayla, acı içinde acı barındıran, çok katmanlı bir gerçekliği yüzümüze çarpar. Filistin Askısı’nda kıvranan, işkence aletinin adından Filistin halkını hatırlayan, acı çeken karakterin, kendi durumu gelmez yadına.. Başka acılar öne çıkar, baskın çıkar yüreğinde.. Bu girift acılar yığını ve acının ertelenemez, ötelenemez oluşu, yine acı çekmenin normalliğini düşündürür. **Acı çekmek** insani olduğu için değil, kaçınılmaz olduğu ve her çaldığımız kapıda, her baktığımız yüzde, her okuduğumuz eserde, tarihin her devrinde ve coğrafyasında karşımıza çıktığı, bir şekilde katlanıldığı,

üstesinden gelindiği, ertelenemediği, ötelenemediği, intihar tepkisi ya da uyuşturucu kullanımı dışında reddedilemediği için normaldir, normalleştirilmiştir.

2.1.6.15. Sosyal Tarih - Toplumsal Yapı ve Değişirme Dönüştürme Teklifleri

“Yürek elbet acıyor esvap değiştirirken” dizesinin düşündürdüğü türden değişim teklifleri, yeni kurulan cumhuriyetle birlikte, geleneksel **Osmanlı** yaşamının dönüştürülmesi çalışmalarının, arayışlarının parçası, ortak paydası ve payandası haline getirilir. Edebi eserler bazen tamamen, bazen kısmen, toplumsal yapıdaki değişimleri kurgularına, gerçeklik adına mal ederler.

Halkalı Köle romanında yazarın, molla kızı ve ümmi kayınvalidesi; ayyaş ve öğretmen eşi tarafından, Ankara’dan gelen çarşafın çıkarılması, manto giyilmesi buyruğu doğrultusunda ve elbette köylülerin “Önce karın çıkarsın çarşafını muallim efendi” türü toplumsal baskıları ile değişime zorlanır. İster esvap olsun ister zihniyet değişimi, her değişim sancılıdır hele de zorla ve yasayla olanları... Bu türden baskılar çoğunlukla yaralı ve isyankar bilinçler ve bellekler üretir: “Babamdan alırken beni, yüzümü, gözümü, etimi, canımı açmayacağına söz vermiştin bey...” (HK, 2006:13)

Adı ve varlığı görmezden gelinen, görmemek ve bu şekilde yok saymayı kolaylaştırmak için, çarşaf, burka, peçe, harem içersine gizlenen kadının, kadınının çokça yazılan ama değiştirilemeyen yazgılarından biri de görücü usulü evliliklere mecbur edilmesi ve yine bu yolla özgür iradesinin ipotek edilmesi ve çiğnenmesidir. **Halkalı Köle**’de bu sorunsal, tarihselliğine yapılan vurgu ile okurun dikkatine sunulur. Bilmedikleri, dahası istemedikleri erkeklerle, **görücü usulü** evlendirilen kadınların duvakları, gözyaşlarını örten bir perde, gelinlikleri sağken giydikleri kefenleridir. Bu geleneksel evliliğin özeti, bakiyesi ise şu cümledir: “Evlilik nasıl bir şey? İtilmek mi, kakılmak mı?” (HK, 2006:72) İtilmiş, kakılmışlar ordusuna gönülsüz yazılan neferlerdir kadınlar.

Türkiye Cumhuriyeti Devrim Tarihi’nin en önemli ayaklarından birini, eğitim alanında yapılan düzenlemeler teşkil eder. Tekke ve zaviyelerin kaldırılması, harf inkılâbı ilk akla gelenlerdendir. **Halkalı Köle** romanında yazarın hem hatırlamaya hem paylaşmaya değer gördüğü çocukluk anlarından bir kesiti, eski eğitim sisteminden parçalar oluşturur: “Elif, lam, mim... Ebbelisin ef, cimdelisin def, ebcet, hüvvaz, hüttü, karamen, karaset... Bunlar benim beş altı yaşlarındayken öğrendiğim Arapçalardı.” (HK, 2006:21-22)

Çocukluk kalıcı öğrenmelerin dönemidir. Yazarın bu anıya ve buna benzer anılara yer vermesinin sanatsal ve sosyal nedeni; kültür ve uygarlık değişimine dikkat çekmek, sosyal tarihe, esere gerçeklik katacak dipnotlar düşmek; bireysel nedeni ise çocukluk anılarından yola çıkıp kendi ruhi portresini tamamlamaktır. Bu değinilerin okur açısından değeri ise geçmişle bugünü karşılaştırma olanakları sunulmasıdır.

Türk medeni kanununun erkeği evin reisi olarak tanımlayan maddesi ciddi tartışmalara neden olmaktadır. Ta ilkel zamanlarda erkeğin dışarıda avlanması, eve et ve yiyecek getirmesi, kadının da mağarada kalıp etrafı silip süpürüp çocuğa bakması şeklinde ortaya çıkan **iş bölümü**, uzun asırlar içinde en çok son yüz yıllık dünya tarihinde değişim baskılarına maruz kalmıştır. Toplumsal değişim taleplerinin daha geç dillendirildiği ülkemizde aile reisliği kavramı da yeni sayılabilecek zamanlarda tartışılıp, yasal olarak ortadan kaldırılmıştır.

Halkalı Köle romanının sözde devrimci başkarakteri, ataerkil aile yapısının mirası olan aile reisliğini içselleştirmiş olmalı ki arkasına sığınarak kendisine bir dokunulmazlık zırhı giydirmektedir: “*Evin üreteninin, evin otoritesinin bir masanın çevresinde yargılanması, aşağılanması doğru muydu?*” (HK, 2006:80) Evin otoritesi aile reisini çağrıştırırken, evin üreteni sosyalizmi ve devrimci müntesiplerini düşündürmektedir.

Hem geleneğe, hem dünya görüşüne yaslanarak dokunulmazlığını ilan eden yazara, insan aşağılanamaz ama yargılanabilir fakat doğrusu elbette insanları yargılamak değil, anlamaktır, diye bir cevap verilebilir. Kaldı ki bu cevaba yazarın ulaşmış olması gerekirdi. **Ermış** yazar, siyasal, toplumsal değerlerin arkasına sığınmadan, saklanmadan var olan yazardır.

Özellikle İslamiyet’i din olarak seçmiş ve benimsemiş Doğu toplumlarında çok yerleşik ve köklü bir cemaat algısı ve cemaatle var olabilme kaygısı vardır. Bu nedenlerle millet olma, milli devlet olma, cemiyet olma çabaları bu toplumlarda hep yarım kalmış, insanlar durmadan bölünüp çoğalan hücreler gibi sayıları artan cemaatlere bağlanma yarışı içine girmişlerdir. **Cemiyette** değil **cemaatte**, ya da feodal örgütlenme biçimleri olan aşiretlerde yok olma serdengeçtiliği, bizim toplumlarımızda birey olarak var olma taleplerini dizginlemiş, neredeyse ortadan kaldırmıştır.

Feodaliteyi, cemaati, aşireti yıkan Batı toplumları, muasır medeniyet seviyesinin önündeki barikatları da birer birer ortadan kaldırmış, bireye odaklanan roman türü örneğinde olduğu gibi insanı ve insan aklını yüceltmış, bu kaynağa inemeyen

toplumlara birkaç yüz yıllık fark atmıştır. **Halkalı Köle** romanı bu sosyolojik olguyu, cemaat ile cemiyet arasında sürüklenen bireyin kendini keşfini, kendine yolculuğunu irdeler: “*Bilimsel olarak kuşkusuz toplumsaldan bireye gidilir. Ama, bireysel çıkışlarla, özlenen toplumsal değişiklik hızlandırılabilir.*” (HK, 2006:111) Burada bireyin gücünün keşfine tanıklık ederiz.

Bu romanda, **Halkalı Köle**’de, kuşkusuz cemaat sarmalına düşmüş bir romancı iradesi veya karakteri yoktur ama diğer taraftan daha geniş cemaatler diyebileceğimiz bir siyasal kimliğe bürünme ve gruba katılma ve yalnızca bu yolla sorun çözebileceğine inanma şeklinde bir takıntı ya da saplantı vardır: “*Her devrimci, her namuslu aydın, bu düzenin doğal olarak eğitimine, hukukuna, dinine karşı çıkıyor da, aynı düzenin aile kurumuna hiç ilişmiyor... Kanımca her şey aileden kaynaklanıyor.*” (HK, 2006:110)

Başkarakter bu söylemiyle, siyasal bir doktrin olan Marksizm’den ödünçleme yaparak, aile kurumunda **tanzimat** ya da **ıslahat** hareketine girişmek istiyor. Bu tercih ve çıkış ise bireyi yine daha evrensel üyelerden oluşan bir cemaat de olsa bu yapının kucağına itiyor. Böylece bireyin varlığı ve gücü hem yadsınıyor hem yok ediliyor.

Muhalif olmak, muhalefet takılmak, bir yaratılış, tabiat meselesidir. Yazarlığı meslek olarak seçen insanlar, umumiyetle muhalif kimselerdir ve eleştirdiklerinin yerine düzgününü, doğrusunu koymak namusu ile yaşar ve yazarlar. Marksizm, Türkiye’de mevcut düzene muhalif olan herkesin, bhusus yazarların sarılabilecekleri somut bir tutamak, bir ip, sığınılacak bir liman olmuştur çoğunlukla.. Yazarlar, düzene muhalifim, o zaman düzeni değiştirmeyi teklif hatta taahhüt eden bu siyasi akıma bağlanmalıyım refleksi ile Marksist olmuşlardır. **Halkalı Köle**’de Marksist olduğunu bağırarak, düzene ve onun en küçük yapı taşı olan aileye de karşıdır: “*Hem bu düzenin her şeyi, her şeyi yozlaştırdığını, yağmaladığını bilmek, hem de hala ailenin kutsallığına inanıp secde etmek niye?*” (HK, 2006:124)

Marksizm putları, tabuları yıkmak adına dine, ahlaka, töreye, kısacası bütün kutsallara savaş açmıştır. Her şeyi yıkmak ama yerine daha iyisini koyamamak açmazı Marksizm’in sonunu getiren sürecin özeti olmuştur. Bireyin ve toplumun içini boşaltmıştır bu siyasal kalkışma. Yazarın soruyla bitirdiği cümlesi de cevabı verilemediği için boşlukta kalmaktadır.

Evliliğin hem Türkiye’de hem dünyada, sadece iki kişi arasında tesis edilen bir bağ olmadığı, aynı zamanda ailelerle hatta yasalar önünde devletle de evlenildiği ve böylece evliliğin bireysel bir birliktelikten çıkıp, toplumsal ve hukuksal bir birlikteliğe

dönüştüğü, salt bu nedenlerle evliliğin bitirilmesinde de olur almak ve onaylatmak adına aynı yapıların tersine işletilmesi gereği ve gerçeği **Halkalı Köle**'de ameliyat masasına yatırılır: “*Neden acaba evliliğin bu denli kolay olduğu ülkemizde, ayrılmak bu denli güç? Ovalı, dağlı insanımız, şu yurttaşlık yasasını umursamamakla doğru mu yapıyor acaba?*” (HK, 2006:139) Sorunun cevabı yazar anlatıcı tarafından da bilinir ama kabullenilmesi güç olduğu için hazmı zaman gerektirir.

Yasalar, ünlü Fransız denemeci Micheal Montaigne’a göre her zaman doğru oldukları için değil yasa oldukları için uygulanırlar. **Halkalı Köle**'de yasaların hain, acımasız, ikiyüzlü olmasından yola çıkarak kurulu düzeni eleştiren (HK, 2006:141) ve şimdilik zımnen değil alenen değiştirilmesini arzu ve teklif eden yazar, nasıl değişmesi gerektiği konusunda yeterince açık savlar ileri sürmez. Hatta önerileri, yazarı mürteci durumuna düşürecek kadar ilkel ve iticidir. Sadece eleştirilen yasaların karşısına töre nikahı, imam nikahı, başlık parası uygulamalarını koymak, ileriye değil, geriye dönüşü övmek ve yüceltmek yanlışlığında, olsa olsa bir duygusal tepki ve bir aydın sapmasıdır.

Kapitalist dünya ve zihniyet erkeğin emeğini, kadının ise hem emeğini hem bedenini sömüren çarpık bir yapının da karşılığıdır. Tüketim toplumunun gereksinimlerini karşılamak için üretim zincirine eklemlenen erkek ve kadınlar, gizli ve yavaş akan bir sürecin sonunda özel hayatlarının kalmayacak derecede azaldığını görerek, hayatlarına giren ve yön veren üçüncü bir kesimi de hesaplarına dahil etmek zorunda kalırlar. Bu kesim işverenlerden ya da namı diğer patronlardan oluşur. **Aile Savaşları** romanının ailesi, aileye katılmak isteyen yeni bir bireyin varlığını öğrendiklerinde, özellikle çalışan eşe sahip babanın şahsında yapılan gelecek hesaplarına patron sınıfı da dahil olur: “*Yeni doğacak için karar vermek salt benimle ve karımla ilgili bir konu değildi. İkimizin de kocası durumunda olan patronumuz, yani işveren nasıl düşünüyordu acaba?..*” (AS, 2006:10)

Sosyal devletin çalışan kadınlara sağladığı, doğum izni, süt izni, ücretsiz izin vs haklar, özel sektörün çalışan kadınlara asla vermek istemediği türden **kadın** ve **annelik** haklarıdır. Yapılacak işten daha fazla çalışan istihdam eden devletin aksine yapılacak işten daha az işçi / çalışan istihdam eden, bir koyundan iki post çıkarmaya çalışan bir zihniyetle, bir işçiyi iki işçi gibi çalışmaya zorlayan özel teşebbüs için, çalışanın sosyal hakları bir kâbus senaryosunun, kar – zarar hesaplarının parçasıdır.

Aile Savaşları'nda karısı bankacı olduğu için erken gidip eve geç gelen erkeğin, özel teşebbüste çalışan karısının hamileliğine patronların düşüncelerini de dahil etmesi

çok da şaşırtıcı ya da gereksiz değildir. Çalışan kadının anneliği oldukça zordur ve ciddi sorunlar yumağını beraberinde getirir. Toplumsal düzenin çalışan kadının anneliği lehine iyileştirmeler üzerinde düşünmesini teklif eden Aile Savaşları romanının içeriğini aile toplum ilişkileri ve çatışmaları da belirler.

İçi tam doldurulmayan bir başkaldırı daveti yapılan **Aile Savaşları** romanında toplumsal düzeni devirmenin özlemi dile getirilir: “*Önemli olan yasalara karşın bir şeyler yaratabilmek... İnsanlığın, ailenin gelişmesi bu başkaldırıyı bekliyor.*” (AS, 2006:30) Yazılı veya sözlü anlatımda eşyanın tekili olan “**şey**” sözcüğünü kullanmak bir zaaf-ı teliftir. Şeyin yerine geçecek bir sözcük mutlaka vardır. Başkarakter bir şeyler zarfını kullanarak cümlesinin içini boşaltmakta ve böylece eleştiren ama ne ile değiştireceğini bilmeyen, seçeneği olmayan kof yenilikçi / devrimci durumuna düşmektedir.

Bingöl Çobanları şiirinde Kemalettin Kami Kamu, kara bahtın adını çoban koyduğu insanlara, şehrin, çarşının hülyalarına karışmayacağı sade hayatlarıyla uzlaşmalarını salık verir. Mutluluğun formülü budur. Kaderlerimizi değiştirecek güç eğer damarlarımızda akıyorsa, olanı, olduğu gibi kabul etmek en sağlıklısidir. **Aile Savaşları**’nda düzen muhalifi ve değiştirme özlemiyle devrimci bir kişilik olarak gözüken başkarakter, isyanın derin suları yerine bazen tevekkülün sığ sularına demirler: “*Bugün varsalar, yarın yoklar derdik... Kız erkeğini, erkek kadını bulduğunda çekip gidecekler derdik. Geriye gene ikimiz kalacağız derdik...*” (AS, 2006:31)

Bu cümlelerde olanı değiştirme isteğinden daha çok sessizce kabul etme eğilimi daha ağır basmaktadır. Çocuk, aileye bağımlılığı gün geçtikçe azalan ve bir gün kopacak olan canlıdır. Aileler, **ihtiyarlık yatırımı** olarak gördükleri ve dizlerinin dibinden ayırmak istemedikleri çocuklarının yuvadan uçacak ve belki bir daha kolay kolay dönmeyecek bir kuş olmasını da hesaba katmalıdırlar zira toplumsal düzen bu türden sayısız örnekler çıkarır karşımıza... Bu alan, bireyselle toplumsalın kesiştiği ama örtüşmediği bir alandır.

Aile Savaşları’nda bir kadınla sık sık beraber görülen, birlikte gezilere çıkan, aynı otelde kalan başkarakterin ilişkisinin arkadaşlık sınırlarını aştığını, taraflardan biri evli olduğu için ilişkinin zinaya dönüştüğünü düşünen mahkeme heyeti, temyiz başvurusunu reddederken şu gerekçeyi de ileri sürer: “*Bütün bu görüntüleri çağın gereği olarak mazur göstermek, Türk toplumunun değer yargılarıyla bağdaşmaz.*” (AS, 2006:37) Ahlak ve namus anlayışını birlikte çiğneyen insanlar için toplum gizli ya da

açıkça, vurun kahpeye, vurun kahpelere çığlıkları atar. Toplumun terbiye edici değer yargıları, başkarakterin zinaya yol açan evlilik dışı ilişkisini onaylamaz, onaylayamaz.

Türk medeni kanununa, sperm bankasından yararlanarak hamile kalacak kadınlar için yeni düzenlemeler eklenirken, şiddetli tartışmalar yaşandı. Bir grup milletvekili bunu düpedüz zina sayarken, diğer grup bunu organ nakli gibi tıbbi ve doğal bir uygulama görme eğilimindeydiler. İşe siyasal değil bilimsel açıdan bakıldığında bu uygulamanın toplumda, hukuk diliyle söylersek **neseb-i gayr-ı sahih** yani soyu sopu belli olmayan çocukların sayısını artıracacağı, bunun da akraba hatta kardeş evliliklerine kadar genişleyebilecek ensest ilişkileri ortaya çıkaracağı ve sorunların bununla da sınırlı kalmayacağı aşikardır.

Ethem İzzet Benice'nin "**Yakılacak Kitap**" romanında evlendikten sonra kardeş olduklarını öğrenen bir genç kızın intiharı anlatılır. Gazetelerde seyrek de olsa evlenmek üzereyken kardeş olduklarını öğrenip birlikte intihar eden insan haberlerine rastlarız. Bu nedenlerle insanlar hatta hayvanlar aleminde zinanın yolları tıkanmaya çalışılır. Hasta, sakat, zihinsel ve bedensel engelli nüfusun sayısını kontrol altında tutabilmenin yegane yolu budur. Toplumun onaylamadığının, yerleşik tabirle mutlaka bir hikmeti vardır. Özelde Türk toplumunun genelde toplumların değer yargıları çok da hafife alınmamalıdır.

Evli olmayanların ilişkisi ile en az biri evli olanların ilişkisi arasında toplum nezdinde farklar vardır. **Aile Savaşları**'nda evli erkekle birlikte olan kadının ilişkisi gayrimeşru / illegal bir ilişkidir, ta ki erkek boşanıncaya kadar: "*Sen yasadışı bir kadın değilsin bugün.*" (AS, 2006:62) Başkarakterin boşanması sevgilisi ile beraberliklerinin algılanma biçimini değiştirmiştir. En azından bu iki kişinin ilişkisi artık yasalar önünde zina değildir ve bir şikayete uğramasına, engellenmesine mahal yoktur. O yıllarda zina şikayetiyle bir çiftin basılması durumunda büyük olasılıkla, zinanın ispatı adına kadınlar doktor muayenesinden geçiriliyor idi. Bu bile yeterince aşağılayıcı bir durum olabilir.

Evlilik dışı ilişkilerin onaylanmadığı ve bu denli zor yaşandığına dair şikayetler, **Aile Savaşları**'ndan topluma eleştirel bir sitem, hiciv okları (siham-ı kaza) olarak yöneltilir: "*Taşıyorlardı evimizi. Tekmeliyorlardı evimizi. Sevgi izleniyordu, bir düşman izlenircesine. Böylesi geceler, o dönerdi annesine.*" (AS, 2006:66) Bir değil birden çok kez meydana gelen baskı, meskene tecavüz, tehdit ve zarar birleşerek meşhur tabirle **mahalle baskısının** unsurları haline gelir. Bu türden davranışlar durumdan vazife çıkarmak yanlışlığını çoğalttığı için sıradan toplum kesimlerinin kendini yasa, polis

veya jandarma yerine koyma takıntısını körükler, toplumsal linçe uzanan hukuksuzlukların ardı arkası kesilmez.

Evli ve çalışan sıfatlarını taşıyan kadınların varlığının ve sorunlarının irdelenmesine kapı aralayan **Aile Savaşları**'nda, hayvanca ve on iki saate uzanan mesailerle çalıştırılan kadının, bir ailenin parçası olamayacağı, olmaya zorlanamayacağı savı öne sürülür: “*Neden on iki saat de, on saat de, sekiz saat, altı saat, beş saat değil?.. Yok mu aile bu toplumda?.. Ailesiz mi toplum?..*” (AS, 2006:119) Evli, hele de çocuklu kadınların çalışma koşulları ve çalışma saatleri, bu gerçekliklerin ışığında yeniden düzenlenmeli teklifini getiren bu çekirdek metin, sağlıklı aile yapılarına yaslanan sosyal devlet olabilmenin de asgari gereklerini vurgulamış, düşündürmüş olur...

Abdülhak Hamit Tarhan'ın dillere pelesenk olmuş bir serzenişi, sızlanışı vardır, beni her bin okurumdan biri anladı, heyhat o da yanlış anladı, diye.. **Aile Savaşları**'nın başkarakteri de çalışan kadın etrafında dillendirdiği, alıntımız benzeri eleştiriler için yanlış anlaşılır. Bir röportajdan aldığımız şu bölüm bu konuyu özetler:

“Soru: Kadının çalışmasının birinci koşul olduğunu söylediniz ama biz Aile Savaşları'nı okurken neredeyse kadının çalışmasına karşı çıktığınız gibi bir izlenim edindik. Sizce yanılıyor muyuz?”

Cevap: Evet yanılıyorsunuz... Ben kadının çalışmasına değil, düşmanca çalıştırılmasına karşı çıkıyorum. ...Evet, kadın bilinçlenme sürecine üretirken giriyor ama birlikte yaşadığı insanla, kocasıyla ortaklaşa ürettiği zamanları yoktur aile yapısı içinde. Aile Savaşları'nda tartıştığım bu...” (Güler, 1982:47)

Hayatın, arz - talep dengesinin ürettiği bir müzik türüdür arabesk ve Orhan Gencebay, “Batsın Bu Dünya” adlı şarkısı da dahil olmak üzere, Türkiye’de bu müziğin babası konumunda birisidir. **Aile Savaşları**'nda söz konusu şarkıya atıfta, telmihte bulunulduğunu düşündürecek bir kullanım çıkar karşımıza. Başkarakter ve ikinci karısı arasında bir diyalog şöyledir: “*Evet, batsın her şey... Batsın, dedim. Benim de batırmak istediklerimle batsın... Her şey, her şey batsın...*” (AS, 2006:136)

Karı - koca bir ağızdan “Batsın bu dünya / Batsın bu rüya” şarkısını söylemektedirler adeta. Ruhsal çöküntü yaşayan, mutsuz, bunalımlı, acıların kazanına düşmüş, dualarını tüketmiş bedduaya yönelmiş, isyan ile yanıp tutuşan insanların müziğidir arabesk. **Aile Savaşları** romanın da arabesk bir yanın olduğu bu türden örneklerle tescillenir. Toplumsal düzene sataşma ve başkaldırı romanda yer yer arabesk kültürle etkileşime geçer... Bir Divan şairinin şu beyiti, roman karakterlerinin ruh

haline ikinci bir tercüman olur: “*Dâr-ı dünya, deli gönlüm gibi virân olsa / Ne can olsa, ne cânan olsa, ne cihân olsa.*”

Kitle davranışlarını inceleyenler, toplu tepkilerin açıklanması için sürü psikolojisi kavramından yararlanırlar. Bu kavram, hayvanlar dünyasından ödünçlenmiştir. Bireysel olarak ne yapacağı kestirilemeyen insana göre, kitleyle hareket eden insanların tepkileri daha belli ve kestirilebilirdir. **VZVİVK** romanında bir gün Hz. Hasan’a biat için sıraya girenler, birkaç gün sonra Muaviye’ye biat için birbiri ile yarışmaktadırlar: “*Daha dün, aynı kişi, kişiler, aynı sözleri kendisi için söylememişler miydi?*” (*VZVİVK*, 1987:32) Güce boyun eğen, çıkarlarını gözeten kitleler, yanardönerdir, güvenilmezdir. Ne zaman yüzlerini, ne zaman sırtlarını dönecekleri belli olmaz.

Günümüz yasalarının, **VZVİVK** romanının yazıldığı dönemlerdeki karşılığı fermanlardır. Muaviye halkın, yönetilebilmesi için, **ferman**ların mutlak ve kutsal olduğuna inandırılmaları gerektiğini söyler. Bu idare-yi maslahatın sayısız nimetleri ve faziletleri vardır: “*Gün gelir, birisi başkaldırırsa, sanılır ki, fermanlara başkaldırmıştır o. Oysa başkaldırının gerçek niyeti, fermanların arkasına sinmiş yöneticilerdir. Ama, başkaldırıcı, derdini anlatamadan, başını kaybeder.*” (*VZVİVK*, 1987:37)

O günün fermanları, bu günün yasaları, belli yönetici zümrenin ve onlarla işbirliği içindeki çıkar çevrelerinin içini doldurduğu ve arkasına saklandığı prensipler manzumesidir. Darbe yapan ve anayasayı değiştiren bir kesim, içine yargılanamayacaklarına dair bir hüküm yerleştirebilir. Yasama, yürütme, yargı ve milletvekili dokunulmazlığını güvence altına alan hükümler, aynı zihniyetin ürünü yasalar olabilir. Çekirdek metnin öngörüsü ve yönlendirmesi fermanların ve günümüz ölçeğinde yasaların, içinden bir **çapanoğlu** çıkabileceği olasılığıyla eleştirilebileceği ve gerekirse değiştirilebileceğidir.

Toplumsal yapılar; yöneten, yönetilen ve yönetim şekli ilişkileri üzerine kurulan yapılardır. Tarih boyunca, balık baştan kokar mucibince, yönetenin akıllı, bilgili, erdemli ve adil olması hep önemsenmiştir. **VZVİVK** romanında, Muaviye’nin üzerinden ve ağzından yönetici sınıfın tahlili yapılır: “*Dediğim gibi, başı çekenler, iki kılıklı olmalı. Bir kılıklı ulular, insanlara yetmez oldu artık.*” (*VZVİVK*, 1987:38) Arkasında ucu bucağı görünmeyen ordusu ve şahsında Suriye valiliğine eklenmiş Halifelik makamı ile Muaviye, iki değil üç kılıca sahiptir ama her ihtiraslı ve kaygılı yönetici gibi, birleşik kaplar teorisine göre, yekdiğerinin boşluğunu dolduracak bu güçler yekununun bile etkisi ve yetkisi konusunda kararsızdır.

Muaviye'nin idarecilik zihniyeti, insanlık değil güç üzerine bina edilmiştir. Çekirdek metindeki **kılıç** ifadesinin çoğullaştırılması, kendi kendini meşrulaştıran kaba gücün önemsendiğini, ön plana çıkarıldığını gösterir. Gerçekte zaferlerin kılıçla kazanıldığı, kalemle korunduğu bilgeliğine ulaşabilmiş bir idareci olsaydı Muaviye; uluların iki eline iki kılıç değil, bir eline de bir kalem tutuştururdu. Güce tapma, kaba güçle yönetme, zalimlerin yönetim anlayışıdır ve durmadan mazlumlar ve başkaldırıları üretir.

İnsanların topluca yaşadıkları, başkalarıyla paylaştıkları mekanları düzenlerken önceliklerini gereksinimleri ve kültürel kodları belirler. Müslüman Mahallesi ise yaşanan alan, illaki bir caminin varlığı, Hristiyan mahallesi ise kilisenin varlığı olmazsa olmazlardandır. **Darbe** romanında Müslümanların çoğunluk teşkil ettiği bir ülkede ve büyük olasılıkla mahallede yaşayan başkarakter; sitenin hemen yanı başındaki camiden yükselen son derece güçlü gelen ve berbat sesli bir müezzin tarafından okunan ezana kızgınlık duyar. Felçli olduğu için her zaman yaptığı gibi kulaklarını kapatamaz. Bu güçlü ve cırtlak sese katlanmak zorunda kalır: *“Ali’yi çıldırtan ezan değildi. Hoparlörden güç alan bu cırtlak sese, kimsenin ses çıkarmaması, hatta bu konunun konuşulmamasıydı. Katlanmak, dedi içinden. Zorbalığa katlanmak ne acı.”* (DR, 2006:45)

Eğer bir Hristiyan mahallesinde yaşasaydı yazar, ezan sesinin yerini çan sesleri alacaktı. Bu durumu zorbalık olarak değil, insanların inandıkları gibi yaşama isteklerinin ortaya çıkardığı bir **toplumsal düzen** anlayışı olarak değerlendirmek daha doğru olurdu. Elbette ezanın güzel sesli insanlarca okunması fikrini onaylamamak mümkün değildir. İlaveten cami hoparlörlerinin ses seviyeleri ve sistemleri gözden geçirilebilir.

Bu bahsi, bu eleştiriyle kapatmayan başkarakter, gündüzleri yorucu ve uzun iş saatleri boyunca çok çalışan karısının uykusuz kalmasına yol açan bir geleneği de topa tutar. Yatak odalarının az ötesinde çalan ramazan davulunun gürültüsü içinde, uyumak olanaklı değildir: *“Tokmak, davulun gerilmiş derisi üzerine değil de, sanki karısının gözkapakları üzerine bir iniyor, bir kalkıyordu. Nasıl bir toplum, diyordu Ali, öfkeyle...”* (DR, 2006:46)

Birlikte yaşamının özveri gerektirdiği herkesçe bilinen bir gerçektir. Ali'nin daha anlayışlı / mütehammil olması, binlerce yıl içinde kurulan bu toplumsal düzeni tam benimsemese de hoşgörüsü sineye çekmesi gerekirdi. Diğer yandan, alarmlı saatlerin, telefonların, teknolojik aygıtların bol olduğu, **laiklik** ilkesinin alanının genişletilmeye

çalışıldığı günümüzde, davul çalma adetinden vazgeçilmesi hiç de yanlış olmaz. Romandaki bu türden metinler; din, devlet ve toplum arasındaki ilişkilerin gözden geçirilmesi gereğini telkin ve teklif eder...

İlkeli çalışmaları ve özerk kalabilmeleri durumunda toplumların ikinci kuvveti olarak görülebilecek sivil toplum kuruluşlarının varlığı, **Darbe** romanının satır aralarından boy gösterir. Felçli olduğu için yerinden kımıldayamayan Ali'nin ev telefonu çalar, bakamadığı için Ali'ye sadece tahmin etmek düşer: "*Sendikadan mı? İnsan Hakları Derneği'nden mi?*" (DR, 2006:52) Bu ayrıntının romana eklenmesinin özel nedenleri vardır. Bu örgütlenmeler, askeri darbeler ile başlatılan cadı avından en çok zarar gören ve işlevsizleştirilen sivil toplum yapılarıdır ve adeta darbe süreci bunları tabela örgütlere çevirmiştir.

Genelde Doğu özelde Türk kültürü, **ulu'l-emre itaat** diye de özetlenen bir itaat kültürüdür. Batı'nın sorunlu değil sorumlu olan, cemaat değil cemiyet insanı olan bireyi, itaat kültürünü yıkmış, soran, sorgulayan, sözünü geçiren bir sivil toplum yapısı yaratmıştır. **Darbe** romanında Türkiye'de boy vermeye başlayan özgürleşme ve bireyleşme hatta sivilleşme sürecine, 12 Eylül'de vurulan darbenin yıkıcı etkisi üzerinde durulması hatırlatılır: "*İçeriye niçin alınacağım komutanım?, diye sordu Kamer Can. Soru yok, itaat var, dedi görevli.*" (DR, 2006:57) Toplumsal düzeni zorlamak ve değiştirmek adına birey, ileriye doğru gitmek, düzeyli bir devlet vatandaş ilişkisi kurmak isterken, askeri darbe onu sindirerek terbiye eder ve eski toplumsal düzeni dayatır. Birey değil kul, köle olmaya itelenmektedir toplumun hemen her kesimi...

Toplumların kandırılmaya ve aldatılmaya açık yumuşak karınları ve zaafı üzerine düşünceler geliştirilir, **Darbe** romanında: "*Yıllarca, Apaçiler yerine, neden Beyaz Adam'ı tutmuştun? Toplumlar, çoğu kez bir sığır sürüsü gibi nasıl, nasıl da güdülebiliyordu?*" (DR, 2006:78) Bir benzetme ile ortaya çıkan örneğin, bilimsel temellere oturtulabilecek kadar sık işlendiğini söyleyebiliriz. Kitleler, sürü psikolojisine uygun davranırlar ve yönetilirler. Yazar, izlediği filmlerin ve etkisinde kaldığı kitle iletişim araçlarının yönlendirmeleriyle, ezen ile ezileni, haklı ile haksızı birbirine karıştırmıştır, tıpkı diğer halk kitleleri gibi. Etkili iletişimin, güdümlü iletişimin gizli tesiri ve telkinleri altındaki halk yığınlarına; istediğinizi yapmanız, istediğinizi yaptırmanız mümkündür.

Yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetilen romana, bir toplumun her kesitinin yansımaları doğal ve kaçınılmazdır. **Darbe** romanı karşımıza, eski zamanların kaçgöç

adetinin günümüzde devam ettiğini gösterir örnekler çıkarır: “*Nedir bu halin. Neden evin içinde bile çarşıya giriyorsun? Eskiden kaçgöç yoktu aramızda.*” (DR, 2006:97) İslam’ın bir yorumu olarak ortaya çıkan, haremlik, selamlık uygulamaları ile mimariye ve toplumsal yaşama yansıyan bu adet, yerleşik hale geldiği için, bir dönem terk edilse bile, her an yeniden ortaya çıkma potansiyelini haizdir. Babası ve kardeşleri dışındakilere haram olduğunu düşünen dahası kocası da bunu isteyen kadın, bir arşetipi, ilk örneği tekrar etmek durumunda ya da mecburiyetinde kalmıştır. Geleneğin direnci vardır ve yeniden yeniden ortaya çıkma, hortlama gücü.. Toplumsal düzeni bütün kültür ve gelenek kodları inşa eder ve edebiyat bu kültür dünyasından bireşimlerle özgün bir varlık alanına dönüşür.

2.1.6.16. Şeytanın Arabası veya Bütün Kötülüklerin Anası: İçki - Kumar - Fuhuş

Ölünce bile, dünyada içerek sermest olduğu şarapla yıkanıp, gömülmek isteyen Hayyam’ın ruhu rahatsız olur mu bilinmez ama içki, bütün kötülüklerin anası, atası kabul edilen kötü alışkanlıklardan biridir. Her ne kadar, içkiyi ve içmeyi sevenler bu sözün hemen arkasına “*Ana gibi yar, Bağdat gibi diyar olmaz*” sözünü ekleseler de... **Halkalı Köle** romanında, yazar anlatıcının kayınbabası, kızının ağzından bu illetin pençesinde biri olarak tanıtılır: “*Kronik alkolikmiş. Bakırköy falan.*” (HK, 2006:13) İçenleri bireysel anlamda, ailelerini toplumsal anlamda ve alanda çürüten ve tüketen alkol, modern insanın en büyük alışkanlıklarından, en kontrolsüz ve zayıf kaldığı hastalıklarından biridir.

İçkinin, içmediği halde kurbanı olan çocuklar, ihmal edilen, sevgi yoksulu olarak büyütülen, yaralı kimliklerdir: “*Bu çocuk için baba, içen, içip sızan bir adam olunca.*” (HK, 2006:15) Çocuğun oyuncağından, nafakasından, sevgisinden çalınan aile ortamının günahı, vebali içkinin değil içenindir. Türkiye’deki **Yeşilay** örneğindeki benzer kuruluşlar, sonuçları çok yıkıcı olabilen deprem, tsunami, yangın vb. doğal felaketlere eş, bu yapay felaketten insanları hem koruyabilmek, hem kurtarabilmek için sürekli yeni yollar ve yöntemler aramaktadırlar. Romanda zayıf, çelimsiz, ufak tefek diye betimlenen yazar anlatıcının karısının, büyümemesinin, serilip gelişmemesinin müsebbibi de **içkidir**: “*Rakıdan arta kalan paralarla büyüyebildiği kadar büyümüş*” (HK, 2006:16) olan kadın, içkinin içmeyen kurbanlarından.

Aile Savaşları'nda karısını, birlikte yaşadığı sevgiliden ayrı, günübürlük kadınlarla da aldatan bir koca vardır. Romanda **genelev** manzaralarından kesitler vardır: *“Kadından bir liman... Hoşnut edileceğim yer genelev... ... Kimdi, bu genelevde yatacağım kadın?... ... Tanrım... Boşalmış iniyorum merdivenlerden.”* (AS, 2006:88) Toplumların biteviye tartıştığı yerlerdendir genelevler... Dindarlar, fuhuş yatağı olarak gördükleri bu mekanların kapatılması derdindedirler, farklı bakanlar içinse genelev namuslu kadınların, namuslu kalabilmelerinin sigortasıdır. Genelevlerin olmadığı yerlerde, namuslu kadınların kaçırılması, ırza geçme, tecavüz ve taciz vakaları daha fazla görülmektedir. Yeni yetme gençler için ise bu mekanların adı genelev değil cinselliğin ilk öğrenildiği mekettir. Bu mekanlarda dünyanın en eski kadın mesleği olan fahişeliği icra eden kadınlar çalış-tırıl-ır.

Dolayısıyla genelevler fuhşun yasallaştığı, devlet denetiminde yapıldığı, fuhşun ticarileştiği, **fuhuş**tan vergi alınan yerlerdir. Amiyane tabirle buralar karhanelerdir. Arz talep bağlamında yasal olarak yapılamayan işler, talebin sıkıştırmasıyla yeraltına inerek yasadışı olarak yapılmaya devam ettiği için, bu kurumların kapatılmaları sorunu çözmediği gibi büyütür ve çoğaltır. Cemil Meriç de parasız gençliğinde, çoğunlukla seyirci olarak geçirdiği genelev günlerini saklamaz, anılarında, hayatın olması ve aşılması gereken bir gerçeği gibi anlatır. Gözü dönmüş erkeklerin bu mekanlarda “hoşnut” edilmelerinde ve zararsız, “boşalmış” hale gelmelerinde sayısız yarar vardır.

2.1.6.17. Bir Sevimsiz ve Süreğen Gerçek: Aile İçi / Kadına Şiddet

“... kadının yaşama alanlarını daraltan ya da bir bakıma toptan yok sayan...” (Kolcu, 2008:408) kırsal ve geri kalmış, cahil toplum kesimlerinden başlayıp, üniversite mezunu insanlara kadar yayılan, erkeğin kadına, anne yahut babanın çocuklarına hatta “baba devlet algısının” vatandaşlarına uyguladığı şiddet, kendi kendini çoğaltan bir ters kültür örneğidir. Şiddet görenin, **şiddet** göstermeye eğilimli olması bu sorunun çözümünü zorlaştıran en önemli nedenlerdendir. Tıpkı uyuşturucuda doz aşımının öldürmesi gibi dayağın azı insanı / insanlığı yavaş yavaş çoğu ise hızlı bir şekilde öldüren, ortadan kaldıran bir cinnet ve cinayet vakasına dönüşür.

Halkalı Köle romanında aile içi şiddetin değişik örneklerinin anıldığını görürüz. Yazar anlatıcının kayınbabası, karısına giyim kuşamını değiştirmedeği, Ankara'nın çarşaf yerine manto giyilmesi emrini yerine getirmeye direndiği gerekçesiyle şiddet uygular: *“Az sonra kayınpederim olacak öğretmen, kayınvalidemi dövüyor da dövüyor.*

Kanlar içinde kadın. ...kıpırdamıyor yerinden.” (HK, 2006:14) Erkeğe göre, fiziksel olarak daha zayıf yaratılan kadınların, durmaksızın maruz kaldıkları insanlık dışı şiddetin, tarihselliğini ve yaygınlığını gösteren bu örnek, “Dayak cennetten çıkmadır.” kültürünün yücelttiği bir yanlışın ve anlayışın ürünü çirkin ve insanlık dışı bir davranıştır.

Halkalı Köle'de kayınvalidesini evde istemeyen karısına başkarakter, diliyle çözemediği sorunları eliyle çözebilecekmiş gibi, ayarı bozulmuş bir şiddet uygular. Sayfalardan seçim yaparak üst üste bindirdiğimiz cümleler, kadına şiddete, üstelik de yazar ve aydın kimliğini kuşanmış bir insan tarafından uygulanabilir ve anlatılabilir bir meşruluk kazandırıldığının da üzücü göstergeleri olacaktır:

“Bir tokat daha atıyorum karıma. Yerden silkelenip kalkıyor. ...Bir tokat daha... Yeniden yuvarlanıyor yere. Gene kalkıyor ayağa. ...Bir tokat daha. ‘Demek anam batsın!’ Oğlum... ‘Yapma baba, vurma anamıza baba...’ Mahallede çığlık... ‘Matbaacı, karısını dövüyor...’ ... ‘Nasıl da vuruyor babanız?’ ... ‘Elleri kırılsın.’” (HK, 2006:38-39-40) Bazen adına şefkat tokadı denen, bayılan bir insana atılmışçasına, insanı silkelemeye, kendine getirmeye, ayıltmaya yarayan tokadın sınırlarını aşan; adı, yarı mizah yarı gerçek **Osmanlı tokadına** çıkabilecek şiddette darbelerle acımasızca dövülen bir kadın, bir eş... ve sözün yazar için de okur için de bittiği yer...

Kadına şiddetin savunulabilir hiçbir gerekçesi yoktur. Üstelik bu dayak, alıntıdaki erkek çocuğun isyanındaki gibi, ailenin diğer bireylerine atılmışçasına acımasızlığı, mahalleyi ayağa kaldırıp huzursuz etmesi ile de çirkinliği ayyuka çıkarmıştır. Bugün hayvanlara uygulanan şiddetin bile insan dışılığı, kişilik bozukluğunun eseri olduğu, hayvana şiddet uygulayanların daha sonra insana da şiddet uyguladığı görüşü kabul edilmişken, **kadına şiddet** uygulamanın, kalkıp bir de bunu marifetmiş gibi anlatmanın, dengesiz bir kişiliğe kapı araladığı muhakkaktır. Bu tutumun Doğulu ya da Batılı olmakla, eğitilmiş ya da cahil olmakla doğrudan bir ilişkisi yoktur. Bu durumu ve tutumu insan olmak ya da insanlığı ıskalamakla ilişkilendirmek daha tutarlı sonuçlar verebilir.

Bizi ezen rakamlarla bu tabloya bakarsak esas itibarıyla Türkiye'nin karnesinin kırıklarla dolu olduğu görülecektir: *“Kentlerde evli kadınların yüzde 18'i, köylerde yüzde 76'sı kocaları tarafından dövülüyor. Kadınların yüzde 57.7'si evlendikleri gün şiddetle karşılaşılıyor. Aile içi suçların yüzde 90'ı kadına karşı işleniyor.”* (Cıvaoglu, 2005)

Aile Savaşları romanında kırsal kesimin kadını olan anne karakterinin şahsında okurun karşısına dayak yiyen kadınların ne ilk ne son örneği çıkarılır: “*O gece baban dövdü beni. Onun dövdüğü gecede sen düştün karnıma.*” (AS, 2006:14) Yazarın niyetiyle tam örtüşür mü bilinmez ama cümle bizi önce dayak yiyen sonra **tecavüze** uğrayan bir kadın gerçeğine götürür. Para karşılığı cinsel ilişkinin, gönüllülük ilkesi, cinsel istek ve cinsel hazırbulunuşluk devre dışı kaldığı için tecavüz sayılmasını savunan Bekir Yıldız ve genel kanı, kamu vicdanı adına, bir kadını önce olabildiğince dövüp arkasından cinsel ilişkiye girmek, girmeye zorlamak da bir tecavüz olarak kabul edilebilir.

Bugünün çağdaş hukuku, evli çiftler arasında bile, kadını isteği dışında cinsel ilişkiye zorlamayı tecavüz suçu saymaktadır. Hem coğrafyamızda hem yeryüzünde, hem fiziksel hem cinsel hem de **psikolojik şiddete**, dayığa ve tecavüze, maruz kalan kadınların sayısının ormanlardaki ağaçlardan çok olduğunu düşündüren bu örnek alıntı, toplumsal ve hukuksal düzeni sorgulamayı gerektiren olayları tespit; hukuksal ve toplumsal düzenin değiştirilmesini de telkin ve teklif eder.

Kaba kuvvete dayanan bir sorun çözme yöntemi, kişisel tatmin aracı ve davranış bozukluklarının yansıması olarak görülebilecek şiddet gösterme eğilimi ya da dayak, insanın en ilkel ve vahşi yanını açığa çıkaran, çirkin ve zayıflık göstergesi bir eylemdir. **Darbe** romanında, polisle işbirliği yapmasını ve arkadaşlarını gammazlamasını hazmedemeyen karısını, dayakla susturmaya ve yola getirmeye çalışan bir karakter vardır: “*Hamdullah Şimşek, öyle bir tokat attı ki, Narin’in gözleri önünde yıldızlar uçtu, başı döndü, döndü.*” (DR, 2006:73) İtirafçı sözünü ağzına aldığı için dayak yiyen kadın ağlamaya başlar ve yine aile içi şiddet ve özellikle bu şiddetin iki mağdurundan biri çıkar karşımıza. Aile içi şiddetin ikinci kurbanı çocuklardır. Toplumun da edebiyatın da kanayan yarasıdır, aile içi şiddet ve şiddetin her çeşidi...

2.1.6.18. *Boy Boylama Soy Soylama: Analık - Babalık - Atalık*

“Bir toyu toylamak gerek / Bir soyu soylamak gerek

Bir sözü söylemek gerek / Melekler de bilmez ola” (Yunus)

Ölümü ve aynı anda ölümsüzlüğü düşünen her insanın karşısına biyolojik ölümsüzlük ve sanatsal ölümsüzlük dediğimiz iki yol çıkar. **R. Lifton**’un sembolik ölümsüzlük tarzlarından biyolojik tarz dediği ve “*insanın soyu boyunca sonsuz biyolojik bağlantı zinciri içinde devam etmesi*” (Yalom, 2001:71) anlamına gelen boy boylama, soy

soylama, insanlık tarihi kadar eski bir arşetipin sürekli kendini yeni bireylerle yenilemesi hadisesidir.

Cengiz Aytmatov'un "*Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek*" hikayesi, ince ve derin bir üslupla ana, baba ve çocuk ilişkilerini, edebiyatın bütün gücünü seferber edip, bütün olanaklarını kullanarak çok güzel anlatır. Anne can, kan ve hayat üflediği, verdiği çocuğunun denize açıldığını kötü ruhlar duymasın diye, oğluna "Ormanda kendine dikkat et yavrum" diye tembih ederken, hedef şaşırtmaya çalışacak kadar endişelidir. Denizde açlık ve susuzluktan ölmek üzere oldukları anda baba, yaşama hakkının oğlunda olduğuna inanarak kalan su ve ekmeğe ortak olmamak için gönüllü olarak kendini derin ve karanlık sulara bırakırken son babalık / atalık görevini yerine getirmenin huzuruyla ölür...

Dağılmak üzere de olsa, bir aile romanı olduğu için **Halkalı Köle**'de de aile kurumunun ortaya çıkardığı annelik, babalık rolleri ve duyguları üzerinde durulur. Yazar anlatıcının karısı, ilk doğumunu sağlıklı atlatabildiği, dünyaya bir can getirebildiği, analık duygusunu tadabildiği için çok mutludur: "*Doğurabildiği, dünyaya bir canlı getirebildiği, ilk kez yaratabildiği, bir şey değil, üstelik bir canlı yaratabildiği için çok, çok sevinçliydi.*" (HK, 2006:20)

Yaratmak sıfatı Tanrıya özgüdür. Tanrının bu sıfatı paylaştığı canlı kadın olduğu için de, hamile kalan, doğurabilen kadınlar kendilerini **yarı Tanrı** bir varlık olarak hissederler. Esasen Tanrı'nın varlığı üzerine düşünenler onun eril değil dişil olabileceğine daha çok inanmak istediler. Bu isteğin, felsefi düzlemde, kadınlık / dişilik ile Tanrılık sıfatı bir noktada buluşturduğunun örnekleri de ortaya çıkmıştır: "*Hilde, Tanrı'nın bir de 'dişi yanı' ya da 'doğa analığı' olduğuna inanıldığını hiç duymamıştı daha önce. Yunanca'da Tanrı'nın dişi yanına Sophia deniyordu demek! ... İstanbul'da adı 'kutsal bilgi' anlamına gelen 'Aya Sofya' isimli bir kilisenin bulunduğuydı. Bir başkent ve sayısız kraliçenin isminin kaynağı olacak kadar önemli olmasına rağmen, bu kişinin kadın olduğundan hiçbir yerde söz edilmiyordu.*" (Gaarder, 1997:342)

Kadına verilen annelik ve doğurabilme imtiyazı, Tanrılık hissi kadar, tarifi zor olan bir büyüklük duygusu ve tatmin duygusu yaratır. Romana ait yukarıdaki mutluluk pasajı romanı; hayatı yalınkat ve tek yönlü anlatmaktan kurtarır. Bir evlilik, acılarıyla değil tatlı anlarıyla da yaşanır. Yer yer mutluluk ve iyilik de boy verir yaşamda, gerçeğinin sağlamasının yapıldığı bir metin parçasıdır bu alıntı...

Çocuk sahibi olmanın, erkekte ortaya çıkardığı babalık rolü; gelecek endişesinden, kaybetme korkusuna değin genişleyen değişik duygular uyandırır: “*Baba olmak, koca olmaya benzemiyordu doğrusu. Korkulu, ama onurlu bir uğraştı babalık. Korkma duygusu, belki de çocuğuna, bu yeni, taze yeryüzü konuğuna, senden başka hiç kimsenin sahip çıkmamasıyla ilgiliydi.*” (HK, 2006:20-21) Madalyonun bir yüzünde çocuk sahibi olmaktan gelen sevinç varsa, diğer yüzünde ona hakkıyla bakabilmek, gelecek hazırlayabilmek hatta ölmeyip sahip çıkabilmek gibi kaygılar vardır. İnsanlarda güçlü ve aynı zamanda sosyal bir devlete sahip olma isteği uyandıran durumlardan biri de çocuk sahibi olmadır. Siz ölürseniz, kardeşinizin, sağsa anne babanızın yapmayacağı, yapamayacağı bakım ve koruma hizmetini, yetersiz de olsa devlet yapabilir ve nitekim Çocuk Esirgeme Kurumları aracılığıyla yapmaktadır da...

Babalığın omuzlara yüklediği dayanılmaz ağırlık ve çocukların nafakasını çıkarma savaşımı birleşerek, **Halkalı Köle** romanının sık yinelediği bir izleğe dönüştür: “*Çoluk çocuğumun uğruna, parmaklarım, ellerim, kollarım feda olsun. Babam gibi öleceğim gün de çalışırım. Biz çoluk çocuğumuza düşkünüz işte.*” (HK, 2006:27) Yetişkin insanların, anne babalarına bakmak, onlarla ilgilenmek söz konusu olduğunda yeterince istekli ve gönüllü olmamalarına karşın, çocukları söz konusu olduğunda aşırı titizlenmeleri ilginçtir. Hayatın geriye doğru değil, ileriye bakarak yaşanması ile açıklanmaya çalışılır, bu durum. Ayrıca anne babaların birden çok çocukları olabilir ama çocukların bir tek anne ve babaları vardır ve görev dağılımı, bakımı kimin üstleneceği konusunda anlaşmazlık yaşama olasılığı düşüktür.

İnsan hayatı değişen sıfatlar ve **sıfatlaşan kimlikler**le de takip edilebilen bir hayattır. Kız çocukları büyür, evlenir, önce kadın, sonra ana, anneanne, babaanne, teyze hala, yenge, elti vb. olarak sürdürürler bu yorucu kovalamayı. Keza erkekler, koca, baba, büyükbaba / dede, amca, dayı vb. sıfatları ile hayat yolunu yürürler. Bu sıfatları taşıyıp taşıyamayacakları ikilemini de hep yaşar insanoğlu: “*Gözle kaş arası iki çocuk sahibi oluverince, yeni isimler takmamışlar mıydı bize: ana baba... ..Ama şimdi kuru ekmek yemeye razıyım; yeter ki çoluk çocuğumun boğazı tok, sırtı pek olsun... Analık, babalık neden bu denli bir yükümlülüktü? Başka ülkelerde de bu böyle miydi?*” (HK, 2006:31)

Yazarın sık sık çocuklarını yetiştirmek için katlandığı sıkıntıları ve yaptıklarını anması ve okura anlatması, evini terk eden, ayrı eve çıkan, eş ve baba sıfatı taşıyan şahsının ayıplanması veya kınanabilmesi endişelerini savuşturmak içindir. Yazar kendi

ve okur vicdanında aklanma isteğiyle yanıp tutuşmaktadır bir yerde... Bu anmaların diğer bir amacı ise, boşanma sürecinde çocukların bir hiss-i tabii ve **sevk-i tabii** ile belki, annelerinin yanında yer almaları, babalarını suçlayıcı davranışlar sergilemeleridir. Onlar için Almanya'ya bile çalışmaya giden, geceleri mesaiye kalan, çocuklarına düşkün bir baba olarak bütün imkanlarını seferber eden, adanmış bir ömre vefa gösterilmemesi nedeniyle de sitem okları fırlatılmaktadır.

Bütün canlılar içinde sadece insanın sürekli cinsel ilişkiye ve çoğalabilmeye hazır olması, madalyonun diğer yüzüne baktığımızda istenmeyen gebeliklerle ve bu gebelikleri sonlandırma arayışlarıyla karşılaşmayı, yüzleşmeyi beraberinde getirir. Sağlık bilimlerinin ilerlemesi ve korunma yöntemlerinin çoğalması, günümüzde bu sorunların ortaya çıkışını önlese de **Halkalı Köle** romanın yazıldığı yıllarda bu olanaklardan yoksunluk olsa gerek, “*Haplar yok, spiraller yok o yıllarda.*” (HK, 2006:44)) birçok kürtaj vakasının yaşanmasına ve sahnesinin anlatılmasına yol açar.

Üstelik bu sahneler, korkunç ve çirkin olayların sahnede ve seyircinin gözü önünde cereyan etmemesini ilke edinen binlerce yıllık trajedi geleneğine rahmet okutacak tasvirlerle anlatılır. Başkarakterin iki ay önce **kürtaj** olan karısı yine gebedir. Kocasından dayak yerken sırf çocuğum düşsün diye hem kendini yerlere atar hem kocasını tahrik eder. Ağır eşyalar kaldırılır, yüzükoyun yatan gebenin üstünde tepinilir, çöp sokulur, iğne olunur vb.

Başarılı olunamayan bu bireysel denemelerden sonra üçüncü sınıf muayenehanelerde, narkozsuz kürtajlar ile hem anne hem çocuk ölümün kıyısında yüzerler: “*Can, kandır şimdi... Bacakların arasından masanın altındaki leğene akıyor... Bir çocuk daha öldürüyoruz... ...Çocuğumuzun son parçaları... Ellerini, kollarını, belki de başını alıyor doktor... O razı, bütün derilerinin keskin bıçaklarla yüzülmesine.*” (HK, 2006:44-45)

Annelik - babalık duygusunun eleştirel tavırla da sorgulandığı **Halkalı Köle**'de, kötü örneklerden hareket edildiğinde insanlar için kesinlikle doğru ama hayvanlar için kesinlikle yanlış olan ve haksızlık hatta isabetsizlik içeren saptamalar yapılır. İnsanların aksine hayvanlar, ilahi bir önsezi ile öleceğini anladıkları yavruları hariç, doğurduklarına şaşmaz bir özveri ile sahip çıkar ve bakarlar. Yazara göre köpekler, kurtlar, kuzular gibi doğurmaktan başka bir işe yaramayan, görevlerini doğurup sokağa atmaktan ibaret sayan anne ve baba tipleri yüzünden sokaklar istenmeyen çocuklarla doludur. (HK, 2006:48)

Bu türden, toplumu gözlemlemenin doğurduğu doğru - yanlış teşhislerin sosyal ve psikolojik boyutları iç içe geçmiş durumdadır. Annelik - babalık duygularından yoksun, aile planlamasından habersiz insanlar yüzünden sokaklar gerçekten doğumundan önce de sonra da istenmeyen çocuklarla, sırf bu sebeple örselenen çocuklarla doludur. Türkiye ölçeğinde Çocuk Esirgeme Kurumlarının varlık nedeni de bu istenmeyen çocukları devlet koruması altına almaktır.

Bu saptamanın psikolojik boyutu ise yazarın çocukluğunda benzer duyguları yaşamış olmasından, yer yer, zaman zaman istenmeyen, **bir boğaz eksik olsun** diye baştan savılmaya çalışılan bir çocuk halet-i ruhiyesine bürünmesinden beslenir zira yoksulluğun kol gezdiği Anadolu kırsalında, çocuğa fazladan bir boğaz gözüyle bakılır çoğunlukla... Duygusal belleğe kalıcı biçimde yapışan bu türden itilmişlik, örselenmişlik, dışlanmışlık duyguları uygun kanal ve olay ile buluşunca yeniden hortlar ve ortaya çıkarlar.

İnsan ilişkilerinde bir çocuğa, çocuk nesnesine gösterilen bağlılık, bazen eşe gösterilen bağlılıktan daha derin, daha güçlü duygular doğurabilir. **Halkalı Köle**'de, evini başka bir kadın için terk edecek olan kocasına kadın, çocukları için de ambargo uygulamaya kalkar: "*Senden açığözünü yok mu bu dünyada? Hem gönlünce dışarıda yaşayacaksın, hem de eve gelip kocalık, babalık taslayacaksın...*" (HK, 2006:87) Burada erkek kocalık rolünden feragat edebilmiştir ancak babalık görevinde ısrarcıdır. Taslamak fiili çok doğru bir kullanım la kadın karakter tarafından, erkeğin yüzüne vurulan sahtekarlık tokadı işlevi üstlenir. Babalık taslanmaz, babaymış gibi yapılmaz. Bu sözcükle erkek karakter, karısının gözünde en çok kocalık ve devamında babalık rollerinden sınıfta kalmıştır, kabul etmese bile...

Baba hakkı birse ana hakkı üçtür, diyen İslam anlayışının yücelttiği gerçek, cennetin anaların ayakları altında uzanmasına kadar genişletilir. **Halkalı Köle** romanı bir babanın bakış açısından hareketle yazıldığı için olsa gerek, hakkıyla yerine getirilmek kayd ü şartıyla babalık görevlerinin, analık ödevlerinden geri kalmadığını, daha uzun boylu olduğunu düşündüren teklifler içerir: "*Analar kesilir, babalar kesilmez süttten... Sağılacaksın ömür boyu...*" (HK, 2006:98) Baba; nefes aldığı sürece çocuklarını sırtında taşıyacak, iâşesini, ibatesini, vs. karşılayacak ama yine de boy boylamanın, soy soylamanın tahtında anneler oturacak, çocuklar olası anlaşmazlık durumlarında annenin yanında saf tutacaktır. Bu yazara göre haksızlığın alasıdır ve babalar sesini yükseltmelidir.

Annelerin çocuklarına ya da kadınların anaç tavırlarla ilişki kurdukları diğer insanlara en çok sordukları soru kuşkusuz “*Karnın aç mı?*” sorusudur. Anneliğin doğal içgüdüyle söylediği bu sözün babalar lüğatindeki karşılığı da, çocukla baba arasındaki ilişkinin ekonomik boyutunu da özetleyen, “*Paran var mı?*” sorusudur. **Halkalı Köle**’de, sevgilisi ile yaşadığı evine ziyaret gelen oğluna ayrılırken bu soruyu da soran baba, dertleştikleri saatler boyunca, boşanmanın ahlakını da anlatmaya çalışır: “*Babam, diyorum. Ölünceye kadar evli kaldı. Ben, yolun yarısında bitirmeye çalışıyorum. Sana bunun mümkün olabileceğini, ölmeden önce kanıtlayabilirsem, bir yanılsı yıllarca yaşamazsın oğlum. Ama sevdiğin bir kadın da yaşamına girerse, dünya ayağa kalksa vazgeçmezsin ondan..*” (HK, 2006:115)

Boşanmanın da insani ve insani olamadığı durumlarda ahlaki bir yanı vardır. Hayat taraflar için katlanılmaz bir işkenceye dönüştüyse evlenmek kadar boşanmak da bir haktır, anlaşmalı boşanmalar da en ahlaki boşanmalardır denebilir. Bir baba ile annenin medeniyet ve nezaket sınırları içinde kalarak boşanabilmesi ve bunun doğruluğunu ve gerekliliğini çocuklarına anlatabilmeleri de ebeveynlik görevleri arasındadır.

“*İlk aşka benzeyen ilk acı, ilk ayrılık.*”, dizesiyle Han Duvarları şiirinde, ilklerin insan hayatındaki kalıcı izlerini süren Faruk Nafiz, bilinçaltımızın istem dışı kaydettiği anıların içinde **ilklerin** kaçınılmaz ağırlığını ve varlığını da düşündürür. Denilebilir ki insan hafızası en çok ilklerin doldurduğu ve en kolay ilklerin hatırlandığı anılar mahşeridir, deposudur. İlk aşk, ilk acı, ilk utanç, ilk kavga, ilk dayak, ilk öpücük, ilk ölümle tanışma vb..

Aile Savaşları romanında erkek karakterin ikinci, kadın karakterin ilk evliliği, hamilelik olayı ile yeni bir boyut kazanır. Erkek karakterin ilk evliliğinden doğan üç, doğmayıp kürtaj masalarında bırakılan bir sürü çocuk macerası ve yaşanmış babalık duyguları vardır. Oysa kadın karakter ilk kez hamiledir ve ilk kez anne olacak, ilk çocuğunu kucağına alacaktır: “*...şimdi çocuksuzdu evimiz ve yeni karım ilk kez anne olacaktı. Karar da bana bırakıldığına göre aldırılım dersem, çocuğumuzu ben öldürmüş olacaktım.*” (AS, 2006:9)

Susana Tamaro’nun Türkiye’de Can Yayınları arasında çıkan ve çok basılan, satılan, okunan “**Yüreğinin Götürdüğü Yere Git**” adlı romanı, kadın bakış açısı ile yazılan romanlardan olduğu için, içindeki teklifler, kadın duyarlılığının ve doğasının anlaşılması için son derece yararlıdır. Anı roman gibi yazılan romanın, anlatıcısının

otuzlu yaşların ortasındaki, orta yaşlı kızı ve aynı zamanda anlatının başkarakteri; tatil için Türkiye'ye gelir ve onu uğurlayan annesinin, kızının bu tatilden hamile döneceğine dair güçlü bir önsezisi vardır çünkü bu anneye göre orta yaşlarına kadar hamile kalamayan kadın, artık bu yaştan sonra kimden hamile kalacağına, kimin çocuğunu doğuracağına bakmaz, artık sadece hamile kalmaya odaklanmıştır zira içinde bastırılması en güç, neredeyse imkansız olan annelik içgüdüğü darbe yapmış, yönetime el koymuştur. Nitekim anne, önsezilerinde haklı çıkar ve kızı Türkiye'den eve, evine hamile döner.

Hamileliğin, anneliğin kadın için de denli önemli ve vazgeçilmez olduğunu gösteren bu örnekteki hamile kalan kadın ile Aile Savaşları romanında hamile kalan kadın aynı yaşlardadır. Romanımıza dönersek **Aile Savaşları**'nın erkek karakteri, ikinci karısının ilk hamileliğini onaylamak konusunda kararsız, ikircikli ve çekingen davranır. Ortada kürtaj kararı tartışılmaktadır. Orta yaşı devirmiş ve hamile kalabilme yaşlarını bitirmek üzere olan bir kadını kürtaja zorlamak ve en doğal hakkı olan hamileliğini, anneliğini elinden almak yapılabilecek en büyük hatalardan ve kötülüklerden biridir. Erkek karakter bu süreci iyi idare edemediği için romanın sonunda kürtaj olan ikinci karısı tarafından terk edilecektir.

İlahi dinlere göre, hakları ve hadleri olmasa da sık sık kaderi sorgulayan insanlar, öldürmek ve yaşatmak ikileminde çoğunlukla **Tanrı**'yı oynarken bulurlar kendilerini. Yazarlığı da Tanrılaşma içgüdüğü ile açıklayan edebiyat bilimciler için çok da olağanüstü bir durum değildir bu. **Aile Savaşları**'nda bir çocuğun doğumuna veya ölümüne karar verecek olan başkarakter de Tanrıyla yarışmasa da Tanrıya karışma-k-noktasındadır: *“Koltukların, kütüphanelerin, sehparın, masanın bile dolduramayacağı bir büyüklükteydi bu salon. O, gelecek miydi buraya? O, koşturacak mıydı burada? Yoksa kan olup akacak mıydı leğene?”* (AS, 2006:12)

Çocuk, insana Tanrıya karışma fırsat verir. Ölümsüzlük duygusunu tattırır. Baba ölse bile kaniyla, canıyla, soyuyla, çocuğunda ve torununda devam eder. Devamında çocuk, eşyaların, nesnelerin ya da hiçbir dünyevi gerçeğin dolduramayacağı bir boşluğu doldurur. Alıntıdaki doldurmak ifadesi daha önce baba olarak bu boşluğu doldurmuş başkarakterden ziyade ilk kez anne olacak norm karakterin içindeki boşluğu, ölümsüzlük özlemini düşündüren bir ibaredir. Ama çocuğun dünyaya gelebilmesi, insan olabilmesi ebeveynlerinin tasarrufundadır. Can olmadan, kürtaj masalarında kan olup

akmak durumunda da kalabilecektir. Yaşatmak ya da öldürmek, bir yere kadar, insanın elindedir, yetkisindedir.

Aile Savaşları romanının, septik bir insanın gözlükleriyle, yetişkin çocuk ilişkisinin irdelendiği bölümlerinde, insanların çocuğu kendileri, bencillikleri için istediklerini yineleyen başkarakter, okuru kendi yanına çekerek acaba duygusu uyandırmak ister: “...aslında ninnileri çocuğun için değil, kendin için söylemiş olacaksın... Yalnızlığın için... Yalnızlığında azaldığın için... Mutsuzluğun için... Her çocuk bir aşağılanmadır...” (AS, 2006:127)

İnsanın her söylediğini bilmesi ama her bildiğini, düşündüğünü söylememesi, nezih ilişkilerin korunması ve sürdürülmesi adına doğru bir davranıştır. Bu önemli nezaket kuralını çiğneyen, insanın bilinçaltına inip, buradan ikiyüzlülük devşiren başkarakter, tıpkı **Garipçilerin** sanatta yapmak istedikleri gibi, ilişkilerdeki şairanelik ve sahtelik örtüsünü kaldırıp atmak ister. İnsanların, çocuğu geleceklerinin güvencesi, sigortası, yatırım aracı, kişisel tatmin nesnesi olarak gördükleri düşünceleri, doğruluk payı taşısa da insanların yüzlerine vurulmaz. Sırf bu ikincil gerçeklikten hareket ederek, çocuklar ve ebeveynler aşağılanamaz... İnsanlar, bunlar için de çocuk sahibi olmak isterler ama salt bunlar için değil... Bu isteğin içinde daha insani, daha ilahi taraflar da vardır.

İnsanın sosyal bir varlık oluşunun, tek başına yaşayamayışının en kolay savunulabilir olduğu dönemler bebeklik / çocukluk ve yaşlılık dönemleridir. Ruhsal gereksinimlerden daha baskın olan fiziksel desteğin gerektiği bu zamanları, vefanın var olduğu ilişki biçimleri kurabilen insanlar, kuvvetli **aile bağlarından** beslenen dayanışma ile aşarlar. Ebeveynler çocuklarına, çocuklar ebeveynlerine hem muhtaçtırlar hem de destek...

Darbe romanında, felç geçiren başkarakterin çaresizliği üzerinden, boy boylamanın, soy soylamanın Divan-ı Hikmet’in diliyle söylersek sırrı ve hikmeti aşık olur: “Kıyıda kırsı gelen, dedi içinden. Ah bir kırsı. Kırsı da içeriye girse. Sonra salona... Görüp kurtarsa beni şu durumumdan. Kızım... Kızım, sensin değil mi gelen?” (DR, 2006:21) Bir insanın bir başka insana bir dem değil her dem muhtaçlığı ve bu türden sıkıntıları hem yaşarken hem aşarken önceliğin kan bağı taşıyanlardan geçtiği “kızım” hitaplarında gün yüzüne çıkar. Bu ara sıra şikayet edilen, çoğunlukla ise arzu edilen bir kısır döngüdür.

2.1.6.19. Köleliğin Çağdaş Yorumları

Doğmayı ve ölmeyi dahi iradesi dışında yaşayan insan, başkalarının seçimlerine ve kararlarının dairesine sıkışarak var olmak zorunda kalmaklığını her hatırladığında, sınır uçlarına kadar tutsaklığını derinden duyumsar: “Yaşamak bir ortamın çaresiz tutsağı olmaktır.” (Gasset, 1995:1) Bu kelimeye, tutsaklığa, esaret ve kölelik kelimeleri ve yarattıkları ruhsal ve fiziksel baskı ya da şiddet eşlik eder.

Savaş ganimeti olarak görülen, çağdaş anlamda mal, emtia karşılığı olarak, pazarlarda alınıp satılan insanların durumu ve özgürlüklerinden, yaşama hakkından yoksun oluşu, kendini satın alanlara efendi, sahip deme zorunluluğu, toplumsal ve tarihsel belleklerde köleliği somutlaştıran ilk çağrışımlardır. Bekir Yıldız, romanların isim içerik ilişkisi bahsinde geniş olarak duracağımız için burada ismen anacağımız bir tasarrufla, romanına **Halkalı Köle** ismini verirken, evliliği çağdaş kölelik düzenine, köleliğin devam edişine benzeterek, mübalağa sanatının sınırlarında gezinse, sınırlarını zorlasa da aşmayarak, köleliğin ilk çağdaş yorumuna da yaklaşmıştır.

Bugünün dünyasında köleliğin tamamen ortadan kalktığını değil, şekil değiştirdiğini, ehlileştirildiğini, yazılı ve makul kurallarla devam ettirildiğini savunabiliriz. İşçinin patrona, çalışanın işverene, memurun devlete, bebeğin aileye, yaşlının çocuklarına, materyalist ve makyevelist insanların paraya, pula, çula olan bağılılıkları, bağımlılıkları, **köleliğin** toplumsal alanda ve bireysel anlamda devam ettiğinin delili ve açıklayıcıları olurlar.

İnsanın hürriyete olan düşkünlüğünün ve zaafının bile, köleliğe kapı araladığının güzel bir örneği Namık Kemal’in **Hürriyet Kasidesi**’nde karşımıza çıkar: “*Ne efsunkar imişsin ah ey didar-ı hürriyet / Esir-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esaretten.*” Yine çağdaş şairlerimizden İsmet Özel’in “*Köleler gördüm gözleri camekânlarda*” dizesi, köleliğin kazandığı yeni bir boyutu, markaların, eşyaların, alışverişin, kapitalizmin kölesi insanları anlatan zengin çağrışımlı bir dizedir.

Halkalı Köle’de, kız bebeğin yaşam sıvısı anne sütü ile emzirilmesi anından bahseden şu çekirdek metinde köleliğin bir başka çağdaş yorumu karşımıza çıkar: “*Bir kölenin kırbaç altında önce kıpırdanıp, sonra kükremesi gibi, bu can filizi de yaşam sütüne doğru çırpınıyor. Çırpındıkça, bir ömür boyu, beslenmenin kaçınılmaz köleliğine doğru kükrüyor sanki.*” (HK, 2006:24) Yazarın anne - çocuk, dolayısıyla baba ve çocuk arasındaki ilişkiyi kölelik kavramında işlemesi, evlilik kavramını da bu sözcük içinde

eritmesinden kaynaklanır. Vicdan ve sorumluluk duygusuyla yaşayan insan için, evlat sahibi olmak köleliği azaltmaz, aksine çoğaltır.

Aşık Dertli'nin “*Tek başıma olsam şaha gedaya kul olmam / Viran olası hanede evlad ü ıyal var.*” deyişindeki ruh hali, çocukların kulluk, diğer deyişle kölelik kavramıyla eşleşmesinin bir diğer ve benzer örneğidir. Keza yeni evlenen hatta evlilikleri eskidiği için sallanan kadınlar, erkekleri eve, evliliğe ve kendilerine bağlamak için bir çocuk –daha- yapmayı denerler.

Halkalı Köle romanında yeni bir söylem ve izlek olan evlilik kölelik ilişkisi, başkarakterin aile kurumundan duygusal kişiliği ile dışlanmasından da kaynaklanır. Yazar anlatıcı babaya göre, karısı çocuklarını bir koz olarak sahaya sürmekte ve kendine karşı, çocukları bir oyuncak, bir silah gibi kurmakta ve kullanmaktadır. Kadın aşırı ilgi göstererek, çocukları ortak çocukları olmaktan çıkarmış, babanın değil annenin çocukları yapmıştır. Baba ise evde sevilen, sayılan, aile sevgisi paylaşılan biri değil, emeği sömürülen, sadece maddi gücüne, desteğine bağımlı kalınan, sembolik bir kişiliğe indirgenmiştir: “...çocuklarımız olmaktan çıktı onlar. Senin çocukların oldu. ... Çalışan bendim. Yöneten, her şeye sahip çıkan sendin. Köle miyim ben? Köle mi?” (HK, 2006:85)

Çocuklar emeğe, ekmeğe muhtaç oldukları kadar sevgi ve ilgiye de gereksinim duyarlar. Gerçekten seven, ilgilenen, zaman ayıran, doğru ilişki ve iletişim biçimleri bulmak için çabalayan ebeveynleri, örneğimizden hareketle öncelikle babaları, çocuklarının anneye rağmen dışlamaları söz konusu değildir. Bir baba çocuklarının sevgisini kaybettiye sorumluluğu başka birine ya da karısına yıkamaz. Evliliği kölelik olarak gören bir babanın, evliliğin meyvesi olan çocukları da sırtında bir kambur, fazladan bir yük, köleliğini ağırlaştıran **pranga** olarak görmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla şecaat arz ederken sirkatin söyleyen yazar, meyhanelerde, başka kadınların koynunda, büyükelçilik kabullerinde, kokteyllerde vs. harcadığı zamanların birazını çocuklarına ayırabilseydi, annelik gücü bile çocuklarıyla arasına girmeye yetmezdi. Yunus'un;

Gel bir şaha kul ola gör / Hergiz ma'zul olmaz ola

Bir eşiğe yaslanı gör / Kimse elden almaz ola

deyişindeki gibi, kölelik kuruntusuna kapıldığı için kendi kendini azletmeye kalkmasaydı, başkarakterin babalık erkini, hissesini kimse elinden alamaz idi..

Evliliğin çimentosu çocuklardır. Eşlerin hem gönlünde hem kağıt üzerinde bitmiş evliliklerinde bile çocuklar, **Halkalı Köle** romanında olduğu gibi bir geriye dönüş, rüçû, en azından mevcudu koruma öznesi olurlar: “*Köleliğim, hiç olmazsa, en küçüğüm adına sürecektir. Kızımı, oğlumu nasıl bu yaşa getirdiysem... Ama bundan böyle, köleliğini sezmiş bir kölenin bilinciyle...*” (HK, 2006:86) Kölelik takıntısı, fikr-i sabiti devam etmektedir, başkarakterde. Bu çekirdek metinde köleliğini sezmiş köle ifadesi, kadına dönük bir ihtar mahiyetindedir. Çocuklarıma köle olacağım, sana asla içeriğini taşıy bu sözler ya da beni eskisi gibi kullanamayacaksın, bana eskisi gibi sözünü geçiremeyeceksin anlamında reddiyeyi barındırırlar iç söylemlerinde... Maymun gözünü açmıştır, bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla...

Felsefede düalizm denen **dip zıtlık** kuramı, insanın var olan gerçekliği zıtlıklar içinde algılayabileceği, kavrayabileceği çıkarımına dayanır: “*Herakleitos dünyanın sürekli zıtlıklar barındırdığına da işaret ediyordu. Hiç hasta olmamışsak, sağlıklı olmanın ne anlama geldiğini bilemezdik. Hiç aç kalmamışsak, tok olmanın nasıl bir mutluluk verdiğini bilemezdik. Hiç savaş olmamış olsa, barışın değerini kavrayamaz, hiç kış olmasa bahar geldiğini anlayamazdık. Hem iyi hem de kötünün bütün içersinde gerekli bir yeri vardı Herakleitos’a göre. Zıtlıklar arasında sürekli bir oyun olmasaydı, dünyanın sonu gelirdi.*” (Gaarder, 1997:44)

Köleliğin çağdaş yorumlarını, evli bir insan olmakla çoğaltan **Halkalı Köle**’nin başkarakteri, ayrı eve çıkmasını sağlayan boşanma ile kendini var olmanın dayanılmaz hafifliği içinde sarhoş olmuş bulur. Köleliğin mefhum-ı muhalifi özgürlüktür: “*Yıllar sonra kavuştuğum özgürlüğün gücüdür bu kuşkusuz. ... Sihirbaz mı oldum ben? Sihirbaz olmana gerek yok... Özgür bir insan oldun salt... ..Özgür, özgür, özgürlük...*” (HK, 2006:96-97) Bu sözcüklere ruh üfleyen yazarın inanmışlığıdır. Hasta olmayanın sıhhatin değerini bilemeyeceği gibi, köle olmayanın da özgürlüğün değerini bilmesi, bunca coşkulu dile getirmesi söz konusu olamazdı.

Başkalarının kölesi olmak kadar, efendisi olmak da ağır bir sorumluluğa dönüşebilir. **Halkalı Köle**’de bu çelişkiye de dikkat edilir. İnsanın yükü insana ağır geldiği için köleliğin olduğu kadar efendiliğin sürdürülebilirliği de özen, dikkat, emek, zaman gerektirir. Boşanan başkarakter, yalnız kaldığında her iki yükten de kurtulmuş olduğunu fark eder, aynı zamanda: “*Kendi kendinin efendisi olacaksın... Ne başkalarının efendisi, ne başkalarının kölesi...*” (HK, 2006:96) Artık, hey özgürlük deme

zamanıdır ama onun da bir yüke dönüşmesi kaçınılmazdır çünkü özgürlük isteği insanın etrafını sürekli boşaltan, insanı yalnızlaştıran gizli bir baskı unsurudur..

İnsanı köleleştiren baskıların çoğu dışarıdan ve başka insanlardan gelse de bazı kölelik komutlarının kaynağı, kaygı ve korkularımızın beslediği iç dünyamızdan çoğalır ve hız alır. **Halkalı Köle**'de, her sevinç nöbetinde kasılıp kalan, acıyı bal eyleyen, dertleri neredeyse zevk edinen bir başkarakter portresinin gözünden, köleliğin anatomisi çizilir: *“Evlilik korku bataklığı, korku kuyusuymuş oysa... Nişanlım, karım olunca, orospu olur korkusuyla, çalıştım daha çok... Çocuklarım oldu. Aç kalıp ölmesinler, it kopuk olmasınlar, adam olup benim gibi ezilmesinler diye... ..Ev; et, soğan korkusudur. Ayın ikisi kira korkusudur. ...Kağnı arabam sevgiler değil, korkular toplamının yüküdür.”* (HK, 2006:145-146)

Yaşamak bir korku imparatorluğuna dönüşmüş, başkarakter için. Psikanalitik çözümlemeye muhtaç, Russo'nun **İtiraf**larına benzer bu itiraflar dizisi, yazarın gökyüzünden felaket bekleyen, kaygılarını kontrol edemediği için korkulara dönüşmesini engelleyemeyen, trajik kişiliğine işaret eder. Karısının orospu olabilme ihtimalinden korkan bir erkeğin gelgitleri daha ürkütücü paranoyalar içerebilir

Tarık Buğra **“Düşman Kazanmak Sanatı”** adlı kitabında bedbin ile nikbini, kötümser ile iyimseri tarif eder. Bedbin eline bir gül aldığında niye bunun dikenleri var diye ağlayan, nikbin ise eline bir gül aldığında, dikenler içinde güzel bir çiçeğin açmasına sevinen kişidir. (Buğra, 1989:122) **Halkalı Köle**'nin başkarakteri tam anlamıyla bedbindir. Yaşamak, eş ve çocuklara sahip olabilmek armağanını bir korku ve kölelik kaynağına dönüştürmüştür ve bu sayrı ve sağaltıma muhtaç bir ruhun varlığına işaret eder. Yazar bu romanında, kölelik olgusunu, birey – aile ilişkisi öznesinde ele alır.

Yazarın kölelik olgusunu birey – devlet ilişkisi ekseninde ele aldığı romanı ise **Darbe** adlı romanıdır: *“Devlet yüzyıllardan beri insanın yönetiminin en çok sözü edilen, en heybetli ama aynı zamanda en kuşkulu biçimlerinden birisi olmuştur.”* (Foucault, 2005:56) Devletin kuşkulu bir yapı olmasının en somut nesnesi insandır ya da köleleştirilen insanlardır. Sosyal tarih sürecinde düzenler değişse bile işleyişin değişmediği ya da en iyimser yaklaşımla çok az değiştiği gerçeği Darbe romanında, tarihte sıçramalar yapmak suretiyle irdelenir: *“Yeni köleler... Yeni kölelerin yapacakları işi öğrenmeleri çok kolaydı ama. Bir taşı şuradan alıp şuraya taşımak. Yirminci yüzyılda da aynı. Şu vidayı alıp şuraya takmak. ... Ölünceye kadar milyonlarca kez takmak... Ha Hasan, Ha Davud, ha Sadun, ha Kemal, ha Kamer Can...”* (DR, 2006:41)

İsimler önemli değildir. İsimler değişir ama yazgılar ve roller değişmez. Tarihler değişir, milattan önce, milattan sonra olur ama roller değişmez. Coğrafyalar değişir, eski Mısır olur ya da yeni Almanya, roller değişmez. **Efendiler** vardır, karşısında **köleler**... Patronlar vardır, karşısında işçiler. Ezenler vardır, karşısında ezilenler. Sömürenler vardır, karşısında sömürülenler. Liste uzar gider ama istedik yöndeki değişim, adil bir düzene geçiş, sancılı ve yavaştır, neredeyse fark edilmez. Özetle kölelik düzeni ortadan kalk-a-mamış, biraz ehlileşmiş ve biraz da şekil değiştirmiş, adı “*çağdaş köleler*” (DR, 2006:111) düzeni olmuştur.

Darbe romanı, çağdaş kölelerin adresini Üçüncü Dünya Ülkelerinin vatandaşları olarak gösterir: “*Ben bir Üçüncü Dünya insanıyım. ... bir köleyim. Çağdaş bir köle...*” (DR, 2006:133) Zengin ve kapitalist ülkeler Birinci, zengin ve sosyalist ülkeler İkinci, ne kapitalist ne sosyalist olan, sadece yoksul olan ülkeler de Üçüncü Dünya Ülkeleridir. En yoğun nüfuslarının Üçüncü Dünya Ülkelerinde barındığı, üçüncü sınıf insan olarak görülen, emeği sömürülen, üçüncü küme insanların kaderleri ve kederleri boyunlarına yapııştırılan köle yaftası ile şekillenir. Özetle kölelik yok olmaz sadece şekil değiştirir ve bu değişimin izleri, edebi metinler aracılığıyla da sürülebilir.

2.1.6.20. Halk Kültürü / Folklor Çeşitlemeleri

Geniş kapsamlı bir sözcük olan, Türkçede halkbilimi sözcüğü ile karşıladığımız, bireysel mirası değil halka ait, ferdi ya da anonim nitelikli mirası içeren folklor; geçmiş kalıntıların saklandığı devasa bir birikim sayılabilecek bir bilim dalıdır. **Folklor**; halk oyunları, halk müziği, masal, destan, efsane, bilmece, tekerleme, ağıt, ninni, atasözü, halk öyküleri, gelenek ve görenekler, halk giysileri, el işlemleri vb. örnekler toplamında, halkın çağlar boyu oluşturduğu ürünleri ve kuşaktan kuşağa geçen kültür değerlerini içermektedir.

Halkalı Köle romanında; bir kadının henüz çocuğunu emzirirken başka bir çocuğa hamile kalması sonucunda, anne sütü ile emzikli çocuğa geçen hastalığın adı olarak anılan ve “**süt oku**” tabir olunan rahatsızlık ve devamında bu hastalığa yakalanan çocukların tedavisi için uygulananlar, bilimsel olmaktan çok bir halk inanışına dayandığı için folklorik öğeler içerir: “*Neden böyle sararıp soluyor kızım?*’ *Anlamadın mı gelin, süttten kesilmeden yeni bir çocuğa kalmışsın. Süt okuna rastladı kızıl saçlı kızın.*’ Anam sözünü bitirir bitirmez, sırtıma bir yumruk indirdi. *’Arsız oğlan sen de...*’ dedi.” (HK, 2006:26)

Benim şu ana kadar duymadığım ve etrafımda soruşturduğumda insanların da duymadığını, bilmediğini gördüğüm bir inanış bu. Örneğın düşündürücü yanı ise bir kadının neredeyse lohusalığı bitmeden yeniden hamile kalması, şehir hayatı içinde bile henüz aile planlamasının yerleşik hale gelememesidir. Yazarın da zaten karısının karnının, **nadasa** bırakılan toprak kadar bile dinlenememesinden, kızının anne sütünden yeterince yararlanamamasından yıllar sonra duyduğu pişmanlığı da alıntının devamında dile getirmesi, kadın, aile, çocuk ilişkilerinin kaderci anlayışla sürdürölmesinin yanlışlığının itirafı ve tescilidir.

Evlilik seremonisinin en önemli ayaklarından birini hem dini hem medeni içeriğı olan nikah teşkil eder. Uzun yıllar dini nikahla yetinen çiftler, yeni dünya düzeninin egemen olmaya başladığı cumhuriyetle, resmi nikahı da önemser oldular. **Halkalı Köle**'de bu iki nikaha da tam benzemeyen bir nikah töreninden bahsedilir. Nikahı başkarakterin annesi kıyar.

Abdestini alıp, iki rekat namazını kılan anne, diz çöktürdüğü yeni gelini ile oğlunun parmaklarına iki hacı yüzüğü takar, uğurlu, kademli olsun, bildiğim nikahların en yücesi gönöl nikahıdır, sevginiz mübarek sevginiz daim olsun, nikahınız kıyılmıştır gökyüzünde, diyerek ve yeni gelininin şeytan dediğı eski gelinine benzememesini dileyerek nikahı kıyar. (HK, 2006:133) Söylenen sözler ve edilen duaların üç aşağı beş yukarı benzeştiğı bu türden nikahlarla ilgili ortak inanış, nikahta keramet olduğudur.

Başı darda, kendi zorda olanın imdadına karada Hızır'ın, denizde İlyas'ın yetişeceğıne dair eski ve köklü halk inanışı, Hızır (Hıdır) ve İlyas motifini doğurmuştur. Anadolu'da halk geleneklerinde yaşamış olan "**Hıdır-Ellez**"ın insanların arasına karışarak mucizevi yardımlarda bulunduğuna her zaman inanılır. "Kul sıkışmayınca Hızır yetişmez" veya "Hızır gibi yetişti", "Kesene Hızır uğrasın", "Benim adım Hıdır, elimden gelen budur." gibi söylemler bu köklü inancın ürünü olarak hala kullanılmaktadır. İskender'le birlikte ab-ı hayatı aramaya çıkan ve buldukları için ölümsüz ve aynı zamanda peygamber olduklarına inanılan Hızır'la İlyas'ın 6 Mayıs'ta bir gül ağacının dibinde bir araya geldiklerine inanıldığı için bu tarihlerde Hıdırellez bayramı kutlanır ve Alevilerce üç gün süren Hızır oruçları tutulur.

Aile Savaşları'nda bu inanışın yansıması olan cümleler vardır: "*Bu olsa olsa Hızır'dır. Duymuşluğum, okumuşluğum var ya kutsal kitaplardan. Hızır bana baktı. Ben Hızır'a baktım.*" (AS, 2006:16) Anadolu insanının bu inancı ona umut aşılayan gizli

güçlerindendir. Çaresiz kaldığında mutlaka yardım göreceğine inanan insan, asla umutsuz kalmaz ve yaşama azmini kaybetmez.

Ocak sözcüğü yalnız ateş yakılan, yemek pişirilen bir yer olmayı aşarak, insanlara kültür ve yaşama alışkanlıkları kazandırılan, bir boyun, soyun, inanışın yaşadığı, yaşandığı, öğrenildiği ve öğretildiği yer anlamında kullanılır. Yesevi ocağı dendiğinde, Ahmet Yesevi'nin kurduğu tarikat ve düşünce sistemi akla gelir. Anadolu kültürü, bir ailede erkek çocuğun olmayışını ocağın sönmesi olarak görür. **Aile Savaşları** romanında ocağın bu kültürel ve folklorik anlamlarda kullanımına yaklaşan bir kullanım vardır: *“Başkalarını değil kendimi, kendimdeki eksikliğin, fazlalığın, yanlışlığın ocağını düşünüyordum. Gerçi bu ocak artık tütmüyordu. Sönmüş bir ocaktı.”* (AS, 2006:76) Kanında dolaşan dumanları, kıvılcımları atalar ocağının kalıntıları olarak gören başkarakter, kendini, kültürüne, değerler sistemine **ocak** metaforu üzerinden bağlar...

Doktor, sağlık ocağı, hastane yüzü görmeyen, bunların ne olduğunu bilmeyen eski zaman insanları, kendilerinin ya da çocuklarının başlarına gelen dertleri, hastalıkları; atadan, deden kalma yöntemlerle, emsal yoluyla çözmeye çalışırlar. **Aile Savaşları**'nda başkarakter hastadır ve ölmüş annesini çocukluğunda uyguladığı tedavileri tekrar etmesi isteği ve iyileşmek umuduyla yardıma ve yanına çağırmaktadır: *“Gel, gel anne. Gitmeden otur ama başucuma... Tut ellerimi... Sirkele yaşmağını. Sar başıma yaşmağını. Kurşun dök. Kılıçtan geçir oğlunu.”* (AS, 2006:95) Sirke ateşi düşürmek için, kurşun dökme ise kem gözleri, nazarı, kötü ruhları kovmak için kullanılır. Kılıçtan geçirme ya da kılıcın üzerinden atlatma ise kötülük ya da hastalık ile bünyenin ilişkisini manen kesmek için, kestiğine inanıldığı için kullanılan folklorik bir öge olsa gerektir.

Karısının çalıştığı bankanın önünde, içeri girmek isteksizliği ile med-cezirler yaşayan başkarakter, pek çok Anadolu türküsüne ya da ağıtına, anlatısına ruh üfleyen kız kaçırma sahnesini, **folklorik** öğelerine sadık kalarak gözünde canlandırmaya başlar. Altında gözleri şimşek gibi parlayan bir Arap atı vardır: *“At şaha kalksaydı... Bu şaha kalkışta, karıma uzansaydı kolumun biri... Onu çalıştığı yerden kaptığım gibi, Arap atının üzerine alsaydım.”* (AS, 2006:106) Başkarakter nikahlı karısının kendine ait olmadığını, istese de işyerinden, patronundan kurtaramayacağını düşünmektedir. Anadolu romantizmi içinde sevdiğini kaçırmak sil baştan yeni bir hayat kurmayı hayal etmektedir.

Acının siyahını bilen Anadolu insanı için ölüm gibi, bir insanın başına gelebilecek en büyük ve en son felaket bile emr-i hakkın tecellisi anlamına gelen bir sıra işidir ve sıradan bir iştir. Türk insanı hayatı karmaşıklığa değil sadeleştirmeye çalışmıştır. Tamamen Türk duyuş, düşünüş, yaşayış tarzının ürünü olan Halk edebiyatı ile melez bir edebiyat, Acem, Arap, Türk edebiyatları karışımı olan Divan edebiyatına bakmak, savımızın anlaşılmasına kifayet edecektir. Folklorik nitelik de kazanan böyle bir sadeleştirme örneği, **Aile Savaşları**'nda karşımıza çıkar:

“Ölüm hak, miras helal... Korkunç, iğrenç... Emek hak, miras haram...” (AS, 2006:138) İlk cümle halk kültüründen ödünçleme ve sadeleştirme örneğidir devamı ise hayatı kördüğüm olarak yaşayan başkaraktere aittir ve bir karmaşıklık örneğidir. İlk karısı ile ölmeden nafaka üzerinden de olsa miras kavgalarına benzer sürtüşmeler yaşayan başkarakter, ölümünden sonra yaşanacak miras kavgaları için bile senaryolar yazmaktadır. Ben varken var dünya, ben yok o da yok, diyebilir, kenara çıkabilirdi... Folklorik bir ögedir; horoza, yumurta mı tavuktan çıkar, tavuk mu yumurtadan diye sormuşlar, ben öter geçerim, ötesine karışmam demiş.

Binlerce yılın tecrübelerinden süzülen atasözlerimizden biri de bir çok kimsenin, kendilerine kötülüğü dokunmayan kişiye ilişmek istemediğini somutlayan “*Beni sokmayan yılan bin yaşasın.*” sözüdür. Söz eğer bağlamı içinde değerlendirilmezse yanlışlığına hükmedilebilir. **Yılan**, her an, potansiyel sokma, zarar verme tehdidi anlamına geldiği ve kime zararının dokunacağı kestirilemediği için, bertaraf edilmesi gereken bir tehlikeyi temsil eder. O zaman bu söz yapılması gerekeni değil, yapılanı ve yanlış olanı saptamak için söylenmiş bir sözdür. Tarih, böyle düşünen insanların ve toplumların değişmeyen örnekleriyle doludur. Bekir Yıldız'ın; böyle düşünen, böyle davranan ve böyle yaşayan insanları taşlama niyetine yazdığı, konusunu İslam tarihinden aldığı romanın adı VZVİVK'dır.

VZVİVK romanında Halife Muaviye; dayanıklılığı ile bugünün penceresinden çölün tankı diye nitelenen develer ile insanlar arasında benzerlikler kurar. Develer her türlü yükü aç susuz, sabırla taşıyan hayvanlardır. Keza halk da cefakârdır: “*Ama bir de kin diye bir şey vardır, devede de, halkta da... İster deve olsun, isterse halktan birisi, yanındakine, karşındakine yapılan eziyeti, haksızlığı görmemezlikten gelir. Ne zaman ki kendi canları yanar, işte o zaman öfkelenip kinlenirler.*” (VZVİVK, 1987:38-39)

Romanda karşı gücü ve elbette çoğunluğu oluşturan halk kitlesi, deve teşbihi içinde insanlıklarını yitirmiş, bencilleşmiş olmakla ya da hep bencil kalmakla yüzey

yapıda eşleştirilir, derin yapıda eleştirilirler. İnsanlar başkalarının acılarına da kardeş olabilmeli, hak yere düştüyse tutup ayağa kaldırabilmelidir. Tarihte ve gerçekte, reel ile ideal çatışır. Kültürümüze mal olan, “Beni sokmayan yılan bin yıl yaşasın.” mealindeki atasözümüz ile “deve kini” deyimini, binlerce yıllık kişisel deneyimlerin ve toplumsal gözlemlerin tarihsel gerçeklerle çakışmasından doğmuştur.

Türk İslam kültüründe helalleşmenin, dini ve insani uygulamalarla genişleyen bireysel ve toplumsal bir alanı vardır. Evden ayrılan, yola çıkan, askere giden, ticaret ya da alışveriş yapan, ölüm döşeğinde olan, kısacası her vedalaşan neredeyse helalleşir. Musalla taşına konulan ölüler adına tüm cemaatten helallik istenir. **VZVİVK** romanında bu dini, kültürel ve folklorik öge karşımıza çıkar: “*Seni son bir defa daha göreyim istedim. Hakkını helal et baba. Uzaklaşıp düşman saflarına doğru atını koşturan Ali Ekber’in arkasından, Hazreti Hüseyin bağırdı. Helal-i hoş olsun oğlum.*” (VZVİVK, 1987:137) Bu tipik bir helalleşme ritüelidir. İslamiyet, kul hakkına çok önem verdiği için, inanan hiç kimse, mahşerde huzur-ı İlahiye kul hakkı ile çıkmak istemez. Bu kul, baba da olsa, akrabadan da olsa ya da yedi kat yabancı bile olsa...

Modern tıbbın imkanlarına ulaşamayan insanlar, içlerinden çıkan ve gelenekten gelen bilgilerle tedavi işini kotarmaya çalışan, bir nevi halk hekimi olan insanlardan medet umarlar. Bu alaylı doktorların tedavilerinin bir tarafı tıbbi iken diğer tarafı folklorik kaynaklara, halk tıbbına atıfta bulunur. **Darbe** romanında böyle iki arada bir derede kalmış bir tedavi yöntemi karşımıza çıkar: “*...tansiyoncu. Kalın, mavimsi bir damar bulunca da, jileti vuruyordu kadının çıplak koluna. Kan arka aktıkça, kadın güçten düşüp bayılıyordu. ...kadın tansiyonu düşmüş olarak, kaldırılıp bir odaya götürülüyordu.*” (DR, 2006:34) Bu eski zamanların tansiyon tedavisi yöntemini romana taşıyarak romancı, askeri darbe yapan generaller ile tansiyoncu sağaltmanlar arasında organik ilişki kurar. Biri kan akıtarak toplumların, diğeri bireylerin tansiyonunu düşürür.

Modern tıbbın imkanlarına ulaşabilen insanlar bile geleneğin direnci ile yaşayan eski tedavi usullerini birden terk edemezler. **Darbe** romanında hastalanıp doktora götürülen çocuğun tedavisinde çağdaş tıp ile halk tıbbı birlikte uygulanır: “*Günlerce ilaç verildi Ali’ye. İlaçla birlikte kurşunlar döküldü. Biraz ayağa kalkabildiğinde de, kılıktan hoplatıldı. ... Ali sofraya oturduğunda... Doymuyordu ... Akşam uyunmadan önce her gece, gözü doysun, doysun da sofranın bereketi kaçmasın diye, Ali’nin gözleri üzerine ekmek koyup bağlıyorlardı.*” (DR, 2006:53) Bağırsakları düğümlendiği için uzun

süre bir şey yiyemeyen Ali, iyileştiğinde de tam tersine doymak bilmez. Sofraya ölçülü konabilen yemekleri tek başına yemek ister. İnsanın karnını değil gözünü doyurmanın zorluğuna ve önceliğine inanan büyükannenin devreye girmesiyle gözlere ekmek bağlanır, maksat hasıl olsun diye... Gelenek ve folklor yine sahnede ve devrededir.

Dinden doğan ama folklora kayan bir gelenek de türbe ziyaretleri ve ziyaretlerle şifa, derman, çare arayışlarının atbaşı gitmesidir. **Darbe** romanında, bu folklorik öge, aynı kalıbın parçası olarak karşımıza çıkarılır: “*Halil İbrahim’in makamına gittik, çoluk, çocuk. İçeriye girip diz çöktük.*” (DR, 2006:98) Din görevlileri ve bu görevlileri temsilen Diyanet İşleri, Anadolu’da ve bilumum İslam coğrafyasında bidat ve hurafe ürünü olan bu türden türbecilik zihniyetinin çarpıklığını, yanlışlığını ortaya koymaya çalışsa da, kitleler büyük bir inatla ölüleri taziz etmek için değil, ölülerden medet için ziyaret etmeye devam etmektedirler. Galat-ı meşhur fasih-i mehcurdan evladır, gerçeği sürekli tahakkuk etmektedir. Bekir Yıldız’ın romanlarında mevcut olan folklorik doku, bu türden örneklerle, metin düzeyine çıkmıştır.

2.1.6.21. *Hep Yazılan Hiç Çözölemeyen İlet: Yoksulluk*

Hiçbir dinin, siyasal ve ekonomik sistemin çözemediği toplumsal ve bireysel göstergeleri olan yoksulluk, edebiyatın sayfalarına taşıdığı ve bununla yetinmeyip savaş açtığı bir büyük derttir. Sefiller gibi dünya klasikleri yoksulluğun her çeşidini düşündüren iletiler içerirler. Victor Hugo’ya göre “*Bir erkeğin yoksulluğunu gören hiçbir şey görmemiştir, bir kadının yoksulluğunu görmelidir, bir kadının yoksulluğunu gören hiçbir şey görmemiştir, bir çocuğun yoksulluğunu görmelidir.*” Katlanılması yaş ve cinsiyete göre zorlaşan yoksulluk, **Fransız İhtilali** türünden isyanların da ateşleyicisi olarak çağlar açıp çağlar kapatan ama önü alınamayan bir salgın hastalık gibidir.

Türkler Almanyada romanında göç izleği içinde erittiğimiz gizli izlek aslında yoksulluk idi. İnsanları deniz aşırı göçlere ve arayışlara iten kendi coğrafyalarında kol gezen yoksulluk salgınından kaçma dürtüleridir. Geçişli romanlar yazan, özellikle ve mantıken sonraki romanlarında yer yer önceki romanlarında anlattıklarına da dönen ve romanları fotokopi realizmi denecek sadakatle hayatını anlatan Bekir Yıldız, **Halkalı Köle**’de, Almanya hayatına pasajlar açar ve göçün nedenlerini açıklar: “*Şimdi de yeni vatanlara doğru gidiyorum. Hep bir lokma ekmek için.*” (HK, 2006:31) Kimi aşkın, kimi şarabın, kimi ekmeğin peşinden gider, mesafeleri önemsemeksizin. Aşkın ve şarabın

peşinden giden şahane serserilerin itici gücü maceraperestlik ise, ekmeğin peşinden giden **gariban**ların lokomotifini ise yoksulluktur.

Halkalı Köle romanında, toplumsala açık ama bireysel ölçekte yoksulluk şikayetleri belirir sayfaların arasında. Yazar anlatıcı yoksulluktan; karısı, çocukları ve baldızı ile iki göz baba evinde yaşamak zorunda kalır bir müddet. Boğazdan artırıp sağlığa harcayacak para yoktur ceplerde ve en kötüsü de gizlenememesidir yoksulluğun, başını bir yerlerden uzatmasıdır arsızlığı: *“Birkaç gün sonra ölecek babamın başında, eski bir kasket... Ayakları... Ayakkabılarının altı delikmiş. Öldüğünde, bir dilenciye verirlerken gördüm. Eczaneye koşarken, benim de ayakkabılarımın altı delikti.”* (HK, 2006:28-29)

“Kim kazanamazsa bir dilim ekmek parası / Dostunun yüz karası düşmanının maskarası.”, diyen **Mehmet Akif**, insanın, yoksulluk içinde bile onurunu koruyabilmesinin, toplumun sağlıklı bir parçası, bir bireyi olabilmesinin asgari şartını bir dilim ekmek parası kazanmakta görür. Maslow’un ihtiyaçlar piramidinde ilk sırada nefes alma, açlık, susuzluk, barınma ve cinsel ihtiyaçlar gibi belki ilkel ama acil olanlar gelir. Yoksulluk, beş basamaklı piramidin henüz ilk basamağındaki ihtiyaçlarını bile karşılayamayan, bir dilim ekmek bile bulamayan insanlar için kullanılan bir tabirdir.

Son iki yüz yıllık tarihinde hep savaştan, sürekli yenilen ve toprak kaybeden, dıştan içe doğru sürekli göç dalgalarına maruz kalan, devasa bir coğrafyadan el kadar bir vatana sığıştan, sıkıştan Türk milleti; büyük ölçekli bir yorgunluğun, yoksulluğun, bezginliğin, bozgunun, umutsuzluğun ve güvensizliğin de içine yuvarlanmıştır. Tahir Alangu’nun *“sosyal ıshal”* dediği, sürüp giden yoksulluk ve düzen tutturamayış, Anadolu coğrafyasında, düşmanın kovulmasından sonra, insanımızı, açılan yeni cephelerin, yeni tür savaşların içinde debelenmeye ve tükenmeye mecbur etmiştir.. Cahillikle savaş, hastalıkla savaş, yoksullukla savaş... çok çetin savaşlardır bunlar ve kazanılması zaman alır.

Bu yeni cephelerin ve yeni tür savaşların içinde dünyaya gözlerini açan Bekir Yıldız; yoksulluğun ve cehaletin diz boyu olduğu topraklardan çıkmış, bakamadığı çocuklarını evlatlık veren ailelere benzettiği ülkesinden, bir evlatlığın ruh haliyle, ekmek parası için Almanyalara gitmiş bir yazarımızdır. Feodal kültür, ekmek parası kazanma işini erkeğe yükler. Sirtında bu **yumurta küfesi**, yıllarca ekmek kavgası veren yazarın, **Aile Savaşları** romanında sözünü emanet ettiği başkarakter, ikinci karısı hamile kalıp çocuğu doğurmak istediğinde, gözünü bütün Anadolu coğrafyasına ve

yazarlık gözlemlerine diker ve gözünün önüne başı göğe ermeyen, yıldızı düşük ya da sönük, çocuk, genç, yoksul, işsiz, geleceği olmayan insan örnekleri gelir..

Bu çocukların kimi kahvede işsiz güçsüz pineklemekte; kimi annesini tokatlayarak, kadıncağızın kefen parası diye sakladığı paraları, sigara, içki ilh. için sızdırmakta; kimi ekmek çalmakta, kiminin elleri kelepçeli, kimi esrarcı, kimi boyacı, kimi firari, kimi İş ve İşçi Bulma Kurumu’nun kuyruğunda, kimi grizu gazı ile dolu maden ocağında, kimi doğar doğmaz bırakıldığı cami avlusunda velhasıl hepsi yoksulluğun ve çaresizliğin pençesindedir. Genç kızların durumu da içler acısıdır: *“İşte bir çocuğum... Eli, canı taptaze... Saçları simsiyah... Siyah yazgısıyla, çıkıyor erkekler üzerine. Orospu o...”* (AS, 2006:128-129-130) Kötü yola düşen kadınlar, bir dilim ekmek parasından yoksun erkekler, hepsi **yoksulluk** tablolarının soluk renkleridir ve böyle bir topluma yeni bir çocuk getirmek için uzun uzun düşünülmelidir.

Yazar, bu alıntının devamında ve eserlerinin genelinde, toplumcu ve güdümlü edebiyat yapmasının doğal bir uzantısı olarak, yoksulluğa büyüteçle bakar, yoksulluğu yakın plana alır ve didikler. Bu sorunun ortadan kaldırılması için sosyalizm reçetesini dayatır. Gerçekte sosyalizm, doğurduğu birçok sorunun yanında uygulandığı ülkelerde yoksulluğu azaltmak bir yana iyice artırmış, yoksulluktan önce insanlar, sonra ülkeler, en son rejimin kendisi iflas etmiştir. Marksizm’in tek başarısı **“yoksullukta eşitlik”** sağlayarak, yoksulluğu toplumun tamamı için tek seçenek haline getirmesidir: *“Aydınların bir kısmı da çözümü sosyalizmde aradılar. Hiç olacak iş değildi... Halkın bilinçaltı ‘yoksullukta eşitliği’ reddediyor, sosyalizmi bir kalkınma programı olarak sunsanız bile meselenin ‘dikta’ boyutunu biliyor ve istemiyordu...”* (Ardıç:2011)

Halkların yoksulluğu, ekseriya yöneten yönetilen ilişkisindeki çarpıklıktan kaynaklanır. Yönetici, *“bi’l iltizam lisan-ı avam”* üzre söylersek, *“Rabbena, hep bana.”*, diyen birisi ise kendi zenginliğini halkın yoksulluğuna tercih edecek, işini yönettiklerine refah ve mutluluk götürmek için değil kendi küpünü doldurmak, şahsi servetini sürekli katlamak için yapacaktır. **VZVİVK** romanında bu türden yöneticilerin halka bakışını ortaya koyan veciz ifadeler vardır: *“Onun akli, saraylardan arta kalacak ekmektedir. Bu durumdan yararlanabilirsem, gör bak, Emeviler ne saltanat sürecek. Eee, biz saltanat sürerken, halka da, çölde bir hurma ağacının gölgesini çok görmiyelim.”* (VZVİVK, 1987:40) Köleler sofraya artıklarıyla beslenen zavallılardır. Halk da sarayın artıklarını yiyen bir köleye benzetilir.

Yöneten ile yönetilen arasındaki ilişki ve fark, saltanat ve arta kalan / artık yiyen sözcüklerinde rahatsız edici bir görüntü seviyesi kazanır. **Yoksulluk** ile saltanat arasında bir ters orantı vardır. Nimetler eşit bölüşülse bu yoksullukta ya da diğer bir ifadeyle **varsıllık**ta eşitliği getirir ama bu seçenek zenginleri ve yöneticileri rahatsız eder. Gelir ve nimet dağılımında adaletsizlik, sefa süren cefa çeken karışıklığını ve saltanatı doğurur. Yoksula düşen hurma ağacının gölgesine ses çıkarmayıp da zarurettendir. Yüksekçe çıkan, aşağı düşmemek için, üzerine bastığı insanları hepten gözden çıkaramaz.

Askeri darbelere maruz kalan ülkelerin ekonomik alanda en az otuz yıl geriye gittiği hep bilinir ve söylenir. Askeri darbelerin ve muhtıraların ülkesi Türkiye de ekonomik anlamda belini doğrultamayan ve dikkatli bakınca görülen yoksulluk manzaraları, yürek burkan ülkelerdendir, en azından **Darbe** romanının yazıldığı yıllar içersinde bu gerçek çok boyutlu ve çok örneklidir. Babası hastanede ölen ve tedavi masraflarını ödeyemeyen oğul, çareyi babasını kaçırmakta bulur: *“Borcum olsun dedim, devlete. Kabul etmediler. ... Sonunda bir gece vakti, ya Allah deyip bodruma indim. Babamın ölüsünü sırtladığım gibi...”* (DR, 2006:92) Hesaplarını kapatmayan, vereceğine karga, alacağına şahin olan devletin kolu uzundur, iz sürer ve ölünün kırkı çıkmadan babasını çalan hırsızı yakalar.

Askeri darbelerin çoğalttığı ve sebebi olduğu yoksulluğun bireysel değil kitlesel oluşunun örneklerine de **Darbe** romanında parantezler açılır: *“Çöplüğe üşüşmüş, yüzlerce, binlerce insan... Bir şeyler ayıklıyorlardı çöp dağının içinden. Yanındaki yolcuya soruyordu: ‘Nedir bu insanların aradığı?’ Tavuk başı loo, diyordu yolcu umursamadan.”* (DR, 2006:95) Neden sonuç ilişkilerinin okura bırakıldığı bu örnekte, bir tavuk çiftliğinin, bir işe yaramadığı için çöpe attığı tavuk başlarını toplayan ve bundan yemek yapıp yiyen insanların yoksulluğu ve çaresizliği anlatılır. Kimi tatlı peşindedir dünyada, kimininse tuzu bile yoktur.

Darbe romanında yoksulluk ile din duygusu arasında bağlantılar olduğu tezi ortaya çıkarılır: *“Yoksulluk canıma tak etti, dedi. Günlerdir, aylardır ... Düşündüm, taşındım. Son zamanlarda etrafımızdan bile, kaç kişi Allah yoluna girmede mi? Yoksulluğu veren Allah, çaresini de göstermez mi?”* (DR, 2006:97) Din, insan hayatının ürettiği yoksulluk gibi maddi; felsefi huzursuzluk, boşluk, bunalım gibi manevi sorunlar karşısında düğümlenen ve çözümsüzlüğün pençesinde kıvranan insanlar için sığınılacak güvenli bir limandır. Din bu sorunları çöz-e-mese bile, insanları teskin eder, bu dünyada olmasa da öbür dünyada cenneti vaat ederek huzura erdirir, sabrı öğretir... Yoksulluğun içinden çıkan Bekir Yıldız’ın anlatıları, yoksulluğun, yoksulların görmezden gelinmediğini ispat eden örneklerle doludur.

2.2. Bekir Yıldız'ın Romanlarının Yapısal Özellikleri

2.2.1. Romanların Kimliği - Ortaya Çıkış ve Tutunma Süreçleri

Hikayeciliği 1951 yılına kadar giden Bekir Yıldız, ilk romanı olan “Türkler Almanyada”yı, bir matbaa makinesi almak isteğiyle 1962 yılında gittiği Almanya’dan, 1966 yılına denk gelen yurda dönüşünde yazar ve Almanya’daki dört yıllık işçiliğinin emeği ile aldığı kendi matbaasında, Asya Matbaası’nda dizer, basar, dört yıllık Almanya deneyimlerinden, gözlemlerinden, izlenimlerinden, duygularından süzdüğü içerikle, beğenileceği, çok satacağı / okunacağı gibi büyük umutlarla okura sunar. Zamanının ruhunu yakalamak, şok niteliğindeki aydınlanmalarının, yaşadıklarının kaydını tutmak, Türkiye ve Almanya arasında karşılaştırmalar yapmak, yaşadıklarından öğrendiklerini paylaşmak ve bir ölçüde yazarlık içgüdüsünü tatmin, ruhindaki yazarı avutmak için kaleme aldığı **Türkler Almanyada** romanına ilgi gösterilmeyişi yazarı derin bir hayal kırıklığına da sürükler.

Romanın esinleniş, yazılış ve yayınlanış sürecinde yaşananları Bekir Yıldız, “Yazma eğilimini nasıl duydun?” sorusuna cevaben şu sözlerle özetler: “*Almanya’da dört yıl çalıştım. İlk darbeyi bir Alman’dan yedim. Sigara istedi benden. Verdim. Sekiz pfenning verdi. Almadım bir Asyalı olarak. Ama sekiz pfenning kaybediyorsun, dedi. Sekiz pfenning kaybediyorum ya, bir arkadaş kazanıyorum, dedim. Omzuma vurarak, arkadaş kazanmak, arkadaş kazanmak, diye öyle bir güldü ki, neredeyse düşüp bayılacaktı. İkinci şaşkınlığı, otomasyon yöntemiyle çalışan fabrikada geçirdim. Yürüyordu bant. Her şey yürüyordu Almanya’da. Harran bozkırının durağanlığına inat olsun diye yürüyordu her şey...*

*Ben de yürümeliydim. Ben de değişmeliydim. En azından değişik olanları anlatmalıydim. Uzaydan, yeni bir dünyadan haberler vardı bende, 1962 yılında Türkiye’ye döndüğümde. İlk kitabımı bu yıl yazdım. Kapsılacağını sanıyordum yayımlanır yayımlanmaz. Kurşun kalıpları günlerce dağıtmadım, ikinci baskı aralıksız yapılabilirsin diye. Türkiye’yi kurtaracaktım yazdıklarımla. Bunun böyle olacağına yürekten inanıyordum. Sonunda **Türkler Almanyada**’yı depodan alıp eve getirdim. Kitaplardan bir döşek yapıldı. Pahalı bir döşekti bu. Üzerinde uyuyordum bazı geceler. Belki de kitapların üstünde kuluçkaya yatıyordum.” (YZİ; 2006:64)*

Alıntıdaki, yazarının ağzından çıkmış gözükten 1962 rakamı sehven söylenmiş ya da yazılmış olmalıdır zira yazarın Almanya’ya gidiş yılı olan bu rakama, dış

kapağına “*Almanyada Yaşanmış Dört Yılın Romanı*” açılımını da düştüğü “**Türkler Almanyada**” romanının yayınlanış tarihi için dört yıl daha eklemek gerekmektedir. Kitabın kimliğini teşhir ve teşhis eden ve yazarca düşülen “*KİTABIMI YURT DIŞINDA ÇALIŞAN TÜRK İŞÇİLERİNE İTHAF EDİYORUM.*” notu da bir diğer yöneliş cümlesidir ve metne duygusal bir boyut ile değer ekler. İncelememize kaynaklık eden kitabın künyesi de 1966 tarihli ve kitabın bugün itibarıyla elimizde yeni tarihli bir baskısı yoktur. Bu durum romanın fazlaca okunmadığının ve talep edilmediğinin bir diğer somut göstergesidir.

Yıldız, hayat ve yazarlık tecrübesinin daha da genişlediği ve eserin okunmayışından gelen şoku atlattığı yıllardan sonra, bir soruşturmada, bu romanı için şöyle bir değerlendirme de yapacaktır: “*Gördüklerimi, bildiklerimi yazarsam çok şeyi kurtarabileceğimi sanmıştım bu kitabımla. Ama kökü, gövdesi **kapitalizmin** eline geçmiş bir ağacın dalını, yaprağını anlatmanın önemli bir şey olmadığını anlıyorum bugün.*” (Yeni a D., 1972:10; YZİ; 2006:18)

Bu cümleler; yazarın, romanının yüzeyselliğine, ilgi görmeyişine dönük bir itirafı olarak da anlaşılmalıdır, kanımca... Yine de bu başarısızlık bir içe kapanma, kabuğuna çekilme etkisi göstermemiş, aksine “yenilgi yenilgi büyüyen zafere” giden yola döşenen taşlardan biri olarak bu roman denemesi yazarı, **derviş** sabrı ve **karınca** çalışkanlığı ile başka romanlara, başka limanlara, başka anlatılara yelken açmaktan alıkoyamamıştır.

Yazarın ikinci roman denemesi **Halkalı Köle** romanının yazımı, Bekir Yıldız’ın hayatının en çalkantılı ve karmaşık yıllarını yaşadığı, tarih ve takvim dilimlerine denk düşer. Yazarın damadı Ali Uğur ile 11.02.2002 tarihinde yapılan bir röportajda, romanın yazılış yılları ve roman karakterlerinin gerçek hayattaki karşılıkları üzerine şu açıklamalar yapılmıştır: “*1978-79’lu yıllarda Oya Hanım’la birlikte oluyor. Dört sene, eski karısı Güler Hanım’la boşanma davaları sürüyor. İşte bu süreç dahilinde -filmi de çekilmiş olan- Halkalı Köle adlı romanı vücuda gelir. Bunda boşanma, aile, çocuklarla ilgili dramları anlatır.*” (Cihangiroğlu, 2003:67)

Bekir Yıldız, çeyrek yüzyıl süren ve son demlerinde anlaşmazlığın ayyuka çıktığı evliliğini, boşanma ile bitirmek istediğinde, eşinin şiddetli muhalefeti ile karşılaşır ve yasalar tarafların karşılıklı onayını, olurluğunu, anlaşmalarını şart koştuğu için uzun süren, yorucu ve yıpratıcı mahkeme safahatı ve duruşmalar zinciri başlar. Dört yıl süren boşanma savaşının sonunda Bekir Yıldız’ın; Reşo Ağa, Harran, Beyaz Türkü,

Alman Ekmeği, Evlilik Şirketi ve Demir Bebek adlı **altı kitabının** telif hakkını, kırk yıl süreyle, ilk eşi **Güler Hanıma** bırakması suretiyle anlaşma sağlanır ve boşanma gerçekleşir.

Halihazırda sevgilisi olan, istikbalde ikinci eşi olacak **Oya Hanım** ise Yıldız'a kitaplarının telif hakkını vermemesini, her türlü toplumsal baskıya direnebileceğini, ilişkilerini boşanmadan da sürdürebileceğini söyleyerek açık çek vermesine, Yıldız'ın elini rahatlatmasına, manevra alanını genişletmesine rağmen arada sevgi ve saygının bittiği bir evliliği kağıt üzerinde de olsa devam ettirmeye tahammülü kalmayan, işi biraz da inada bindiren Yıldız, kendisine çok zor gelse, acı da verse bu altı kitabının telif hakkının kırk yıl süreyle nafaka olarak verilmesini kabul eder. Yaşadığı, yıprandığı ağır sorunlar ve hız kesmeyen haksızlıklar karşısında öfkelenen Yıldız, evlilik kurumunu ve kendince çarpık bulduğu yasaları eleştirmek amacıyla bu yıllardan bakiye içerikle oluşan **Halkalı Köle** romanını tamamlar ve Yazko Yayınları'ndan çıkan ilk baskıyı 1980 yılında okurla buluşturur.

Halkalı Köle'nin incelememize kaynaklık eden baskısı Nisan 2006 yılında İskele Yayıncılık'ın yaptığı en yeni baskıdır. Yazko Yayınlarından 1982 yılında çıkan dördüncü baskının arka kapağında, yazarının kendi ağzından romanın oluşum sürecine dair şu açıklama yer alır: *“Bir süre önce uzaklarda sandığım ölümün, yanı başımda dolandığı duygusuna kapıldım. Öyleyse dedim kendi kendime, şu son yıllarda başına gelenleri neden yazmıyorsun apaçık? Kanımla derime yazarcasına yazdım bu romanı. Açıkçası, sevgiyi değil sevgisizliği anlatabildim daha çok. Bu benim değil, olsa olsa düzenin kusuru. Kusurda anlaşabilirsek, gerçek sevgiye doğru yiğitçe çıkabiliriz yola. Korkaklar, otursunlar oturdukları yerde...”*

Konunun hep güncel kalan, evrensel olan bir konu olması ve bizzat yazarının başından geçenlere dayanması, romana ilgiyi sıcak tutar ve eser çok sattığı ve dolayısıyla çok okunduğu için epeyce basılır. Ulaşabildiğimiz baskıları ve yayınevleri tarih sırasıyla şunlardır:

ROMAN ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
HALKALI KÖLE	1980	Yazko Yayınları
	1980 (İkinci Baskı)	Yazko Yayınları
	1981	Yazko Yayınları
	1982	Yazko Yayınları
	1984	Varlık Yayınları
	1986	Varlık Yayınları
	1989	Varlık Yayınları
	1991	Cem Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık
	????	DD Yayınları

1980 ile 1990 arasında altı kez basılan romanın, 1990'dan sonra yalnızca iki kez basılması Bekir yıldız'ın her dönemin değil bir dönemin yazarı olduğu gerçeğini düşündürür. Bu çetele yazarın popülaritesinde hızlı bir düşüşe işaret eder. Listenin de işaret ettiği, aşık kıldığı gibi Yıldız bu romanıyla belki de ve biraz da özel yaşamını tüm ayrıntılarıyla aktardığı için, sık sık baskı tazelediği yıllar boyunca edebiyat dünyasının hatta magazin basınının ilgi odağı olmuştur. Çünkü **evlilik kurumunu** bu denli acımasızca yargılayan bir yazarın boşandıktan hemen sonra, adeta nispet yapar ve intikam alırcasına, kendisiyle çelişme pahasına ikinci evliliğini yapması insanların eleştiri oklarını yöneltmesine neden olmuştur.

Anı roman diyebileceğimiz bir türü okşayan, otobiyografik karakterli bu romanında Yıldız, neleri anlatmak istediğiyle ilgili olarak ise şunları söylemiştir: *“**Halkalı Köle**’de aile kurumunu, bireylerinin ne denli zincire vurulduğunu anlatmaya çalışmıştım, son romanımda (Aile Savaşları) ise bu zincirlerin ne pahasına kırıldığını anlatıyorum.”* (Yıldız, 1984:93)

Yazar **Halkalı Köle** ile ilgili olarak söylediklerinde tıpkı yazarken yaptığı gibi öznel davranmıştır. Hayatın müşterek olduğu, saadetlerin ve felaketlerin birlikte yaşandığı gerçeğini ıskalayan yazar, romanında aile kurumunun tüm bireylerini öncelikle olmasa bile özellikle eşini de değil, sadece çalışarak ailesini geçindirmek zorunda kalan erkeği, yani kendini ve nasıl köleleştiğini anlatmış, anlatının diğer başat karakteri olan karısına söz hakkı tanımamıştır. Yani olayları onun bakış açısından da değerlendirip yorumlamamış, tam tersine olayların olumsuz bir şekilde gelişmesinden

karsısındaki kişiyi sorumlu tutarak ve işin kolayına kaçarak, onu suçlamakla yetinmiştir. Bu durum da yazarın bu anı romanını; uzun süre boşanmaya direnen, süreci güçleştiren, işleri yokuşa süren eşine ve boşanırken tamamen kadının yanında yer aldığı vehmine kapıldığı, erkeğe söz hakkı tanımayan yasalara karşı olan öfkesini kusmak, azabını dindirmek, okuru hakem kılıp ruhen arınmak ve tamamen hesaplaşmak amacıyla yazdığı izlenimini uyandırıyor.

Yıldız'ın bu romanı yayımlanmasını müteakip, sanat ve edebiyat dünyasında çalkantılara, hararetli polemiklere neden olmuştur. Eski ama eskimeyen bir konu olan evlilik ve evlilik kurumunun dünü bugünü çeşitli oturumlarda "**Halkalı Köle**"den sonra, yeni bir içerikle tartışılmaya başlanır. Yazko edebiyat dergisi, Ağustos 1981'de yayımlanan 10. sayısında Oktay Akbal, Çetin Atlan, Murat Belge, Demirtaş Ceyhun, Ergin Ergönültaş, Pınar Kür ve Onat Kutlar'ın katıldığı "*Kadın Sorununun Öteki Yüzü*" başlıklı bir panelde, evliliği ve evlilik kurumunu dosya konusu yaparak tartışır. Ayrıca bu eser, Yıldız'ın yaşamından yola çıkarak yazdığı, hayatını büyütle yakın plana aldığı ve meraklı gözlere açtığı bir kitap olduğu için, kitabın roman mı anı mı olduğu, hangi edebi türe eklemelenmesi gerektiği tartışılmıştır. (Erbay, 1998)

Yazarın bu romanı 1986 yılında Ümit Efekan tarafından **sinemaya** da uyarlanmıştır. (Yakut, s.62-63) Karısı (Zuhal Olcay) ve sevgilisi (Melike Zobu) arasında bocalayan bir yazarın (Tarık Akan) öyküsü olarak özetlenen filmin senarize edilmesini Haşmet Zeybek ve Ümit Efekan üstlenmiştir. Halis Şenol'un yapımcı olduğu filmin müzikleri Cahit Berkay tarafından yapılmıştır. Filmin belirgin karakterlerini **Tarık Akan**, Zuhal Olcay, Menderes Samancılar, Melike Zobu, Ferdi Altuner canlandırmıştır. Sinemanın büyülu elinin de değdiği bu roman, sergüzeştinden anlaşıldığı kadarıyla bugün için olmasa bile yazıldığı ve revaçta olduğu zamanlar için bir fenomen haline gelmiştir.

Halkalı Köle romanının kişi, zaman, mekan, olay örgüsü, otobiyografik karakter eşleşmeleri ile devamı niteliğinde ve yazarımızın üçüncü romanı olan **Aile Savaşları**; ilk baskısını 1984 yılında yapmıştır. Öncülü Halkalı Köle'deki gibi yazarın evrensel bir konuyu, kendi hayatıyla yoğurarak vermesinin bir sonucu olsa gerek, büyük bir ilgiyle karşılanan romanın takip edebildiğimiz baskıları şunlardır:

ROMAN ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
AİLE SAVAŞLARI	1984	Varlık Yayınları
	1984 (İkinci Baskı)	Varlık Yayınları
	1984 (Üçüncü Baskı)	Varlık Yayınları
	1987	Varlık Yayınları
	1993	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Yukarıdaki liste ve çetele bize romanın basıldığı yıl itibarıyla büyük bir ilgi gördüğü, sonraki yıllarda aynı hızla, gördüğü ilgiyi kaybettiği sonucuna götürür. Yine de her on yıla düşen en az bir baskının olması, sınırlı da olsa Bekir Yıldız'ı okuyan ve eserlerinin yeni baskılarını talep eden bir kitlenin varlığını ortaya koyar. Çalışmamıza kaynaklık eden baskı en yeni, en son baskı olan **İskele Yayıncılık**'ın yaptığı baskıdır.

Fazladan bir bilgi olacak belki ama edebi eserlerin isim benzerlikleri fazlasıyla ilgi çeker. **Kara Kutu Yayınları**'ndan 2009 yılında Aile Savaşları adlı bir başka roman yayınlanmıştır. Grant Gordon - Nigél Nicholson adlı iki yazar tarafından kaleme alınan romanın konusu, bizim romanımıza çok benzerdir. Aile Savaşları, büyük aile şirketlerinin iniş ve çıkışlarını anlatan, perde arkasında yaşananları gösteren bir inceleme ve gerçek hayat kesitleri toplamıdır. Ford, Gucci, McCain, Guinness, Gallo ve Redstone gibi dünyaca ünlü zengin grupların aile içinde nasıl anlaşmazlıklar yaşadıklarını çok iyi anlatan Aile Savaşları, aile şirketlerindeki kavgaları, miras sorunlarını ve bunların çözüm yollarını ciddi araştırmaların sonucu ortaya çıkardığı örnekler ile okuyucuya sunar ve aile savaşlarının, tarihin her döneminde ve coğrafyasında, hemen her ailede yaşandığını hatırlatır.

Kendi romanımıza dönersek, Bekir Yıldız'ın dostu ve okuyucusu olan Sıtkı Altuner ile 15.02.2002'de yapılan bir röportaj, **Aile Savaşları**'nın oluşum, okunma ve tutunma sürecine ışık tutacak ayrıntılar içerir: *“1985'ten sonra Türkiye gerçeklerinin değişmesi, doğal olarak bazı sanatçıların düşmesine neden oldu. Belki de hem bunun etkisi hem de ailevi durumlar, Bekir Yıldız'ın bu romanlarının oluşmasına zemin hazırladı. Bu da onun son yıllarının pek de huzurlu olmadığını gösteriyordu. Hele 'Aile Savaşları' tamamen polemiktir. Bu, karısı ve kendisidir diyebiliriz. Eski karısını boşamıştı. Son gördüğümde karamsar ve yıkık bir haldeydi...”* (Cihangiroğlu, 2003:67)

Tanpınar'ın **Huzur** adlı romanı Mehmet Kaplan'ın incelemesinde kullandığı başlığa göre bir huzursuzluğun romanıdır. Aile Savaşları'nın oluşum süreci de bir huzursuzluğun romanı olmasını anlamayı kolaylaştıracak gerçekliklere dayanır.

Roman, aile kurumu kadar ailenin açılımı olan kadın erkek ilişkilerini de irdelediği için, edebiyat dünyasında olduğu kadar basın yayın dünyasında da ilgi uyandırır. Zamanın kadın dergileri bile Bekir Yıldız'la röportajlar yaparlar. Bir kadın dergisi, **Aile Savaşları**'nı okurlarına şu içerikle duyurur ve değerlendirir:

“Ve bugün, yine tüm gözler Bekir Yıldız'a ve son romanı Aile Savaşları'na çevrildi... Çünkü, bu kez yazar çalışan, üreten bir kadının sorunlarına eğiliyor. Erkek gözüyle, erkek anlatımıyla çalışan kadını kendi objektifinden dile getiriyor... Romanı okuyan, Bekir Yıldız'ın özel yaşamını yansıttığını düşünüyor ve çeşitli varsayımlarda bulunuyordu...” (Gülün, 1982: 46-47) Bu örnek, romanın geniş kesimlere ulaştığını hatta magazin dünyası ile bile ilişkiler kurduğunu gösteren bir örnektir.

Yazarın şahsi değerlendirmelerine başvuracak olursak, **Hürriyet Gösteri**'de yayınlanan bir röportajda, Bekir Yıldız, hakkında söylenenlere ve ortada dolaşan savlara da cevap olacak şekilde, romanı için şu değerlendirmeyi yapar: *“Bir bakıma Halkalı Köle'nin devamı olan Aile Savaşları'nda, yeni yayımlanan kitap-romanımda da bu kez kadının kişiliğine doğru yürümesini anlattım. Bu iki romanın birinde erkeğin, ötekinde kadının kişiliklerine doğru yürümelerinden, benim ikinci evlilikte de değiştiğim sonucu çıkarılabilir.”* (Demirtepe, 1984:93) Bu açıklamalardan Bekir Yıldız'ın bir karakter romanı yazdığı, ya da yazmak istediği sonucu çıkarılabilir ama romanın bütünlüğü bu savı sallantıda bırakır. Her iki romanın da başkarakteri kendisidir çünkü. Kişiliğine yürüyen kadın bile başkarakterin **gölgesinde** kalarak yapabilir bu işi...

Bekir Yıldız, **Aile Savaşları**'nda ufkunu, bütün eserlerinin oluşumuna ışık tutacak şekilde genişletir ve okurlarına, eserlerini yazarken büründüğü haleti ruhiyeyi açıklamaya çalışır. Sanatta yaratmanın gücünü ve Tanrısallığını anlatmak için doğum örneğinden yararlanır. Kadın rahmi, içine düşen tohuma can vererek, kadını yarı Tanrı bir varlığa dönüştürür. Bu canlının gelişimi ve doğumundaki sancılar ise bu yaratıcılığın bedelidir. **Aile Savaşları**'nda Bekir Yıldız, eserlerinin ortaya çıkış süreci ile ilişkili benzer bir yaklaşımı benimser ve günceller:

“Gelin, hepiniz toplaşın çevremde. Hepiniz benim çocuklarımsınız. Yaratıldığınız günleri, geceleri anımsayın. Yaratıldıktan sonra, loğusa kadınlar gibi hasta olduğumu anımsayın.” (AS, 2006:53) Bir bedene can veren kadınının, çıktığı zorlu sürecin

sonrasında kendine geldiği, kendini topladığı dönemdir **loğusalık** dönemi. Bekir Yıldız da özelde bu genelde ise tüm eserlerinin ortaya çıkışını bir doğuma, biraz daha iyileştirirsek bütün evreleri benzeşen kutlu bir doğuma benzetir.

“Başlangıçta söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı.”, (<http://www.christiananswers>) diye başlar bir kutsal kitap. Romanlar, hikayeler ve diğerleri, sözlerin kitabıdır ve bu sözler, ilk sözler olmadığı gibi son sözler de değildir. Evlilik Kabe'sinin etrafını tavaf eden; Evlilik Şirketi, Halkalı Köle ve Aile Savaşları eserlerinin ardından yeni yapıtlarında **evliliği ve aile kurumunu** tartışmayı sürdürecektir misiniz, sorusuna muhatap olan Bekir Yıldız, hiçbir sözün son söz olmadığına bilincinde bir yazar olarak cevap verecektir: “Evet... Çünkü hala evlilik ve aile kurumları üstüne son sözümü söylemiş değilim.” (Gülğün, 1982:129) Yazarlar için son sözü söyleme olanağı son nefesi vermekle tükenir, ortadan kalkar. Son söz söylenmemiş ve söylenemeyecek sözdür.

Bekir Yıldız, dördüncü romanı **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** romanının doğuşu üzerine şu açıklamayı yapar: “Annem seksen yaşında öldü ve ölene kadar katı ve koyu bir dindardı. Nurcuymdu ve çok katıydı bu konuda. Ablam da dindar bir insandı, sık sık dini kitaplar okurdu anneme. Zaten benim Kerbela kitabı böyle doğdu.” (Özgentürk, 1998:14) Kitabın doğuş zemini, ilk tohumu ve cenin hali, aile ortamına ve aile ilişkilerine dayanır, bir de ailede okunan kitaplardan alınan ilhama... Bekir Yıldız'ın çocukluk ve gençlik hatta yetişkinlik yıllarında defalarca dinlediği ve her dinlediğinde çok etkilendiği Kerbela faciasının romanlaştırılması fikrini, içinde yaşadığı yılların atmosferi de etkiler.

Bekir Yıldız, 12 Eylül ile Kerbela olayları ve bu dönemlerin insanları arasında koşutluklar tespit eder ve kendi beyanıyla eserin derin yapısında bu çakışmaları, eşleşmeleri, örtüşmeleri de anlatır. Romandan daha çok, yazarından hareketle **VZVİVK** romanından bir ideoloji kokusu da alan, farklı dünya görüşünden bir edebiyat tarihçisinin değerlendirmeleri de küçük ayrıntılar dışında, bu doğrultudadır: “Gerçi bu roman düpedüz ‘Kerbela vakasının tarihini’ anlatmaz. 1982'den sonra yazdığı eserlerinde adet edildiği üzere, burada da timsali (alegorik) bir anlatımla yazar, günün, askeri idare ile didişen solcularına mesaj vermiş ve onları ‘Hz. Hüseyin’ sembolü etrafında kutsamıştır. Muaviye ve Yezid ise ‘Zalimler’dir yani ‘eylemci sol’u (sağcılar değil tabii) devlet otoritesi altına almış, ama bu arada pek çok haksızlıklar da yapmış olan güvenlik güçleridir.” (Kabaklı, 1992:6)

Yazar, romanı yazmak, zihinsel hazırlığını beslemek ve desteklemek için başka kaynaklara da yönelir: “*Kerbela olayını anlatmak istiyorum. Fuzuli’nin ‘Saadete Ermişlerin Bahçesi’ni okudum bu nedenle.*” (Özkırımlı, 1984:11) Bu referanslara başka kaynaklar da eklenir, eklenebilir. Sonuçta roman, mistik ve **Müslüman Doğu**’nun tarihinden, kültür kaynaklarından, imbiğinden süzülerek yazılmıştır.

Romanın okunduğu ve tutunma mücadelesi verdiği yıllarda yapılan değerlendirmeler, aşağı yukarı bu içerikte ve birbirine benzerdir, bir yere kadar değerlidir de ancak eserlerde sadece derin yapıyı okumak ve yüzey yapıyı ihmal etmek, “metni kendi içinde **tutarlı bir sistem** hüviyetinde” gören yeni eleştirel kuramlara, örneğin yapısalcılığa aykırıdır. Özellikle ve sadece ideolojik koşullanmışlıklarla romanı okumak ve değerlendirmek, bir edebi eseri değil bir siyasal bildirgeyi okumak ve değerlendirmek anlamına gelecektir. İdeolojik körlük estetik körlüğü de açığa çıkarır ve eleştirmeni hatta yazarı bile tökezletir.

Bekir Yıldız’ın dördüncü ama toplamda tek tarihi romanı olan VZVİVK romanının yazıya geçiriliş ve ilk yayınlanış tarihi 1987 yılıdır. Bu ilk roman **Cem Yayınları** tarafından basılmış ve dağıtılmıştır. Romanın takip edebildiğimiz diğer baskı yılları şunlardır:

ROMAN ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
VE ZALİM VE İNANMIŞ VE KERBELA	1986	Cem Yayınevi
	1987	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	1999	Cem Yayınevi
	2006	İskele Yayıncılık

1986 ve 2006 yılları arasında, aynı yıl içinde birden fazla baskı yaparak 16. baskıya ulaşan **VZVİVK** romanı, çok okunmayı hatta birden çok okunmayı hak edecek bir üslup güzelliği ile içerik zenginliğine sahiptir: “*Bekir, roman dili içinde bir dil yaratarak, Ali - Hasan - Hüseyin tragedyasının evrensel boyutunu kavramaya çalışıyor. Bu, haksızlığa uğrayıp, yüzyıllardır sesi çıkmayan bir halk kesiminin yüreğindeki acıların şiirleşmesidir.*” (Binyazar, 1987) Roman; yerel, ulusal, evrensel boyutlar, insanlık yasaları, kültür kodları, ahlak dersleri ve zengin kıssalar içerir. Söz konusu sinerji,

romanın hem tutunmasını hem okunmasını kolaylaştırır ve edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştırır.

Yakın tarihi, **12 Eylül 1980 askeri darbesini**, nedenlerini, sonuçlarını ve sonrasını konu aldığı için adı **Darbe** olan roman, ilk baskısını 1989 yılında yapmıştır. Darbe, işkence, özgürlük, demokrasi, örgütlenme, hak, adalet, sömürü, emek vs. kavramların üzerine oturan roman, sosyalizmin çökmeye yüz tuttuğu yılların psikolojisiyle yazılmıştır. Aynı yazarın kaleminden çıkmasına rağmen, öncülü olan diğer romanlar kadar çok okunmayan ve basılmayan romanın takip edebildiğimiz baskıları şunlardır:

ROMAN ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
DARBE	1989 (Birinci Baskı)	Cem Yayınevi
	1990 (İkinci Baskı)	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Yukarıdaki liste ve çetele bize romanın basıldığı yıl ve sonrası itibarıyla büyük bir ilgi görmediğini, bunun nedeni olarak da Bekir Yıldız'ın gördüğü ilgiyi ve popülaritesini kaybettiği sonucuna götürür. Yine de yirmi iki yıl içinde dört baskının olması, sınırlı da olsa Bekir Yıldız'ı okuyan ve eserlerinin yeni baskılarını talep eden bir kitlenin varlığını ortaya koyar. Çalışmamıza kaynaklık eden baskı en yeni, en son baskı olan **İskele Yayıncılık**'ın yaptığı baskıdır.

Darbe romanını; Vedat Günyol, Oktay Akbal, Mehmet Başaran, Talip Apaydın, Şükran Kurdakul, İlhami Soysal, Hikmet Altınkaynak'tan oluşan seçici kurul; 1989'da yayınlanmış olan romanlar arasında, en gerçekçi ve en güzel yapıt olduğu için oybirliği ile "**1990 Milliyet Yayınları Roman Ödülü**"ne değer görür.

Yine roman aynı adla **beyaz perdeye** de uyarlanmıştır. 1990 yılında çekilen, "*12 Eylül döneminde yüzünü plastik bir ameliyatla değiştirip 'pişmanlık' yasasından yararlanan bir itirafçının öyküsü.*" cümleleri ile konusu özetlenen filmin senarize edilmesine Haşmet Zeybek katkıda bulunmuş, yönetmenliğini Ümit Efekan üstlenmiş; oyuncular kadrosunu Bülent Bilgiç, Nilgün Akçaoğlu, Nergis Cansevdi, Metin Serezli, **Kadir İnanır** oluşturmuştur. Drama türüne dahil edilen filmin yapımcı firması ise Tuğçe Film'dir.

2.2.2. Romanlarda İsim İçerik İlişkisi

Başlık seçimi yazılı anlatım türlerinde varlık göstermek isteyen her yazarı bağlayan, belirli incelikleri ve öncelikleri olan, nazdan bile **nazik** konulardan biridir. Başlık okurun eserle ilk temasını sağlayan söz dizgesi olarak güçlü, vurucu, sarsıcı, ilgi uyandırıcı, beni al diyecek bir cazibeye ve derinliğe sahip olmalıdır. Bu nedenle birçok yazar için başlık seçimi bazen bir romanı yazmak kadar uğraştırıcı olabilir. Eser önce yazılıp sonra esaslı ve etraflı düşüncelerle ismi bulunmaya çalışıldığı gibi tersi de söz konusudur. Önce isim bulup sonra eser yazan sanatçılar da yok değildir. Hatta Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde yer alan Halide Edip'in, elini çabuk tutmak suretiyle, Anadolu Türk'ünün, küllerinden yeniden doğuşuna uygun bir isim olan ve romandan çok önce ortaya çıkan "**Ateşten Gömlek**" ismiyle bir roman yazıp yayınlaması yüzünden; aynı heyette yer alan, ismi ilk bulan ve aynı adla bir roman yazacağını söyleyen Yakup Kadri ile uzun bir küslük yaşadıkları edebiyat anıları arasında anlatılmaktadır.

Bekir Yıldız'ın ilk romanına isim koymak için çok zahmete girdiği söylenemez. **Türkler Almanyada** başlığını seçerek yazarın, romanın konusu ile dolaylı, sembolik, derin ilişkiler kuracak, üzerinde düşünülmüş bir isim dedirtecek bir tercihte bulunmadığı görülür. İsim olabildiğince sıg ve düz bir isimdir. Örneğin "Almanya'nın Yolları Taştan" gibi bir isim bile daha folklorik ve ilginç gözükebilirdi. Yazarın neden böylesine bir arayışa yönelmediğinin yanıtı, anlattıklarının anıları olması ve salt gerçekliğe dayanması olmalıdır.

İsim, içerik, yazar, başkarakter, kurgu ve gerçek dünya arasında metaforik ya da alegorik değil doğrudan var olan bir ilişkiye yaslanarak romanın ortaya çıkışına yazarının 1972 yılında **Yeni a dergisi**'ne "*-Almanya'ya ne zaman, ne yapmak için ve hangi umutlarla gittiniz?*" sorusuna cevap olarak yaptığı şu açıklama da ışık tutmaktadır: "*-On yıl önceydi. Soyumdan hiç kimse turist pasaportu alamamıştı. Ama işçi pasaportu verilmeye başlanmıştı o yıllar. Üzerinde 'Avrupa Konseyi Üyesine Mahsus' yazılı bir işçi pasaportuydu bu. İki diploma sunmuştum kuruma. Ama, bir yararı olmadı bunun. Mesleği, hatta okuyup-yazması olmayanlarla postaladım Almanya'ya. Herhangi bir ayrıma gerek olmadığının bilmecesini yıllar sonra öğrenebilmişim ama.*"

Neler umut ettiğime gelince: Yarınımdan emin olabilmekti sadece. Yaşama biçiminin şöyle ya da böyle olması ilgilendirmiyordu beni." (YZİ; 2006:16)

Bu röportaj, Türk devleti 500.000'inci işçiyi de Almanya'ya uğurladıktan sonra yapılmıştır. Türkler o zamanlar için binlerle ama bu zamanlar için milyonlarla ifade edilebilecek sayılarla Almanya'da, Avrupa'da hatta her yerdedir. Yazar bu denli gerçek bir **sosyolojik** olguyu, bütün çıplaklığı, yalınlığı ile vermek istediğinden olsa gerek başlıkla oynamamış; tarihin ortaya çıkardığı göçün adını, kitabının kapağına taşımayı yeterli görmüştür.

İkinci romanda; Halkalı Köle ismiyle kim-ler-in kastedildiği, kitap henüz okunmadan, muhtelif baskılarda hep korunmuş, bir el resminin yüzük parmağında belirginleşen evlilik halkası kompozisyonu içinde, kapak resminin yönlendirmesiyle sezdirilmeye çalışılır. Kapak resminde bulunan **alyans** “*romanın içine gizlenmiş ya da gizlenmesi gereken yapısal şifrelemeye ait şifre çözücüler olarak kapakta yerini*” (Arslan, 2011:58) almıştır. Bu **şifre** sembolü devamında kitap okunduğunda, içeriğin yönlendirmeleri ile birleşerek, evlilik bağının insanları köleliğe ittiği iletisini başarıyla temsil eder. Özgün bir bağdaştırma yapan yazar, evlilik yüzüğünü kölelik halkasına, bu yüzüğü takan herkesi de halkalı kölelere benzetir.

İsimle içeriğin doğrudan kurduğu ilişki ve uyum, yazarın başlık seçimindeki isabet ve maharetini ortaya koyar ve güçlü bir **istiare** / ödünçleme örneği ortaya çıkar. Ucuna zincir bağlanan halkalar, yüzyıllarca kölelerin en belirgin nişanesi olmuştur. Bugün burunlarına, kulaklarına, kollarına, ayaklarına takılan kocaman halkalar taşımasa da insanlar, modern zamanların görece değişken olabilen kölelik sembolleri, (romanda **evlilik yüzüğü**) yine de eski şekilleri ile benzerlik taşırlar. Esasen “*kölelik insan zincirlenmiş olduğunda değil, hareket edebildiği hatta kaçabildiği zaman bir iktidar ilişkisidir.*” (Foucault, 2000:75)

Görünmeyen bir bağ olan evlilik, bir **yüzük** / **halka** ile görünür hale gelir ve zamanla insanlar o yüzüğün değil, o yüzükler insanların efendisi, insanlar da köle haline gelirler. Efendiler buyurgandır ve özgürlüğünüzü çiğneme pahasına mutlak itaat isterler...

Üçüncü romanımız, **Aile Savaşları** romanının isim içerik ilişkisinin izleri romanın satır aralarında sürülebilir: “*İkimiz arasında bir savaş mı vardı? Ne zaman, neden başlamıştı bu savaş?*” (AS, 2006:67) Bu savaş İslam inancına göre Ademle Havva’dan, Musevilik inanışına göre Ademle Lilith’ten kalan bir savaştır. Erkek ve kadın cinsinin yazgısı savaşmak ve sevişmektir. Bu iki eylem arasında kurulan denge, mutlu birliktelikleri; bozulan denge mutsuz birliktelikleri çoğaltır.

Savaş; ölme, öldürme, çatışma, vuruşma, çarpışma, yakma, yıkma ve özellikle toplamda zarar verme ve/veya üstünlük kurma amacıyla yapılır. Bir **savaş**tan hem kazanan hem kaybeden taraf, değişik ölçekte zararlar görerek çıkar. Tamlamayı oluşturan her iki kelimenin de gerçek anlamlara yaslandığı romanımız **Aile Savaşları**'nda, her savaşın yol açacağı türden tahribatlarla yıpranan, yaralanan başkarakter, bin bir ayrıntının birleştiği yaptırımlarla yarı **sayrı**, yarı deli bir kişiliğe zorlanır. Özellikle derin düşünen, içinden konuşan, yazan çizen insanlar için hayat, delirmek hakkını elde bulundurmakla eşdeğer hale gelebilir:

“Bonolar... Çekler... Hisse senetleri... Cirolar... Bilançolar... Permler... Dövizler... Vade... Hululü vade... Ödeyecek... Kefil... Pullar... İmzalar, imzalar... Mahkeme... Mahkemeleri... İşlenmiş faizlerin toplamı... Nafaka... Nafaka... Nafakasınız siz, diye bağıryorum. Nalçacılar, Barutçu Maholar...” (AS, 2006:59)

Başkarakter; ilk karısı ile çeyrek yüzyıllık evliliğinde mutsuz olmuş, boşanmak isteyince de uzun mahkeme süreçlerine katlanmak ve eserlerinin yarısına mal olan nafaka ödemek zorunda kalmış, ilk savaştan maddi manevi yaralarla, kayıplarla çıkmıştır. Alıntıdaki mahkeme, nafaka ve hikaye adları ilk savaşın kaybedilen **cepheleri** ve ganimetleridir.

Güç bela boşanabilen başkarakter, uzatmalı sevgilisi ile hemen evlenmiş ancak bankacı ve çalışan kadın olan ikinci eşi ile arasına alıntıdaki banka terimlerinden başlayan, uzun mesai saatleri, paragöz patronlar ve en son da **hamilelik** ile bir çocuk girmiştir. İkinci karısı doğurmak ister, başkarakterin isteksizliğini görünce kürtaj olabileceğini söyler ve kararı kocasına bırakır. Bu durum eşler arasında var olan sinir harbinin, psikolojik savaşın katsayılarını sonsuza doğru genişletir.

Savaş kızışmıştır. İkinci eş, kocasının ikircikli ve katlanılmaz tutumlarına dayanamayıp, kendi başına **kürtaj** olur. Erkeğin utkusu, kadının yenilmişliği gibi gözükken bu durum bir son değil, başka bir sonun başlangıcıdır. Kadın, annelik hakkına saygı duymayan, hayallerini yıkan eşini, evini büyük bir kararlılıkla terk eder. Savaştan hem erkek, hem kadın, hem doğmamış çocukları hem de aile kurumu yenilgiyle çıkar. Ortada büyük bir **yıkım** vardır.

Daha yakından bakılırsa romanın adı Aile Savaşları'dır. Addaki çokluk eki, aynı erkekle iki farklı kadın arasında kurulan iki ailenin savaşlarını anlatır ve bu savaşlardan iki taraf da zarar görse de hep erkek karakter ezik ve yenik çıkar. Her cepheden ağır

yenilgiler alır, eşleri ve çocukları tarafından terk edilip dışlanır, yaşlı, yalnız, daha yoksul ve yaralı bir adam olarak bulur kendini.

Ernest Hemingvay'in **Silahlara Veda** romanı düşünce unsuru bağlamında ve geri planda, savaşın insanlık için ne büyük yıkımlara yol açtığını anlatmak ve düşündürmek için kaleme alınmıştır. **Aile Savaşları** da kitlesel değil, bireysel savaşların da taraflar için ne kadar yıkıcı olabileceğini gözler önüne serer. Aile Savaşları sonucunda iki aile dağılmış, bireyler farklı yörüngelere, gezegenlere, kendi karanlık ve yalnız dünyalarına savrulmuşlardır... Savaşmayın sevişin diyen insanların dileği gerçekleşseydi, en azından savaştığı kadar sevişebilseydi insanlar, bunca yıkım, yara bere ve harabe ortaya çıkmazdı. Roman, kurduğu isim içerik ilişkisi ile bizi kısır ve hisse arasında gidip gelmeye zorlar.

İlk evliliğinin yıkıntıları üzerine yeni bir evlilik kurmak isteyen başkaraktere halihazırdaki sevgilisi ve müstakbel eşi, isim içerik ilişkisi bağlamında hatırlatmalarda ve tavsiyelerde bulunur: *“Henüz kurtulabildiğin bir kargaşanın üzerinden zaman geçsin biraz. Durulsun, sarılsın savaş sonrasının acıları. Oysa sen, soluk almadan yeni bir savaşı başlatmak istiyorsun, anladığım.”* (AS, 2006:73) Alışmış kudurmuştan beterdir derler Türk kültüründe.. Başkarakter ilk karısıyla, **Aile Savaşları**'nın çiraklık devresini tamamlamış, ikinci karısı ile de kalfalık devresini selamlamak, fena halde savaşmak ve hatta sevişmek istemektedir, sevgilisinin frene basmasına rağmen fazla aceleci oluşu biraz da bundandır... Psikanalistlere göre içinde savaşma duygusu olmayan insanın sevişme duygusu da olmaz. İki duygu birbirinin tetikleyicisi, ateşleyicisidir ve her zaman birbirine muhtaçtır.

Aile Savaşları, aile kurumunun içinde kalındıkça bitmez. Bitmesi için taraflardan yorulanı, zorlananı meydanı terk etmelidir. Nitekim romanda ikinci evliliğin ve ikinci ailenin doğurduğu savaştan kimin çekileceği, romanın sonlarına doğru sezilmeye başlar: *“Korkuyorum. Bıktım da hani, savaşırçasına yaşamaktan. Çalışırken verdiğim savaşım yetmiyormuş gibi...”* (AS, 2006:8) Ayrılığın işaret fişeklerinden biri olan bu sözler, başkarakterin ikinci karısına aittir. Bıkkınlık, beraberinde yorgunluk ve isteksizliği de taşıyan bir duygudur. Savaş insanı yorar, bıktırır, yıpratır. Üstelik bu kadın karakter, çalışan bir kadındır; işte ayrı, evde ayrı, birden çok cephede savaşmak onu iki kere yorar.

Dış dünyaya, sokaklara bakan başkarakter, psikologların yansıtma / projeksiyon yöntemi dediği yönelişle, kendi duygularını, düşüncelerini, koşullarını dışlaştırır. Okur

bir kez daha isim içerik ilişkisi üzerinde düşünmeye zorlanır: “İşte dışarısı... Karmakarışık... **Barut** kokuyordur hava... Savaşıyor dünya... Aile içi savaş sürdükçe, savaşacak dünya...” (AS, 2006:116) Başkaraktere göre, kan, barut, gözyaşı, sefalet ve acı doludur dünya çünkü savaşın bakiyesi her coğrafyada aşağı yukarı bunlardır.

Yazarın dördüncü romanı olan **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** romanın kalabalık bir ismi vardır. Bu tercih, romanın ileti ağının varsıllığı ile ilintilidir. “Ben ilimsem Ali benim kapımdır.”, diyen Hazreti Muhammed’in, cennetle müjdelediği damadı **Hz. Ali**’nin, romana yayılan bakış açısı ve oğullarına vasiyeti isim içerik ilişkisinin nasıl kurulduğunu da açıklar mahiyettedir: “Siz, siz olun, zalime boyun eğmeyin. Zalimle, masum kavgaya tutuşursa, hep masumun, mazlumun yanında olun.” (VZVVK, 1987:20) Zulümle savaşmak inançla ilgilidir. İnanmışsanız eğer, damarlarınızda dolaşan kanda inanç varsa eğer, güçlü ve zalim olanın karşısında; güçsüz, mazlum ve masum olanın yanında yer alabilirsiniz.

Muaviye’nin bakış açısından da romanın isim içerik ilişkisini açıklayacak zeyiller yapılır. Ölüm döşeginde olan Halife Muaviye, ölümlü dudakları ile yerine geçecek oğlu Yezit’e vasiyette bulunmaktadır: “Senin iki büyük düşmanın vardır. Düşmanın birisi, gücündür. ... Bu mirasını akıllıca kullanmazsan, birinci düşmanın olarak, canından olursun. İkinci düşmanın da, **Hüseyin**’dir oğlum. Sakın ola, onunla açıktan açığa cenge tutuşma. Zalimliğe güvenip öne atılma. Çünkü, hiçbir zalimlik, onun inancından üstün olmaz Yezid’im.” (VZVVK, 1987:63-64) Muaviye ve Yezid “zalim”dir, Hz. Ali, Hasan ve Hüseyin ise “inanmış” ve mazlumdur. Zalimle mazlumun karşı karşıya geldiği, zalimin zulmünün ve mazlumun ahının bir kez daha birbirine karıştığı mekan “**Kerbela**”; romanın adı ise “Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela”dır.

Hz. Hüseyin kendisinden yardım isteyen, Yezit’in zulmünden, şerrinden kendisine sığınmaya çalışan Kufe halkına sırt çevirmez ama inançlarına sahip çıkmayan Kufe halkı, Yezit’in gücünü görünce, Hz. Hüseyin’e ve etrafındaki bir avuç inanmışa sahip çıkmaz, sırt çevirir ve bu inanmışlar, Yezit’in ordusunca, Kerbela’da önce susuz bırakılır sonra şehit edilirler. Kafaları mızraklara geçirilip sokaklarda dolaştırılır. Böylece zalim, inanmış ve Kerbela halkası birleşir ve **romanın adı** ortaya çıkar. Bu ad sembolik olarak değil doğrudan metinle ve tarihle somutlanabilir ilişki içindedir.

Yazarın beşinci ve son romanına geldiğimizde; **Darbe** romanının ismi ile içeriği arasında doğrusal ilişkiler olduğunu görürüz. Dolaylamaya, sembolizme başvurmayan yazar, ilk planda 12 Eylül askeri darbesinden aldığı darbe kavramını hem bu anlamda

hem de sözcüğün içerdiği bütün anlamları ile kullanır, hatta sözcüğün anlam dünyasının sınırlarında gezinir ve bu dünyayı elinden geldiğince genişletmeye çalışır: *“Felç!.. Her şey felç ve karmakarışık... Demokrasi felç. Özgürlük daha bir felç. Ya darbeler? Tanklı tüfekli darbeler... Cezaevleri, işkenceler... Televizyon da darbenin bir başka türüsü. ... liderlerin ihanetleriyle bedenini darbelemeleri...”* (DR, 2006: 29)

Romanın aniden inme inen, felçli karakteri Ali, hayatın şimdilik kaydıyla vurduğu **son darbesini** / sadmesini bimecal yaşamaya mecbur ve mahkum oluşuyla darbenin müşahhas örneğidir. Türkiye’de ve evrensel ölçekte dünyada “her şey felç ve karmakarışık” olduğu için fiziksel, ruhsal ve siyasal darbeler sağanağı altında inim inim inleyen insanlara, ülkelere adanmış bir romandır, **Darbe** romanı... Satır aralarından “gelen vurdu, giden vurdu” diyen darbe mağduru insanların şikayetleri, birbiri peşinden sökün eder.

Darbelerde madalyonun iki yüzü vardır, bir yüzde darbe yapanlar, diğer yüzde darbe yiyenler vardır. Romanımızda darbe yapanlara dair atıflar da vardır. Sadece Türkiye’de değil, dünyada da bir darbeler furyası ve uzayıp çoğalan darbeci generaller listesi almış başını gitmektedir. Dünyadaki darbeci generallerin isimlerini açıkça yazan ama dönemin şartları gereği olsa gerek Türkiye’den, Kenan Evren dışında isim zikretmeyen yazar, **Darbe** romanında, darbelerin klasikleşmiş şablonlarla gerçekleştiği tezini anlatmaya çalışır: *“... yeni bir metin ezberlemek zahmetine bile katlanmamıştı: ‘Sevgili halkımız, değerli silah arkadaşlarım. Kızlarımızdan, ordumuzun şeref ve onurunu kurtarmak...’”* (DR, 2006:34) Metin bu minvalde devam eder. Romana montaj tekniği ile eklenmiştir. Darbe yapan askerler, öncelikle devlet radyo ve televizyonunu ele geçirir ve buradan halka duyuruda bulunur, konuşmalar yaparlar. Darbelerin ortak motiflerinden biri de budur.

Roman karşımıza darbelerin her çeşidini ve içeriğini çıkarmaya devam eder: *“Karısını anımsadı bir ara. Sayısız darbelerin etkisiyle gelip biraz huzur bulunduğu şu evde, şimdi de yeni bir darbenin kendisi olacağını düşündü Ali.”* (DR, 2006:124) **Darbe** sözcüğü siyasal, sosyal, bireysel ölçekte kazandığı bütün anlamlar ile hatta mevcut anlam dünyası zorlanarak kullanılmış, sözcük anlam genişlemesi yoluyla yeni ve farklı anlamlar kazanmaya zorlanmıştır.

2.2.3. Temel Kurgular ve Kurgunun Ruhu

Yazarın dış dünyayı örnekseyerek oluşturduğu, gerçeği yeniden ve kendince kurduğu, gerçeğimsi anlatılara kurgu denir. Anlatı geleneği içinde kurguların ilk yol ayrımı güce ve harekete dayanan “**beden**” kurguları ile düşünceye, bilgeliğe dayanan “akıl / zihin / **beyin**” kurguları olarak çoğalmaları gerçeğine bizi götürür. Aisopos’tan Beydaba’ya, Lafontaine uzanan fabl türünde bu ayrım daha belirgin olarak ortaya çıkar ve ilk örneklerle kavuşur: “*Beden ve Akıl. Eğer kurgulara bakarsak, onları bu iki kategoriye ayırabildiğimizi görürüz: beden kurguları ve zihin kurguları. Bu ikiliğin açık bir temsili Ezop masallarında görülür. Evrensel güçlülük simgesi olan aslan, gücü ve fiziki sağlamlığı temsil eder. ... Diğer yandan tilki, kurnaz ve hilekar olarak gösterilir. Onun gücü bedensel değil, aklidir.*” (Tobias, 1996:44)

İşçilerin çalışma koşullarına eğildikçe beden; kültür ve siyaset penceresinden bakarak gerçekler irdelendikçe akıl kurgusuna yaklaşan ve zikzaklar çizen **Türkler Almanyada** romanına, bütüncül bakış açısını bir kenara bırakıp daha ayrıntıcı ve yakından bakılırsa, araştırma ve olgunlaşma kurguları arasında kendine bir yer bulmaya çalıştığı görülür.

Türkler Almanyada romanında kurgu, en güçlü iyimser kurgulardan biri olan **olgunlaşma** kurgusuna göz kırpar çünkü bu kurguda “*Öğrenilecek dersler vardır ve bu dersler güç olabilir, ama karakter sonunda bunlar sayesinde daha iyi bir insan olacaktır.*” (Tobias, 1996:191) Çok gezenin de çok okuyan kadar bileceği gerçeğinden hareketle, Türkiye’den Almanya’ya işçi olarak giden başkahramanımızı bu yenedünyada gördükleri ve göğüslemek zorunda kaldıkları biraz ezer, biraz üzer ama adam da eder. Başkarakter Yüce Yılmaz, romanın sonunda zor koşulların yarattığı daha güçlü, daha olgun, daha iyi bir adam olarak okura veda eder.

Olgunlaşma kurgusu “**hal değişim kalıbı**”na da uyar. İrade dışı olan ilk varoluş ile yine irade dışı olan sınav sonucunu dışarıda tutarsak, geriye kalan zaman dilimi her insan için bir sınav sürecidir. Bu süreçte, iyiden kötüye, cehaletten bilgeliğe, hamlıktan olgunluğa vb. doğru sürekli hal değişimi yaşanır. Mevlana’nın “Hamdım. Piştim. Yandım.” sözleri hal değişim kalıbının iyi bir örneğidir. Zaten “Yüce” olan roman kahramanı, Almanya sınavı ve süreci ile daha da yücelerek, olgunlaşarak, “ilk hal” ile “ikincil haller” arasında müspet bir ivme yakalar. (Çetin, 2007:194-195)

Türkler Almanyada romanında kurgu Tobias’ın birinci kurgusu olan **Araştırma / Arayış** kurgusu ile de koşutluklar taşır. Bu kurgunun hedef öznesi başkarakterin

yaşamını değiştireceğini umduğu ya da beklediği bir şeyi özel olarak (rastlantısal değil) araması gerçeğini önceler. Türkleri Almanya'ya çeken gerçek de yaşamlarını değiştirebilme umududur, yeni hayat arayışıdır ama bu gerçek kurgunun ruhu ile birebir örtüşmez. Bu durum bizi kurgunun hedef nesnesine yöneltir:

“Bu yolculuğun arayış dışındaki amacı bilgeliktir. Bu hikayelerdeki karakterlerin hepsi dünya ve kendileri hakkında bir şeyler öğrenirler. Kimi zaman kahramanlar olarak dönerler, kimi zaman düş kırıklığı içinde ve hasta olarak.” (Tobias, 1996:77) Kahraman olarak başlangıç noktasına döndüğünü kabul edebileceğimiz Yüce Yılmaz'ın öğretici üslubu, zira öğrenmeyen öğretmez, arayış kurgusunun ikincil amacının da birinciyi desteklediğini gösterir. **Türkler Almanyada** romanındaki kurgunun ruhunu; araştırma, arayış, olgunlaşma ve bilgelik anahtar kelimelerinin oluşturduğu görülür...

Arayış yolculuğu kalıbının, kurgusunun, omurgasını oluşturan dört unsur **Türkler Almanyada** romanına birebir uymaktadır: *“1. İsteme: Bir şeyi isteme. İstenen şey, sevgili, Allah, hazine... 2. Ayrılış: İstenen şeyi bulmak için arayış yolculuğuna çıkış. 3. Mücadele: Bu yolculuk esnasında bazı engellerle, sıkıntı ve zorluklarla karşılaşma ve bunları aşmak için mücadele etme, sınavlardan geçip başarma. 4. Buluş ve dönüş.”* (Çetin, 2007:197) Her ne kadar mitolojik öğeler içeren bir istek olmasa da yoksulluğu yenme isteği ile Almanya yollarına düşen, zorluklarla boğuştuğu dört yılın sonunda ana amacına olmasa da ara amacına ulaşmış, bir matbaa makinesi alıp yurda dönen Yüce Yılmaz karakteri, arayış yolculuğuna çıkmış çağdaş bir karakter örneğidir. **Türkler Almanyada** romanında arayış yolculuğu ekonomik değer temeline oturmuştur.

Taşın sert olduğunu, ateşin yaktığını, suyun boğduğunu vb. geç fark ettiğini dile getiren Cahit Sıtkı'nın bilinçlenme düzeyi ile yazarımızın ikinci romanı olan, **Halkalı Köle**'nin başkarakterinin bilinçlenme düzeyi koşutluklar taşır. Çok bilindik gerçekler bile yaş ve yaşamışlık efsunu ile buluşmadıkça ezber gerçeklerdir, ancak yaşandıktan sonra nakledilemeyen tecrübe ortaya çıkar ve böylece insanlar ezber bilgiden / ilmel yakın, gerçek bilgiye / hakkel yakın ulaşırlar. Bekarlar ve evliler arasındaki fark da yaşanmışlık farkıdır zira evlilik kültürünü bilme ve külliyatlarını devirme değil evlenme ve evli kalma insanı tecrübeli kılar. Bir musibet bin nasihatten her zaman evladır. Bekara karı boşamak kolay evliye ise çok zordur.

İçerdekini dışarı çıkmaya, dışarıdakini içeri girmeye çalıştığı kurumun adı, sevgi ve mutluluğun adresi olduğu kadar sorunlar ve sorumluluklar sarmalı da olan

evlilikler, uzun yılların yorucu ve yıpratıcı etkilerine karşı savunmasız ve ucu açık birlikteliklerdir. Bir bilgenin, Sokrates'in; *"Evleniniz, eşiniz iyi çıkarsa mutlu, kötü çıkarsa benim gibi filozof olursunuz."* saptamasındaki gerçeklik, başından yirmi dört yıl süren, sonu kötü biten bir evlilik deneyimi geçen **Halkalı Köle**'nin başkarakterini önce filozof sonra yazar yapmıştır. Acı ve mutsuzluk insanı birden büyütebilir. Bu romandaki kurgunun ruhu bizi **olgunlaşma** kurgusuna götürür: *"Genç bir insanın olgunlaşma süreci uzun yılları kapsar."* (Tobias, 1996:194)

İkincil kurgu ise Francis Bacon'ın **vahşi adalet** dediği **intikamdır**. Yıllar boyunca kırgınlıklarını, kızgınlıklarını içine atan başkarakter ya da genel anlamda mutsuz çiftler için birbirini cezalandırma yöntemi boşanmadır. **Halkalı Köle**'de annesini evden kovan karısına çok kızan ve içerleyen başkarakter, bu hareketi bardağı taşıran son damla olarak görmüş ve içinde öç alma isteği uyanmış ya da kabarmıştır: *"Bu hakkı, bir öç almaya bile dönüştürdüm ben... İnanın çocuklar yaşamımdaki yeni insan aslında anamın, karımdan aldığı bir öçtür."* (HK, 2006:82)

Başkarakter annesinin evden kovulmasını engelleyememiş, karısının işlediği suça şimdilik kaydıyla da olsa seyirci kalmıştır: *"Kahraman işlenen suça karşı savunmasızdır. Ya orada değildir ya da olayı izlemek zorunda bırakılmıştır."* (Tobias, 1996:123) Elbette evliliği bitiren tekil bir örnek değildir. Başkarakter evliliği süresince yaşamak zorunda kaldığı bütün çaresizliklerin **öcünü** boşanma ile alma yolunu seçmiştir ne var ki bu yol da dikensiz gül bahçesi değildir ve bu süreç boyunca da başkarakter, çaresizliklerini katlamak, uzayıp giden çaresizliklere katlanmak zorunda kalmıştır.

Bir diğer ikincil ama es geçilemeyecek kadar önemli kurgu da aşkı memnu / **yasak aşk** kurgusudur. Başkarakterin henüz boşanmadan ilişki kurduğu ve ayrı eve çıktığı sevgilisi, karşımıza zina yapan ve yasak aşk yaşayan bir karakter çıkarır: *"Yasak aşkın en sık rastlanan biçimi zinadır. Zina yapan kişi hikayeye bağlı olarak romanın kahramanı veya kötü kişisi olabilir. İhanete uğrayan eş için de aynı durum söz konusudur."* (Tobias, 1996:225) Batı romanında Madam Bovary ve Anna Kareninaların, bizde Bihterlerin çoğalttığı yasak aşk romanları **Halkalı Köle**'de bir erkek karakter tarafından temsil edilecektir.

Yazarımızın üçüncü romanı olan **Aile Savaşları** romanında durmadan hayatı sorgulayan, kendini hırpalayan bir başkarakter vardır: *"Nasıl bir insandım ben? Neden bu denli acımasızdım? Acımasız olan ben miydim? Acımasız olan hayat mıydı?"* (AS,

2006:141) Soran, sorgulayan, vicdan mahkemeleri kuran, yargılayan, yargılanan insanlar, bu süreçlerden yaralı, yorgun illaki olgunlaşarak çıkarlar. Aile Savaşları hem başkarakterin hem yardımcı karakterlerin kendilerine yürüdükleri bir **olgunlaşma** kurgusu romanıdır.

Karşımızda hamurları acıyla karılan, hayattan dersler çıkararak yaşayan, öğrenen, öğreten, düşündüren, duygulandıran karakterler vardır. Kurgunun ruhu insani öz ile yoğrulmuştur. Okurlar da romanı bitirdiklerinde, başlarından iki evlenme, bir boşanma, sayısız kürtaj geçmiş insanlar kadar deneyimli, yorgun ve değiştiremeyeceklerini olduğu gibi kabul edebilecek kadar olgundurlar.

Bir **Çinli Bilge** şöyle dua edermiş: “*Tanrım, bana değiştirebileceklerimi değiştirme gücü ver. Değiştiremeyeceklerimi olduğu gibi kabul etmemi sağla. İkisini birbirinden ayırmam için de akıl ver. Amin.*” Yetişkinlik, olgunluk, birdenbire gelmez. Dua kadar deneyim, deneyim kadar eğitim, eğitim kadar akıl da gerekir bilgelik için...

Aile Savaşları’nda kurgunun ruhunun intikama evrildiği, **intikam** kurgusuna benzediği göndermelere rastlarız: “*Son bir kez daha öç almak fırsatı ver bana.*” ... *Evlenmeyi ...Öç almak için istiyorum.*” (AS, 2006:73) Başkarakter, mal mülk olmayı reddetmiş ikinci karısının öcünü almak, mala mülke düşen birinci karısından öç almak, yaşanmamış yıllardan, sarılmamış kollardan, varılmamış yollardan öç almak istemektedir. “*Öç alınmazsa çocuklar bile birden büyüyebilir.*”, diyen şairi de hatırlayarak söyleyebiliriz ki içleri başkarakterimiz gibi öfke ve kin dolu insanlar; yenilerek, ezilerek büyüyen, yaşayan ve durmadan öfke, kin ve öç büyütenlerdendir ve fırsat buldukça her şeyden öç, rövanş alma duygusuyla yaşarlar.

Dikkatimizi başkarakterden norm karakterlere çevirdiğimizde karşımıza ikincil ve yan kurgular diyebileceğimiz “**haksızlığa uğrayan kişi**” ve “**değişim**” kurguları da çıkar. Başkarakterin ilk karısı fedakar, cefakar, evine, eşine sadık, defalarca aldatılmasına rağmen aldatmayan, bağışlayıcı bir kadındır. Hatasız kul olmaz mucibince hataları vardır ama ortalama bir hemcinsinden daha fazla değildir. Bu kadın, yeni bir sevgili edinen başkarakter tarafından boşanmaya zorlanır. Karşımıza haksızlığa uğrayan kişi kurgusu çıkar: “*Pek çok insanda haksızlığa uğrayan kişiye yardım için dayanılmaz bir içgüdü vardır... ...haksızlığa uğramış insan kurgusunda güçler eşit uyumlu değildir.*” (Tobias, 1996:157)

Romanın bitiminde okur bu kadının haksızlığa uğradığını düşünmeden edemez. Ekonomik özgürlüğü olmayan bu kadın, kocasına muhtaç ve kocasına karşı tek başına

güçsüzdür. Yasaların yardımıyla nafakaya kavuşur. Bu kadını, başka bir kadın için terk eden başkarakter, romanın sonunda tercih ettiği kadın tarafından terk edilince, okurun zihninde “eden bulur”, “rüzgar eken, fırtına biçer” düşüncesi uyanır ve “**ilahi adalet**” kavramına ulaşılır.

Başkarakterin ikinci karısı ve romanın ikinci norm karakteri, başlangıçta uysal, uyumlu, bağışlayıcı, adeta sinirlerini aldırılmışçasına sakin tabiatlı biridir. Evlilik kurumu ve kocası bu kadını değişime zorlar: “*Çıldırılmış gibiydi...*” (AS, 2006:139) Bağırın, çağırın, bildiğini okuyan bir kadın vardır romanın sonunda. Üstelik hiç de bağışlayıcı değildir. Anneliğine saygı duymayan kocasından hem çocuğunu aldirarak hem terk ederek **intikam** alır. Bu süreç değişim kurgusunu karşımıza çıkarır: “*Değişim kurgusu, kahraman yaşamın çeşitli aşamalarından birinden geçerken yaşanan değişim süreciyle ilgili olmalıdır. ... Bilgeliğin bedeli çoğunlukla belirli bir üzüntüdür.*” (Tobias, 1996:189) Kadının göze aldığı üzüntü çocuğunu ve kocasını kaybetmek bedelinden doğar.

Yazarın dördüncü romanı olan **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** romanında kurgunun ruhunu bir düğümün nasıl çözüleceği sorunsalı teşkil eder: “*Zalimlerle mazlumlar nasıl bir arada yaşayacak.*” (VZVİVK, 1987:20) Kurguya ruh üfleyen zalim ile mazlum arasında kurulan ilişkinin tarihselliğidir. Aranan cevap zalim ve kötü lehine işleyen düzenin nasıl mazlum ve iyi lehine çevrileceğidir. Yanıt Hz. Hüseyin’in şahsında ve davasında verilecektir.

Zalime baş eğmeyen, biat etmeyen ve bu uğruda şehit olup, kellesi mızraklarda dolaştırılan Hz. Hüseyin’in kişiliği “**Haksızlığa Uğrayan Kişi**” kurgusunu karşımıza çıkarırken, eylemleri “**Fedakarlık**” kurgusunu ortaya çıkarır. “*Haksızlığa uğramış kişi kurgusu(nda) ... kahramanla düşman eşit değildir. Bir kişi, mekan veya nesne (örneğin bürokrasi) olabilecek düşman kahramandan fazla güce sahiptir.*” (Tobias, 1996:164)

Kerbela çölünde susuzluktan çatlayan Hz. Hüseyin ve taraftarları **yetmiş iki** kişidir, Yezit’in ordusu ise **on binlerce askerden** oluşur. Bu eşit olmayan güçlerin savaşı sonunda Hz. Hüseyin şehit düştüğünde, mübarek vücudunda sayısız kılıç, mızrak ve ok yarası vardır. Hz. Hüseyin’in başı gövdesinden ayrılarak bir mızrağa takılmış ve Kufe ile Şam sokaklarında gezdirilmiştir, tek suçu inanmış olmaktır ve yardım isteyen sözde inanmışlara sırt çevirmeyip yardıma gelmesidir. Yezit’i zalim, Hz. Hüseyin’i mazlum olarak kaydeden tarih herkesi, ezeli ve ebedi mahkemesinde yargılamış, hükmünü çoktan vermiştir.

“Fedakarlık kavramı özgün biçimiyle bir Tanrı ile aranızda bir ilişki kurmak için o Tanrıya bir kurban sunmaktı. ... çağdaş edebiyat Tanrıları denklemden çıkarmıştır. Bir insan bir fedakarlık yapacaksa, bu Tanrı için değil, aşk, onur, iyilik ya da insanlık gibi kavramlar içindir.” (Tobias, 1996:227) Hz. Hüseyin’in fedakarlığı hem Allah hem de kulları için, büyük bir kişisel bedel karşılığında yapılmış bir fedakarlıktır hatta fedakarlığın son sınırında bir fedakarlıktır çünkü kendini inançlarına kurban olarak sunmuş, inançlı bir insan iken bir inanç anıtına dönüşmüş, Kerbela bir sunak, Hz. Hüseyin de bir adak olmuştur: *“Hangi inançtan olursa olsun, hangi dinin kulu olursa olsun, hangi ırktan, hangi ulustan gelirse gelsin; haksızlığa zulme uğramış tek bir insanın acısı bile bütün insanlığın acısı olmadıkça insanoğlu gerçek erincini bulamayacaktır. Bekir, romanına bu boyutu kazandırmaya çalışıyor. Bence gerçekleştiriyor da bunu. Bu boyutuyla, Kerbela, Kerbela şehidi gibi kurban edilenlerin romanıdır.”* (Binyazar, 1987)

Yazarın beşinci ve son romanı **Darbe** adlı romanıdır ve romanın başkarakteri Ali’dir: *“Ali, hayatında böylesine ilk kez keşfettiği kafatasının içindeki bu mucizevi organı, mümkün olsa avuçları arasına alıp, sevinçle, saygıyla öpebilirdi.”* (DR, 2006:13) Darbe romanının mefluç başkarakterinin tek işlevsel organı beynidir. Roman dramatik aksiyonu ve seçtiği olayları bu karmaşık deponun içinden, bölmelerinden, karanlık mahzeninden çıkarır. Kesin olarak ispatlanamasa da insanın düşünme, hatırlama, konuşma, yazma türevi işlevlerini beynin yönettiği ittifakla kabul görür.

Dünyada, silahla yaralanma ya da kötü huylu ur kitlelerinin alınması vs. neticesi beyninin dörtte üçünü kaybeden insanlarda bile normal insan işlevlerinin, becerilerinin kaybolmaması, **beyinle** ilgili bütün bildiklerimizin hurafe olduğunu düşündürse de insanların bilişsel, duyuşsal bütün yeteneklerini, becerilerini beyinlerine mal etmeye dönük hazır bulunuşlukları, inanmışlıkları vardır.

Gerçekte ya da romanda diyelim, Ali, felç geçirmeyen bir başkarakter olsaydı, bir beden değil beyin kurgusu olan **Darbe** romanında yine gizli ve itici gücün, muharrikin kaynağı beyin olacaktı. Dolayısıyla Darbe romanının gizli ve asıl başkarakteri bir beyindir. Kurguların ilk batında beyin ve beden kurguları diye önce ikiye ve sonra muhtelif başlıklara ayrıldığı, sınıflandırıldığı düşünülürse; ilk kalemde bir beyin kurgusu olan roman, ikinci kalemde bir **olgunlaşma** kurgusunu ortaya çıkaracak doneler içerir.

Darbe romanı ikincil ve diğer kurgular olarak **intikam ve araştırma** kurgusuna yaslanır. Günlerdir gördüğü işkencelerin etkisi ile ölmekle öldürmek arasındaki sınırı bile ayıramaz hale gelen Kamer Can adlı norm karakterin şahsında öne çıkan kurgu intikam ve araştırmadır: “*Kendimi toparlamalıyım, dedi içinden. İtirafçımı bulup jiletçi generallerin ardındaki gücü çözünceye kadar direnmeliyim.*” (DR, 2006:39) İtirafçısından, kendini ele verenden intikam almak ve darbelerin arkasındaki gücü çözmek, öğrenmek isteyen karakterin yönlendirmeleri bizi bu kurgulara götürür. Zaten romanın genel havasında çekilen acıların unutulmaması için gösterilen özenle birleşen bir hesaplaşma ve olanı biteni anlama çabası vardır.

Üzerinden **otuz yıl** geçmesine rağmen, halen bugünün Türkiye’sinde 12 Eylül askeri darbesiyle hesaplaşmak isteyen ve açılan mahkemelere taraf olarak çıkan çok sayıda insanımız vardır. Bu darbenin yarattığı bireysel ve kitlesel sarsıntı / travma, o kadar büyüktür ki bünyesinde; üzerinden çok daha uzun yıllar geçse bile atadan çocuğa anlatılacak ve yıldönümlerinde değil, mütemediyen hatırlanacak, duvağı açılmamış acılar, ortaya çıkmamış gerçekler vardır. Birçok yanıyla, herkes için hala bir kara kutudur, 12 Eylül, öncesi ve sonrasındaki darbeler.

2.2.4. Olay Örgüsü ve Entrik Kurgu

Dış dünyanın yüz bin dramatik vaziyete taş çıkartan dağdağası, iç dünyamızın saman kağıtlarına ve ele avuca sığmayan çalkantıları, anlatı türlerinin en uzununu olsa bile roman türünü seçici (**eklektik**) olmaya zorlar. Roman, hayatın ve insan gerçeğinin girdabına çekilme tuzağından kurtulmak için Forster’ın, Kundera ile koşutluk taşıyan şu açıklamasını bir yöntem olarak benimsemek durumundadır: “*Yaşam dağınık, tutarsız, ayrıntılarla dolu, başı sonu olmayan bir süreçtir. Roman ise seçme, düzenleme ve yoğunlaştırma yoluyla bu dağınıklığa biçim ve anlam kazandırmak işlemidir.*” (Forster 1982:18)

Türkler Almanyada romanında yaşamın gözelerinden damıtılan, romanda “*yer alan olayların sıralanış ve düzenleniş sistemi*” (Çetin, 2007:189) diyebileceğimiz olay örgüsü ve entrik, dolayısıyla edebi de ol-a-mayan kurgu yine de gönülsüzce, zoraki yapılan bir ayıklama ve yoğunlaştırma yoluyla mantıklı ve tutarlı bir bütünsellik kazanmıştır. Yazar serim - düğüm - çözüm aşamalarıyla bütünlediği anlatımı altı ana bölüme ve kare (■) işaretleriyle beliren birçok ara bölüme ayırmıştır.

Anlatının bölümleşimi ve bu bölümleşime eşlik eden sayfa numaraları ve sayıları şematik olarak şu şekildedir:

1.BÖLÜM	2.BÖLÜM	3.BÖLÜM	4.BÖLÜM	5.BÖLÜM	6.BÖLÜM
5-38	39-58	59-90	91-136	137-154	155-189
ALT BÖLÜM SAYISI	ALT BÖLÜM SAYISI	ALT BÖLÜM SAYISI	ALT BÖLÜM SAYISI	ALT BÖLÜM SAYISI	ALT BÖLÜM SAYISI
10	7	12	10	4	10

Birinci bölümde, yüreğine **iktisadi göçün** ateşi düşmüş vaziyetteki roman kahramanının macerası, Sirkeci tren istasyonundaki gözlemleriyle başlar. Almanya'ya giden cahil, bilinçsiz, ürkek, ezik, işçi pasaportlu insanlar, daha vatanlarından çıkmadan, gümrük memurları tarafından aşağılanmaya, hor görülmeye başlanır.

Tren; anayurttan gurbet istikametine doğru Sirkeci'den hareket ettikten sonra sırasıyla Edirne gümrüğünden, Bulgaristan, Yugoslavya, Belgrat, Avusturya Rosenbach ve Münih'ten geçerek nihayet kahramanımızın çalışacağı yer olan **Heidelberg**'e ulaşır. Bu arada roman kahramanı Yüce'nin yol boyunca yaşadığı ya da gözlemlediği olayları ve kişileri bir sosyal bilimci dikkatiyle incelediğine, anlattığı olayların arasında da sık sık bu durumlar ve kişiler hakkında yorum yapmaktan çekinmediğine şahit oluruz. Yıldız'ın bu eserinde konuşmaların işlevi de yine yazarın yorum ve düşüncelerini iletmekten başka bir amaç taşımaz. Birinci bölüm, kahramanımızın trendeki gözlemlerinden sonra Almanya'daki ilk günlerini ve yaşadığı kültürel şoku anlatmasıyla sona erer.

İkinci bölüm; **Almanya**'daki Türklerle beraber geçirilen üçüncü ayla başlar. Bölümün devamında içlerindeki en yaşlı işçi olan ve zehirli gazları solumak zorunda olduğu bir iş kolunda çalışan Osman babanın ani kalp kriziyle ölmesi ve Alman kanunlarının acımasızlığı yüzünden zorunlu olarak Almanya'ya gömülmesi, orada yaşayan Türklerin yavaş yavaş Alman kadınlarıyla tanışmaları anlatılır.

Üçüncü bölümde kahramanımızın Almanya'daki yorucu ve hızlı çalışma şartlarına ve zorunlu göçün beraberinde getirdiği mağduriyetlere zamanla alışması, arkadaşı Nihat'ın bir **Alman kadınına** sarkıntılık etmesi nedeniyle Alman makamlarınca sınır dışı edilmesi, karısı ve iki çocuğunun da Türkiye'den çalışmak için gelmesiyle yaşadıkları yeni sıkıntılar anlatılır.

Dördüncü bölümde ise, başkarakter Yüce'nin eşinin pasaportundaki bir mühür eksikliğinden dolayı işten çıkarılması ve bu durumu düzeltmek için kahramanımızın Almanya'daki Türk konsoloslukunda karşılaştığı güçlükler ve ailesiyle birlikte bir haftalığına Türkiye'ye gitmek zorunda kalması; yolculuk sırasında bilinçli bir Alman olan Henning'le **Doğu ve Batı** kültürleri hakkındaki konuşmaları anlatılır. Bu konuşmaların temelinde, Doğu ve Batı kültürlerinin kıyaslaması, iki kültürün farklılıkları, birbirlerinden üstün ve zayıf olan yönleri tartışılır. Yine bu bölümde de sayfalarca, yazarın, Almanya'da yaşayan Türklerin düştükleri tuzaklar; Almanların sanayi ve teknoloji yönünden oldukça ilerlemeleri, bizimse onlardan çok geri kalmamız hakkındaki düşünce ve yorumlarını görürüz.

Beşinci bölümde yazarın Türkiye'de geçirdiği bir haftalık sürede yaptıklarına ve Henning'i evinde misafir etmesiyle ikisi arasında tekrar başlayan **fikir düellosuna**, dostça polemiklere / söz dalaşına şahit oluruz. Fakat bu sefer Alman'ın Türkler ve Türkiye hakkındaki olumlu düşünceleri olumsuzla dönüşmüştür. Çünkü Henning, bu süre zarfında, İstanbul dışındaki Anadolu'yu görmüş ve Türk kültürünü daha yakından tanıma imkanı bulmuştur.

Özellikle de Türklerin Avrupalılara benzemek çabası, Almanın kafasındaki "*Asya'nın öz karakterine sadık olarak kalkınma çabalarının*" olmaması onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Fakat Henning'i en çok etkileyen ise **Doğulu kadın**ın esaretidir ve ona göre Doğu'nun geri kalmasının en önemli nedeni kadınların eve kapatılması ve çalıştırılmamasıdır. Sonuçta Henning yine de zoraki olarak namuslu kalan ve elinde namusu dışında başka hiçbir mahareti bulunmayan Türk kadını yerine; eğitilmiş, kendine güvenen, gerekirse erkeği terk edebilecek güçte olan **Alman kadın**ından yana tercihini yaptığını söyler. Çünkü ona göre gelişmenin ve ilerlemenin temelinde kadın ve erkek arasındaki bu gizli rekabet, açık dayanışma / iş bölümü ve terk edilme korkusu yatar.

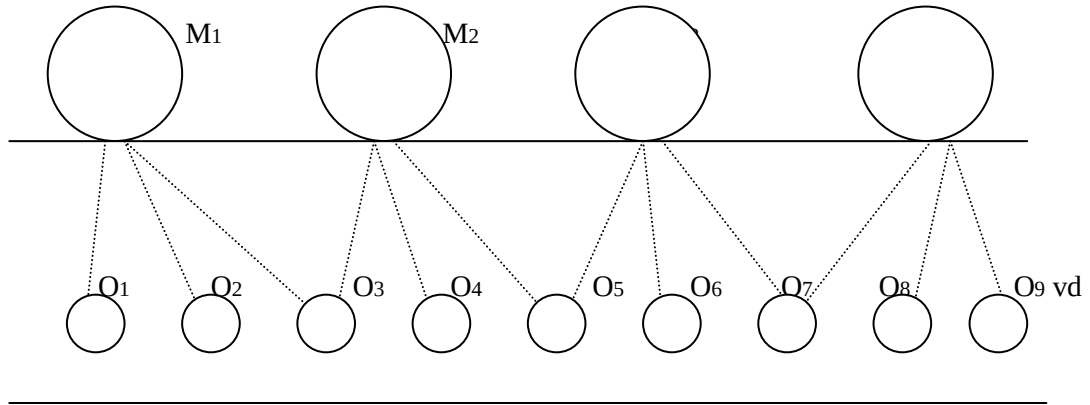
Son bölümde ise kahramanımız yavaş yavaş hedefine ulaşırken; diğer Türk işçilerinin birer birer tükenişine şahit oluruz. Roman kahramanı Yüce, hedefi olan **matbaa makinesini** alacak kadar para biriktirmiştir ve dönüş hazırlığı içindedir. Bu arada Garip Recep adlı işçi, Yüce'nin tüm ısrarlarına rağmen Almanya'ya geliş nedenlerini unutarak egosunun esiri olmuş ve bir otomobil almıştır. Sonunda kendi yaptığı bir hata yüzünden, bir trafik kazasında can verir. Çünkü Anadolu'nun köyünden başka daha Türkiye'deki herhangi bir şehirde bile yaşamamış olan bu eğitimsiz, cahil köylünün Almanya'daki medeniyetin ortasında **araba** kullanması oldukça zordur. Bu

arada Ayşe Hanım adlı bir Türk kadınının Türkiye'ye dönmeyerek kocasından boşanmak istediği için, Almanya'da sokak ortasında kocası tarafından bıçaklanarak öldürülüşüne şahit oluruz.

Sonuçta romanın başından itibaren bilinçli olan kahramanımız amacına ulaşmış ve başarılı olmuştur. Almanya'ya gelince değişen ve asıl amaçlarını unutan Garip Recep ve Ayşe Hanım ise başaramamış ve tükenişlerini hazırlamışlardır. (Yakut, 2006:51-53)

Romanda yukarıda kısaca özetlenen metin halkaları ve olay birimleri **artzamanlı** (diachronique) düzlemde bir araya getirilerek bir zincir halinde nakledilir. Bu tarz olay örgülerinin karakteristiği şudur: “Bir merkezi insan vardır, onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Eserde anlatılan herşey bu şahısla ilgilidir. Birbirine zincirleme bağlanmış metin halkaları bir tek vakanın parçaları durumundadır. Hüsn ü Aşk mesnevisi böyledir.” (Aktaş, 1991:76) Romanda Yüce Yılmaz adlı bir ana / başkarakter vardır ve roman bu başkarakterin bakış açısından, İstanbul Sirkeci'den trenle başlayan Almanya yolculuğunun, Almanya'daki çalışma ve yaşama koşullarının anlatımı ile sürer ve sonuç buruk bir sevinçle yurda dönüşe bağlanır.

Türkler Almanyada romanındaki olay örgüsünü basit olarak şematize edersek bir düzlemde akan ama hiç kesişmeyen ve küçük olaycıklarla beslenip genişleyen olaylardan oluşan metin halkaları ile karşılaşırız:



Olayların böyle bir tercihle sunumu “geriye dönüş tekniği”ne başvurulmasına duyulan gereksinimi ortadan kaldırmaya bile azaltır. Yazarın Ahmet Mithat Efendi gibi olmasa da olayların arasına sık sık girmesi, **didaktik** bir üslupla, bilgece bir tavırla kendi doğrularını başkarakterini aracılığıyla okura vazetmeye kalkışması, olaylar ve olay örgüleri arasındaki bağı zayıflatır. Eklem yerleri sürekli çatırdayan, olayların

birbirinden her an kopabileceği böylesine zayıf bir iskelet, roman türünün ağırlığını çekebilecek kadar sağlam değildir.

Olayların düzenleniş ve sıralanış biçimi karşımıza “*organik (bir) bütünlük*” çıkarır: “*Olaylar bir yerden başlar ve birbirlerinin sebebi ya da sonucu olarak anlamlı bir ilişkiler ağı içinde uzar gider. Özellikle realist romanlarda sebep sonuç ilişkilerine bağlı determinist bir yaklaşım egemendir.*” (Çetin, 2007:199) Realist anlatımın sınırlarının naturalist anlatıma doğru genişletildiği romanda olaylar, düz bir çizgi üzerinde, birbirine eklenmiş irili ufaklı **zincir halkaları** şeklinde sunulur. Bu teknik eski ve en sık rastlanan tekniklerden biridir.

Yazarın yaptığı bölümlemeden farklı olarak, entrik kurguyu doğuran ve besleyen ve bu romanda, alışılmış ölçütlere göre olabildiğince zayıf olan “**serim-düğüm-çözüm**” aşamalarına göre romanın kırılma noktaları, fay hatları kendi içinde yeni bir bölümlenme ortaya çıkarır. Sirkeci’den başlayan göç dalgasının (s.5) Heidelberg istasyonuna varması ile (s.24) serim bölümü biter.

Devamında işçilerin kendilerini mahkum, Almanları gardiyan olarak gördükleri Almanya hayatı başlar. İçki, domuz eti, Alman kadınları ile çevrilen özel hayatlarına hızla akan bantlardan oluşan fabrikaların karıştığı yorucu iş hayatı eklenir ve kültürel çatışma, yeni bir senteze varma çabaları, yurt özlemi içinde günler akar, yazgı ve mutsuzluk katlanır, çoğalır ve yer yer katlanılmaz hale gelir. Bu süreçlerin toplamı romanın **düğüm** bölümüdür.

İktisadi göçün kurbanlarının düğümlenen hayatları için tek çözüm **yurda dönüş**tür ancak bazı işçiler çalışma koşullarından, bazı işçiler, medeniyet sarhoşluğu ile sürdükleri arabalarla karıştıkları kazalardan ölür, bir kısmı ise yeterli parayı bir türlü denkleştiremedikleri için ve daha başka nedenlerle, dertleri zevk edinmiş, neşeye sırtını dönmüş vaziyette gönüllü köleliklerine devam ederler. Yazarın uygun gördüğü olay akışına farklı bir boyut eklemek gerekirse, genlerinde ve toplumsal hafızasında göçün her şekline yatkınlık olan Türklerin, bu en son göçlerini de kanıksadıkları ve uyum sorunlarını aştıkları savı ileri sürülebilir:

“Türklerin Anadolu'daki bin yıllık tarihleri boyunca, vatanları, yanlarında taşıdıkları bayrakları olmuştur. Bayrakların gücü devletlerinden, devletlerin gücü toplumlarından, toplumların gücü, birbirleriyle yardımlaşma ve dayanışmalarından kaynaklanır. İbn Haldun'un Mukaddime'de ustalıkla ortaya koyduğu gibi, göçebe toplumlar iş bölümü ve iş birliği yapmada yerleşik toplumlardan daha başarılıdırlar.”

(Gürdoğan, 2011) Hep yeryüzüne geldikleri topraklarda kalıp göç etmeyen Çinliler gibi milletlerle karşılaştırıldığında Türkler, her iklim ve coğrafyayı vatan sayacak, sayabilecek kadar göç etmiş, yer değiştirmiş, en geniş ölçekte **uyum sağlamanın** adeta kitabını yazmışlardır.

Başkarakter Yüce Yılmaz'ı Almanya'ya çeken amaç bir matbaa makinesi alabilecek kadar **para** biriktirme arzusudur. Bu amacını gerçekleştiren karakterin, hayatı cehenneme çeviren ve çekilmez kılan Almanya macerasına son vermesinin vakti gelmiştir. Roman burada biter. (s. 189) Sevinci buruktur başkarakterin: “*Fakat kalbimin kanayan bir yanı vardı. Garip Recepler, Osman babalar ve keza medeniyet sarhoşluğuna yakalanan yüz binlerimiz için kanayan yanı...*” (TA, 1966:188)

Bu romanda düğümü oluşturan, Türkiye'nin geri kalmışlığı ve buna yol açan siyasiler ise ve bunlar bakamadıkları çocuklarını Almanya gibi ülkelere evlatlık olarak veriyorlarsa çözüm de yine aynı düzeneğin tersine işletilmesine bağlıdır. Dolayısıyla romanın sadece başkarakter değil diğer yüz binler için de bir çözüm aşamasına kavuşması geleceğe havale edilmiştir. Topyekun bir iktisadi kalkınma, **iktisadi göçün** kurbanlarını da ortada kaldıracaktır.

Yazarın yaptığı bölümlleme ile entrik kuruya göre oluşan bölümlmeyi üst üste bindirdiğimizde ortaya şöyle bir şema çıkar:

1.BÖLÜM	2.BÖLÜM	3.BÖLÜM	4.BÖLÜM	5.BÖLÜM	6.BÖLÜM
5-38	39-58	59-90	91-136	137-154	155-189
SERİM	DÜĞÜM				ÇÖZÜM
5-24	24-188				188-189

Romanın altı bölümünün başına da, sağ üst köşeye yerleşecek şekilde, çerçeve içinde, bölümün içeriğini haber verir nitelikte, büyük harflerle dizilmiş epigraflar yerleştirilmiştir. Bölümün özünü, özetini verir mahiyetteki bu sözlere bir vecize yahut atalar sözü netliği ve niteliği kazandırılmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümün başına konan sözü konunun somutlaşması için örnek verebiliriz:

UNUTULMAMALIDIR Kİ, TÜRKİYE'DE EN ZOR ŞEY, ZAMANIN NASIL DEĞERLENDİRİLECEĞİ DEĞİL, NASIL ÖLDÜRÜLECEĞİDİR.

Kahramanımızın gözlemlerinden oluşan olay örgüsünün zayıflığı; olaylar arasına giren uzun ve yer yer bıktırıcı nutuklar, hikemi tavırla ve gereksiz görünümü veren şu

türden ince ayrıntılar bir araya gelerek eseri edebi olmaktan, olay örgüsünü dinamik ve akıcı olmaktan uzaklaştırmışlardır: “-Bak kardeşim normal kur üzerinden bir Mark 222 kuruştur. Fakat hükümet, ... bir Marka 285 kuruş ... Almanya'daki exportlar bir Marka 285 kuruş..” (TA, 1966:127) 123. ve 124. sayfaya yine durmadan tekrar edilen, maaş ve alım gücü, kur farkı gibi ekonomik göstergeleri açıklayan rakamlar kütlesi damga vurur. Roman, bu türden uzun, sürekli ve birbirine benzeyen ayrıntılı anlatımlarla bir **muhasabe** yahut **matematik** kitabına benzemeye başlar.

Olay örgüsündeki bu türden açıklayıcı bilgilerle ortaya çıkan **tavsama**, yazarın olayları; düşüncelerini ve nutuklarını ifade için bir araç gibi kullanması, kurguyu ortadan kaldırır ve kitabı gözlem ve anı türüne, belgesel roman türüne indirger. Bu gerçeklik eseri okuyan hemen herkesin üzerinde ittifak edebileceği kadar açık ve belirgin bir tasarruftur. Bu görüşlerimizi, edebiyat dünyasının içinden bir isim olan ünlü yazarlarımızdan Tarık Dursun K.'nın söyledikleri de destekler niteliktedir:

“(.....) Adını bu ilk kitabıyla duyduğumuz Bekir Yıldız, işte bu karşı karşıya kalışı, romanı **Türkler Almanyada** ile anlatıyor. Yalın, duru ve arı bir anlatış. Bekir Yıldız edebiyatçı değil, Romancı hele hiç! Fakat iyi ki ne edebiyatçıymış, ne de romancı.... Almanya'da çalışan Türkler; kadınıyla erkeğiyle Yıldız'ın romanında en yalın yanları ile anlatılmakta. Yıldız, romanına Sirkeci garından Almanya'ya kalkan bir trende başlıyor; kendisi de bir işçiymiş, çalışmaya gidiyormuş. (...) Yıldız'ın romanında anlatılanlar, roman gerçeğinin ötesinde. Yıldız, günü gününe bir anılar defteri tutmuş da, sonradan onları birleştirip bir roman havasına büründürmeye çalışmış gibi. (...) Türkler Almanya'da, sürekli olarak söz konusu edilen Batıdaki işçilerimiz üzerine yeni ve gerçekçi bir ışık tutuyor. Çünkü Yıldız'ın kitabı bir roman değil, bir belgeler kitabı.” (Dursun, 1966)

Son tahlilde denebilir ki Yıldız, bu roman denemesinde -zira ilk edebi eser denemesidir ve ilklerin günahı olmaz diye bir yerleşik kabul vardır- bir edebi eser yazmak ve yaratmak dışındaki amaçlarına ulaşmıştır. Yunus'un “Sevdiğimi söylemezsem sevmek derdi beni boğar” deyişine benzer bir ruh haliyle gördüklerini ve yaşadıklarından geriye kalanları söylemeyi boyun borcu sayan yazar, edebiyatın ışıltılı dünyasına sığınarak bu toplumsal borcu ödemeyi denemiş ve kendisini iyi hissetmek ve rahatlamak adına **barışçıl bir çabanın** içine girmiştir. Bu açıdan bu eseri bir belgeler kitabı niteliği, bir belgesel roman örneği ve Almanya'daki Türkler üzerine yazılmış ilk kitaplardan biri olması yönleriyle başarılı sayabiliriz; bir edebiyat eseri olarak ise

başarıdan söz etmek mümkün değildir çünkü ortada roman sayılacak bir üslup, kurgu ve yapı mevcut değildir.

“Vakasız / olaysız anlatı düşünülemez. Çünkü vaka anlatı sisteminin ruhudur.” (Tekin, 2001:62) Anlatı sisteminin ruhu olan olay örgüsü, yazarın ikinci romanı **Halkalı Köle**’de; dağınık, anakronik bir dizgeyle çıkar karşımıza. Başkarakter yaşadığı andan rastgele geriye gidişler / flashbackler ile bellek kütüphanesini ve arşivini sık sık yoklar ve günceller. Geceyi, karanlığı ve yalnızlığı misafir ettiği, yoğun duygu sağanakları ile ıslandığı evinde, beyninde dans eden hatıralardan bir seçki yapmaya başlar. Kah çocukluğuna, çocuklarına, gençliğine, evliliğine, annesi ve babasına, Almanya yıllarına, sevgilisine, kah yaşadığı ana, kah düzen eleştirisine ve Marksist çözümlemelere, bilinç akımı, geriye dönüş, özetleme vb. tekniklerin imkanları ile geçiş yapar.

Romana ikincil gerilim unsurları eklemek adına yazar, sık sık evini **faşistlerin** basacağı, her an öldürülebileceği izlenimi uyandırmak ister. *“Sesler... .. Faşistler mi yoksa? ... Ne söylemişti telefondaki: ‘Son gecen...’”* (HK, 2006:60) Elinde silahla ölmeyi, öldürmeyi bekleyen, cinnet ve cehennem kuyularına yuvarlanan başkarakter, kendine romantik bir devrimci süsü vermeye çalışır gibidir. Romanın bireysel teması olan evlilik - boşanma kurgusu ve izleği bu denemelerle, sosyal ve siyasal olayların gölgesinde daha önemli, gerilimli, gizemli hale gelir / getirilir.

Yazar anlatısını başlık ya da numara vermediği, bölüm sonlarında boşluk bırakarak yeni bölüme geçtiği 21 parçaya ayırır. Bu bölümlemelerin sayfalara dağılışı şu şekildedir:

BÖLÜMLER	1	2	3	4	5	6	7
SAYFA NUMARALARI	5-10	11-16	17-22	23-26	27-29	30-37	38-43
BÖLÜMLER	8	9	10	11	12	13	14
SAYFA NUMARALARI	44-48	49-54	55-62	63-68	69-74	75-90	91-94
BÖLÜMLER	15	16	17	18	19	20	21
SAYFA NUMARALARI	95-101	102-116	117-121	122-133	134-142	143-149	150- 160

Yazarın yaptığı bu bölümlemeden farklı olarak, ana gerilim unsuru olan **evlilik** izleği ve bununla ilişkili ana olay örgüleri veya metin halkaları takip edildiğinde, romanın üç ana kırılma noktasına ve fay hattına sahip olduğu dikkat çeker. Birinci bölüm s. 16’da biter zira başkarakter evlenmiş, gerdeğe girmiş, kahramanın sonlu ve

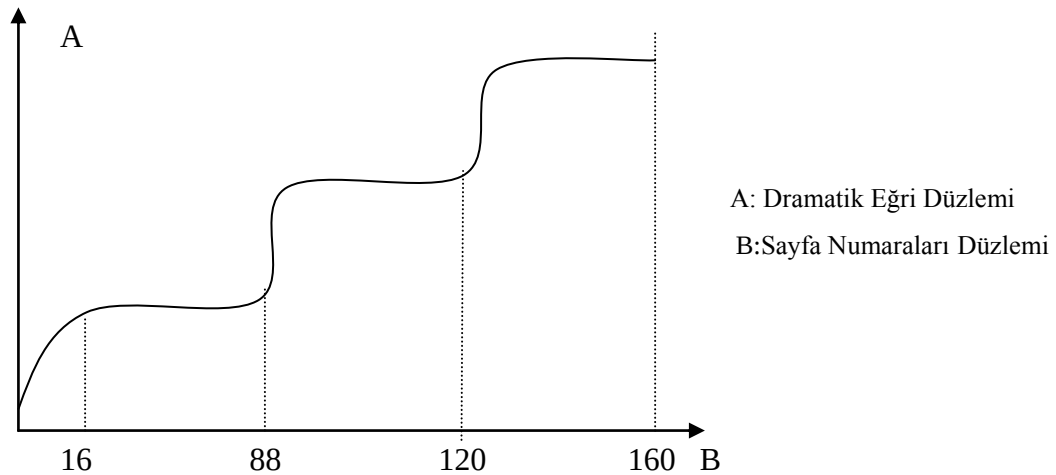
sorunlu yolculuğu başlamıştır: “Sırtıma bir yumruk vurdular. Rakıdan artakalan paralarla büyüyebildiği kadar büyümüş, öğretmenın kızıyla, ana armağanı altın yüzük parmağında, gerdek gecesine girdim.” (HK, 2006:16) Romanın adında geçen **halkanın** parmağa takıldığı, köleliğin her iki taraf için de başladığı olay örgüsüdür bu aynı zamanda...

Olay örgüsünün ikinci **kırılma noktası** 87. ve 88. sayfadadır. Bu sayfalarda evlilik sandalı su alan ve batma noktasına gelen eşler arasında bir hesaplaşma anı yaşanır. Kadın, defol, cehenneme kadar yolun var gibi sözlerle erkeği kovar ve erkek, gidersem dönmem bir daha, sözü ile mukabelede bulunur ama son sözler söylenmiştir artık: “İşte o anda, parmağınızdan kan alınırken batırılan iğne gibi bir acı, bir damla kan aktı yüreğimden.. Korktuğum evlilik apsesinin patlamış olmasıydı.” (HK, 2006:88)

Duygusal akıştaki, entrik kurgudaki **son gerilim** 120. sayfada yaşanır. Büyük sözler söyleyip kocasını kovan nasılsa geri döner diye bekleyen kadın, umduğu gerçekleşmeyince, sokakta karşılaştıkları bir anı değerlendirip kocasının elinden tutar ve yalvarmaklı bir şekilde geri dön, der. Erkek için evlilikte dönülmez akşamın ufku, yolun sonudur artık. Bu son birleşme denemesi, son ve kesin ayrılık olayı, okuru, romanın boşanma sürecine odaklanmak zorunda bırakır. Bütün dağınıklığına rağmen tematik çekirdeğe, entrik kurguya, anlatının özüne ve bunlarla ilişkili akışa göre roman yeniden ve şu şekilde bölümlenebilir:

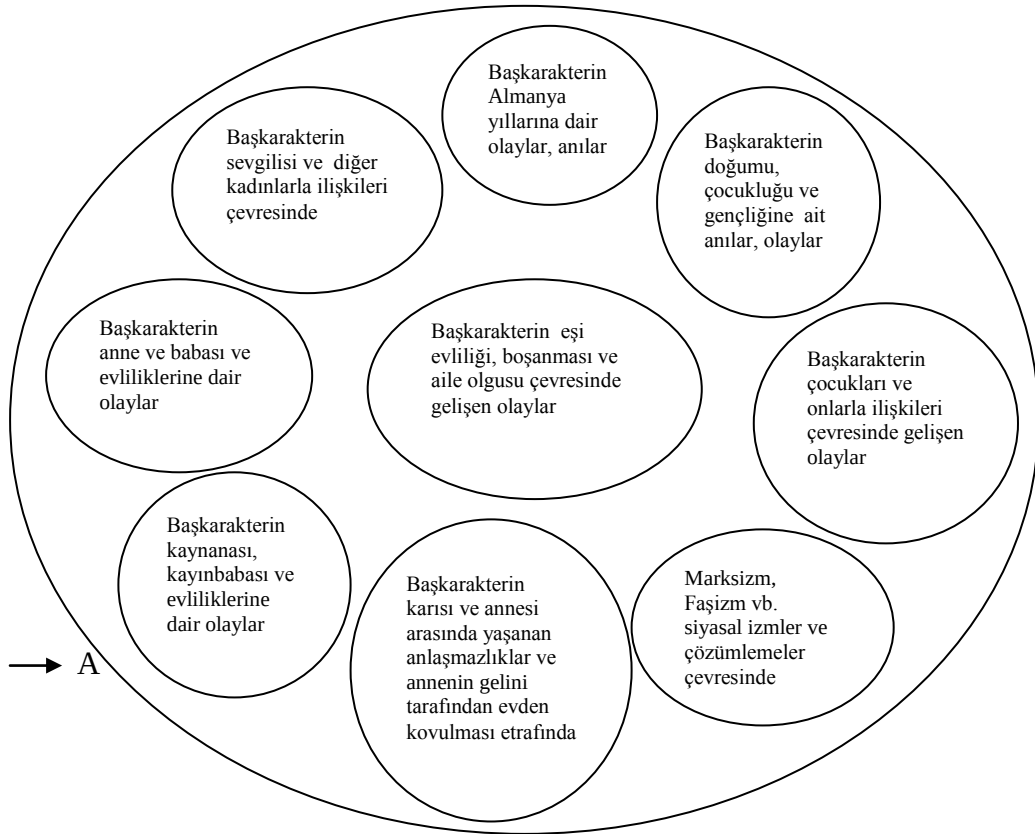
BÖLÜMLER	1	2	3	4
SAYFA NUMARALARI	5-16	16-88	88-120	120-160

Roman için **entrik kurgudaki** dalgalanmaları gösteren bir şema çizmemiz gerekirse ortaya şöyle bir grafik çıkacaktır:



Halkalı Köle romanının en önemli yeniliği, ilginçliği ve görece başarısı olay örgüsünün sunumunda ortaya çıkar. Gerçekte ana olay, yazarın karanlığın basması ile şafağın sökmesi arasında yaptığı muhasebeler, zaman yolculukları, hafıza sondajları içinde, takvim sırası gözetilmeden, yaşanan ana çağrılan ve neredeyse yeniden yaşanan anıların derlenmesi ve bir araya getirilmesinden oluşur. Bu dizgede gerçek hayatın akışına olmasa da insan beyninin işleyişine uygun bir düzensizlikle ana olayın içine yerleşmiş ve çekim alanına girmiş birçok ara olayın varlığı ön plana çıkar. Bu tutum ve tercih üç değişik vaka sunumundan birinin biraz daha esnetilmesine dayanır: *“Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe geçmiş vakalardan söz etmek yerinde olur.”* (Aktaş 1991:76-77)

Halkalı Köle’de bir olay içine yerleştirilen ve sürekli birbiriyle kesişen birden çok hatta düzinelerce olay vardır ve atılan birçok düğümün örneğin bir kazağı, hırkayı vücuda getirmesi gibi bu küçük olay örgüleri birleşerek roman bütünlüğünü meydana getirir. Tıpkı yazarın yaşadıklarından yaptığı seçkiyle romanı örmesi gibi biz de olaylardan yaptığımız bir seçkiyle, olay örgüsünü şematize etmeye çalışırsak şöyle bir yapı ortaya çıkacaktır:



A: Ana Olay Halkası: Akşamdan Şafağa Yazarın Girdiği Zaman ve Anılar Tüneli

Bu ana, çerçeve metin halkasını yazarın ya da inceleme diliyle söylersek başkarakterin beyni, kafası; içindeki olay halkalarını ise kafasının içindekiler ve duygusal belleğine yapışan fotoğraf kareleri, anılar silsilesi olarak değerlendirebiliriz. Tabii ki şemamız daha akışkan ve çok parçalı olan olayların bir özeti, fikir vermesi için yapılmış bir denemesidir. **Halkalı Köle** romanı bu özet ve basit şemanın defalarca büyütülmüş ve çoğaltılmış şeklidir ama olayın omurgası aşağı yukarı bu çerçeve içinde gelişir ve değişir: “*Olay, evliliği bir batağa girmiş birinin (evliliğinden) yıllar sonra içinde bulunduğu durumdur.*” (Birkiye, 1983:83)

Olay örgüsü üzerine yoğunlaşan dikkatler, bizi romanın ana kaynağı olan hayat ile onun edebi yorumu, sanatsal yorumu olan roman arasındaki ilişkilerin biçimi üzerinde düşünmeye sevk eder: “*Hayatta olaylar peşpeşe sıra ile dizilir, roman ise olayları, hayattaki sırayı izleyerek anlatmaz; onları kendine özgü düzenler. Kah özetleyerek kısaltır, kah olduğu gibi verir, kah sıralarını değiştirir. ... Bundan ötürü alışılmışlığı kıran olay örgüsüdür.*” (Moran, 1981:173)

Yazarın seçiciliğinin kurmaca dünyadaki ağırlığı yadsınamaz: “*Lukacs ‘Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır’ der. Bunun bizim kültürümüzdeki karşılığı ‘efradını câmi, ağıyarını mâni’ sözüdür.*” Bu saptama romanın her bölümü için bir kez, olay örgüsü için iki kez değerli ve öncelikli bir tutumun özetidir. (Kolcu, 2008:79) Önemlinin öne çıkarılıp, önemsizin görmezden gelindiği, bir özge süzgeçten geçtikten sonra okura sunulan, yazarımızın üçüncü romanı **Aile Savaşları**’nın olay örgüsü, girift metin halkalarının varlığı ile görüntü seviyesine çıkar. Yazar anlatıcının belleğinde yaptığı sıçramalarla geçilen olaylar, geçmişle geçmişin ve bunlarla şimdinin seri yer değiştirmeleri şeklinde sunulur: “*Bunlar önemli değil, sözüm başkadır benim. Gidip kapının ardından sorduydum. Hani kapı çalınmaktaydı ya. Minibüs Ankara yolunu bitirip sola saptı. Numune Hastanesi’nin önünde durdu.*” (AS, 2006:16)

Alıntıda bir anıdan başka bir anıya ve devamında şimdiki ana, zamana dönülmüştür. Bu **münavebeli anlatım** roman boyunca tekrar edilir. Geçmişten ana, andan geçmişe dönüşler, dalışlar yapan yazar, iç içe geçmiş metin halkaları oluşturarak romanı genişletir: “*Minibüs ikinci vitese geçtiğinde, ben de annemin yattığı odanın kapısını açıyordum sanki...*” (AS, 2006:17)

Geçmişin olayları, başkaraktere annesince anlatılan ve aile etrafında cereyan eden olaylardır. Bu geçmiş gezintilerinde başkarakter kendi anılarına da uğrar. Şimdiki zamanın olayları ise başkarakterin eski eşinden boşanması, yeni evliliği ve karısının

hamileliği etrafında gelişir. “*Romanda anlatılan hikayedir, ancak izlenen entrikadır.*” (Gümüş, 1989:32) gerçeğinden hareket ederek daha özenli baktığımızda görürüz ki **Aile Savaşları**’nda entrik kurguyu doğuran en önemli olay, çocuğu doğurmak isteyen kadınla, ikircikli davranan koca arasındaki sonu kürtaja uzanacak tartışmalardır.

Entrik kurguyu besleyen ikincil olay ise uzayıp giden mahkeme süreçleri içinde bata çıka yol almaya çalışan insanların çatışmalarıdır. Bu yüzden olay örgüsünde, sık sık mahkeme ilintili ve içerikli bölümler ve cümleler karşımıza çıkar: “*Yargıtay 2. Hukuk Dairesi Başkanlığı’na kararın bozulması için yazıyorum: ... ‘Sayın Kurul, Sayın Yargıtay 2. Hukuk Dairesi Kurulu, Sayın Dava Yargıcı...’*” (AS, 2006:35) Karakoç’un “*Bu dava dedemden kaldı hakim bey*” dizelerini de hatırlayarak diyebiliriz ki geç gelen adalet, adalet değildir ve romanımız yılan hikayesine dönen mahkeme safahatı anlatımının arka planında, Türk **adalet sistemine** ağır eleştiriler yöneltir. Bu gizli açık eleştirilerin toplamı romana sosyal, kısmen siyasi boyut da ekler...

Olay örgüsündeki iki **düğüm**den birisi, entrik kurguyu üzerine çeken temel çatışma, başkarakterin ikinci karısının hamileliğidir. Kadın çocuğunu doğurmak istemekte ama tek başına büyütme, babasız büyütme istememektedir. Bu nedenle, kendisi için çok önemli olan bu kararı, doğum ya da kürtaj kararını kocasına bırakmıştır: “*Ansızın karımın benden beklediği kararı anımsadım: Çocuğumuz olmalı mıydı? Çocuğumuz olmamalı mıydı? ... onun mezarlığı annesinin karnı mı olmalıydı?..*” (AS, 2006:93) Başkarakterin bu olayda takınacağı tutum, ilişkinin seyrini etkilemeyecek ötesine geçerek belirleyecektir.

Olay örgüsündeki ikinci düğüm ve entrik kurgu ögesi, başkarakterin birinci karısından **boşanamayı**şdır. Mahkeme boşanma talebini reddetmiş, temyiz başvurusu da hükmün bozulması değil onanması yönünde kesinleşmiştir. Bu kararla olay çözülecekken düğüm olarak kalmıştır: “*Bitiyor her şey. Bu kararla, bu en yüksek kurulun verdiği kararla bitiyor her şey.*” (AS, 2006:37) Bu kararın üzerine başkarakter aynı nedenle beş yıl süreyle bir daha dava açamayacaktır. Düğümü çözebilmek için başka nedenler, boşluklar arar başkarakter, zina, delilik gibi... Bu düğüm karısının boşanmayı kabul etmesi ve bizzat boşanma davası açmasıyla çözülür, diğer düğümü ise neşter ve kürtaj çözer.

Başkarakterin ilk karısından boşanır boşanmaz ikinci karısına **evlenme** teklif etmesi hem şaşırtıcı hem yadırgatıcı bir olay olarak ikinci düğümün serim kısmını

hazırlar ve okuru “Bu ne perhiz, ne lahana turşusu” kıvamında ayaklandırır: “*‘Karım olur musun?’ diye sordum.*” (AS, 2006:64)

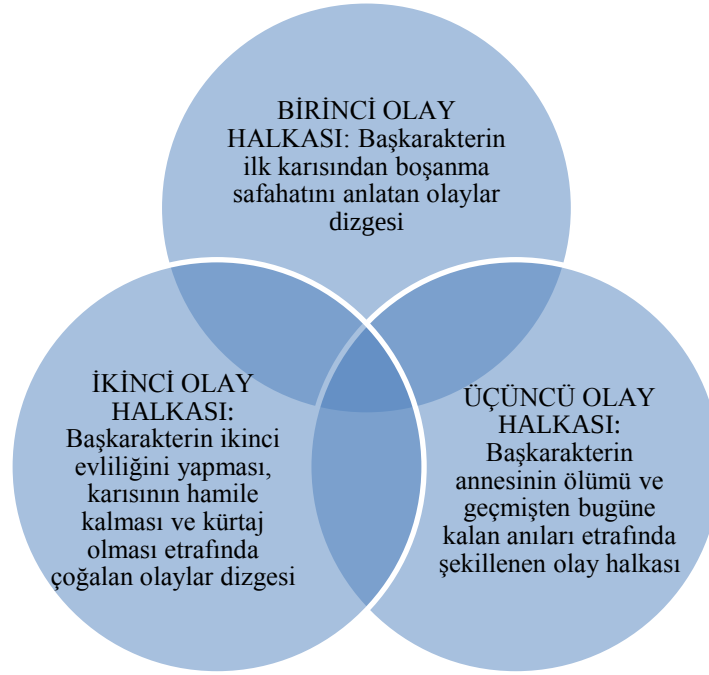
Aile Savaşları romanının olay örgüsü yer yer bilinç akımı tekniğine yaslanarak okura absürt gelebilecek zihin oyunları ile renklenir: “*Gövdenin üzerine bir kadın başı yerleşiyor. Fadime bu. ‘Kesik El’ öyküsündeki Fadime bu. ... Reşo Ağa’yı görüyor. Reşo Ağa’nın kızını mezarın içinde hortlamış görüyor. Bize doğru koşturuyor sonra. ... Masada doğrulmuş aynı yarımın öteki yarısı...*” (AS, 2006:49) İnsan bilincinin dağınıklığı ve oynaklığı üzerinde düşünmeyenler için bu cümleler akıl sağlığını kaybetmiş ya da kaybetmek üzere olan birinin zırvaları gibi değerlendirilebilir. Olay örgüsünü yeni roman tekniklerine yaklaştıran bu örnek, bu türden bilinç akımı oyunları, entrik kurguyu da hareketlendirir.

Yazar, anlatısını başlık ya da numara vermediği, bölüm sonlarında boşluk bırakarak yeni bölüme geçtiği 9 parçaya ayırır. Bu bölümlemelerin sayfalara dağılışı şu şekildedir:

BÖLÜMLER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1.BÖLÜM	5-11	7
2.BÖLÜM	12-22	11
3.BÖLÜM	23-60	38
4.BÖLÜM	61-76	16
5.BÖLÜM	77-85	9
6.BÖLÜM	86-93	8
7.BÖLÜM	94-103	10
8.BÖLÜM	104-139	36
9.BÖLÜM	140-144	5

Bölümlerin kendi içinde 4 ile 37 sayfa arasında değişen dalgalanmalara, hacimsel çeşitliliğe karşılık gelmesi, anlatımın bölümler arasında değişen yoğunluğu ile açıklanabilir. Romanın **eş zamanlı** ve **art zamanlı** anlatımları birbirine karıştırması, birden çok olay örgüsüne yaslanması, iç içe geçmiş metin halkalarının varlığı, olay örgüsünün serim, düğüm, çözüm veya giriş, gelişme, sonuç gibi yeni bir bölümlemeyle ayrıştırılmasına, irca edilmesine imkan vermez.

Olay örgüsüne tabloların yardımıyla bakmaya devam edersek, **Aile Savaşları**'nın olay örgüsünü şematize ettiğimizde, karşımıza; iç içe geçmiş, matruşka bebekler gibi ya da edebiyatın en eski kurgularından bir olan Binbir Gece Masalları gibi, iç içe geçmeye istekli, iç içe geçerek çoğalan, büyüklü – küçüklü, yalın – karmaşık, olabildiğince dramatik, **üç** metin, olay halkası çıkar:



Özetle ve son tahlilde denebilir ki **Aile Savaşları** romanı, olay örgüsü bağlamında evlilik-boşanma-evlilik-ayrılma (terk edilme) ve ölüm kurgusu üzerine oturmuş bir romandır. Aile Savaşları, araya bolca serpiştirilen anılar, geçmiş yolculukları ve şimdinin olayları arasında seri geçişler ile dağınık parçalar halinde sürdürülen ve sonra okurun zihninde bütünlenen bir olay örgüsüne sahiptir: “*Her şey parça parça. ... Anılarım... Anılarım da parça parça...*” (AS, 2006:86) Paramparça bir olay örgüsü, başkarakterin bilinci ve bilinçaltı etrafında bir araya gelir. Paramparça bir hayat yaşayan başkarakter, paramparça bir olay örgüsü inşa eder..

Yazarımızın dördüncü romanı olan **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela**'da okurun, olay örgüsü bağlamındaki ilk izlenimi, bir film şeridinin normalden daha hızlı dönmesine benzeyen yoğun ve hızlı bir akışa kapılıp gitmektir. Neredeyse tasvir ve tahlile girilmeden, abartıya kaçmayan, özlü ve destansı bir anlatımla uyum içinde hızlanan tempo, bizi roman yapısında olay örgüsünün mü yoksa karakter unsurunun mu sentezleyici olduğu konusunda kararsız bırakır. Yazar, 148 sayfada tamamladığı

anlatısını başlık ya da numara vermediği, bölüm sonlarında boşluk bırakarak yeni bölüme geçtiği 20 bölüme ayırır. Bu bölümlemelerin sayfa numaraları ve sayfalara dağılışı şu şekildedir:

BÖLÜMLER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI	BÖLÜMLER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1.BÖLÜM	5-12	8	11.BÖLÜM	72-78	7
2.BÖLÜM	13-24	12	12.BÖLÜM	79-87	9
3.BÖLÜM	25-27	3	13.BÖLÜM	88-92	5
4.BÖLÜM	28-35	8	14.BÖLÜM	93-96	4
5.BÖLÜM	36-40	5	15.BÖLÜM	97-103	7
6.BÖLÜM	41-46	6	16.BÖLÜM	104-107	4
7.BÖLÜM	47-50	4	17.BÖLÜM	108-112	5
8.BÖLÜM	51-60	10	18.BÖLÜM	113-124	12
9.BÖLÜM	61-66	6	19.BÖLÜM	125-141	17
10.BÖLÜM	67-71	5	20.BÖLÜM	142-148	7

Romanda bu denli çok bölümün olması olayların çeşitliliği, zenginliği ile açıklanabilir. Yazar tarafından paragraf sistemine göre belirlenen, bu yirmi bölüme ait sayfa aralıklarının, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzaması ya da kısalması dikkat çekerken, özellikle olaylar içinde, on dokuzuncu bölümün diğer bölümlere göre daha uzun olmasının nedeni, olay örgüsünün belkemiğini teşkil eden **Kerbela** faciasının, bu bölümde gerçekleşmiş olmasıdır. Diğer bölümler asıl anlatılacak Kerbela olayının serim bölümleri, daha iyi anlaşılmasına yarayacak yan, öncül olaylardır. Olaylar münavebeli şekilde, eş veya art zamanlı bir akış içinde sunulur.

VZVİVK romanının ilk metin halkası, Hz. Ali etrafında gelişen olaylar dizgesidir. Bu metin halkasının entrik kurgusu, Hz. Ali'nin öldürülmesidir. Sabah namazı için mescide gelen Hz. Ali pusuya düşürülür: “... başına çelikten bir darbe indi. Sendeledi. Dünyanın sendelemesi gibi bir şeydi bu.” (VZVİVK, 1987:17) Hz. Ali'nin başının ortasına, zehirli bir kılıç indirilmiş, ak sakalları kızıl kana boyanmıştır, Allah'ın aslanı artık yaralı aslandır, ölmemiştir ama ruhunu teslim etmesine saatler vardır. Tarihin en çok tekrar ettiği ve kaydettiği kalıptır, suikast kalıbı... İlkel çağlardan modern çağlara, büyük din ve devlet adamları, sayısız suikasta uğramış, ölmüş, yaralanmış ya da kurtulmuş, savuşturmuşlardır bu gizli ve hain planları...

Evlatlığının, bir diğer rivayete göre oğlu **Brütüs**'ün de aralarında olduğu konsey üyeleri tarafından ortaya alınan ve cinayetin ağırlığını paylaşmak için herkesin en az bir

kez bıçak sapladığı Sezar, can havliyle, Brütüs'ün kollarına atar kendini. Ne yazık ki Brütüs de bu cinayet şebekesinin içindedir ve bir bıçak da o saplar Sezar'a. **Sen de mi Brütüs**, diyen Sezar yere düşer, ölür ve beklenmeyen ihanete şaşkınlığına ait son sözleri tarihe mal olur. Eski Roma'dan yeni Romalara suikastlar, kaderin ölümcül bir parçası olmuştur.

VZVİVK romanının ikinci metin halkası Hz. Hasan'ın çevresinde gelişen olaylarla şekillenir. Halife Hz. Ali'nin ölmesiyle, babasının büyük oğlu sıfatıyla Halife seçilir: *“Birkaç saat önce Hazret-i Ali'nin oğlu olarak camiye giren Hasan, birkaç saat sonra Halife Hasan olarak çıktı.”* (VZVİVK, 1987:22) Romanda hem bu olay örgüsünün hem de romanın tümünün, daha geniş anlamda ise İslam tarihinin entrik kurgusu, Halifelik makamına kimin oturacağı kavgasıdır. İsyanlar, iç savaşlar doğuracak kadar kanlı olaylar zincirini başlatan bir entrika kaynağıdır, bu makam kavgası...

Hz. Hasan, halifeliği, orduları ile gelen ve güç kullanmaya hazır bir şekilde Halifelik sırasının Emevilerde olduğunu savunan **Muaviye**'ye bırakır, Medine'ye göç eder ve burada Muaviye'nin bir adamınca ayartılan, kandırılan karısı Cu'de tarafından zehirlenir. Takvime ve tarihe uygun akan olay örgüleri, karakterlerin ölmeleri, daha doğrusu öldürülmeleri ile son bulur: *“Sabaha karşı Hasan'ın rengi iyice yeşillendi. Gözleri matlaştı. Elleri titredi. Öldüğünde, az önce gördüğü rüyayı bir başka türlü yaşıyor gibiydi.”* (VZVİVK, 1987:53)

Romanın üçüncü metin halkası Muaviye etrafında cereyan eden olayların toplamından oluşur. **H. Hasan**, Halife seçilip Kufe halkı biat edince, Muaviye de Şam'da minbere çıkar ve kendini Halife ilan eder, halkın biatını kabul eder: *“Şam halkı onu halife seçmişti. Ama, Hasan'ı da, Kufe halkı halife seçmemiş miydi? O gece İslam topraklarında, iki halifeli bir gece yaşandı.”* (VZVİVK, 1987:26)

Bu metin halkasının entrik kurgusu bu **iki Halifeli** İslam coğrafyasından doğar. Bir ipten iki cambaz oynamayacağına göre birinin düşmesi kaçınılmazdır. Muaviye'nin tek seçeneği güçlü ve acımasız bir ordudur ve o bu seçeneği kullanır, böylece **Emirü'l-Mü'minin**, Müslümanların Emiri olur. Ölümü ile bu metin halkası son bulur: *“Muaviye öldüğünde, gözleri açıldı. Ne yukarıda gökyüzüne, ne de karşısında duran birilerine bakıyormuş gibiydi. Gözleri, sanki alt kattaki biat salonunu izliyormuş gibi, ters dönmüştü...”* (VZVİVK, 1987:66)

Romanın dördüncü metin halkası Hz. Hüseyin'in kişiliği, dik duruşu, inanmışlığı ekseninde genişler, genişir. **H. Hüseyin**, Muaviye'ye biat etmez: *“Halifemiz der ki,*

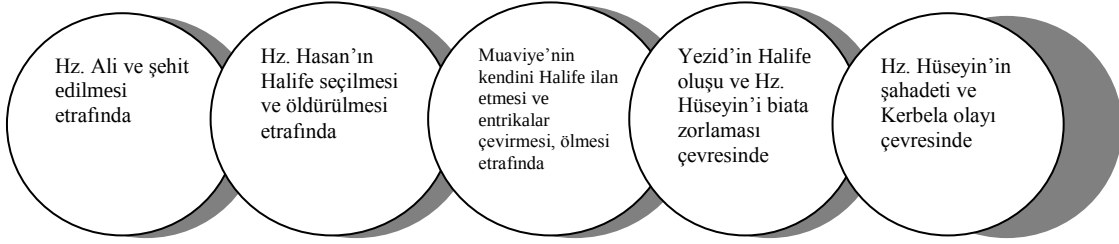
Hazreti Ali'nin, bir de Hüseyin isminde oğlu vardır. Görülmemiştir biatımda. Tören bitmeden kardeşini de göndersin Hasan.” (VZVİVK, 1987:35) Bu metin halkasının entrik kurgusu biat etmeme, etmeye zorlanma çatışmalarından doğar. Babasından halifelîği devralan Yezit, biata zorladığı ama muvaffak olamadığı Hz. Hüseyin'i öldürtür / şehit eder:

“Şimr isimli birisi atından inip al kanlar içinde kıvranmakta olan Hazreti Hüseyin'in gövdesine, ayaklarını bastırdı. Sonra canlı bedendeki başı kesip kumandanı Ömer'e koşturarak götürdü.” (VZVİVK, 1987:140) Okurun dudaklarında beddua ve lanetin gezdiği, yüreklerine acının yapışıp kaldığı bu metin halkası da böylece son bulur. **Biata** zorlananlar masum ve mazlumlardır, zorlayanlar zalim. Çatışma bu iki kutup arasında cereyan eder. Bu savaş aynı zamanda, tevil yoluyla, iyi ile kötünün ezeli savaşdır ve bu savaşı nedense hep kötüler kazanır. Dünya tahtlarına kötüler, gönül tahtlarına da hep iyiler oturur.

Romanın beşinci ve son halkası, **Yezit**'in kişiliği ve bu kişiliğin yansıması olan cahilliği ve zalimliği merkezinden dağılır, çoğalır. Kerbela olayının müsebbibi, faili, katili Yezit'tir. Hz. Hüseyin'i şehit etmekle yetinmeyen Yezit, gövdesini başından ayırır, bir mızrağa taktırıp, hem Hz. Hüseyin ve Kerbela şehitlerinin mızrağa takılı başlarını, hem de kadın ve çocuklardan sağ kalanları, zincirlenmiş şekilde Kufe ve Şam sokaklarında gezdirir. Gücünü göstermek için bin türlü zulüm icat ve ihdas eden Yezit; tüm çağların İslam dünyasının ve insanlığının nefret ve lanet duygularını üstüne çeken bir **paratoner** olur.

Romanın metin halkalarını şekil düzlemine aktarırsak karşımıza, birbirleri ile kenarlarından kesişen, birbirlerine köşelerinden değerek akan, **olaylar silsilesi** ile karşılaşırız. Bu tercih, bizi olayların nakledilişi için başvurulmuş üç metin halkası oluşturma biçiminden birine bağlar: *“Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vaka zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları her iki veya daha fazla vaka zincirinde ortak bir yer, şahıs, tema olabilir.”* (Tekin, 2001:65)

Bu bilgiler ışığında V.Z.V.İ.V.K. romanının metin halkalarını şu şekilde şematize edebiliriz:



Olay örgüsü demek, olayların, yalnızca olayların anlatımı ile ortaya çıkan yapı demek değildir, olayların neden sonuç ilişkilerini açığa çıkaracak şekilde anlatılmaları demektir: “*Olay örgüsü ise, olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır. Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü dersek, bu hikaye olur. Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü dersek, olay örgüsü olur.*” (Forster, 1982:87) Çizimimizde görüldüğü gibi iç içe geçen beş metin halkasından oluşan **VZVİVK** romanında bir olayın gölgesi yalnızca bir sonraki olaya değil, daha sonraki olaylara ve bütün olayların toplamının gölgesi de Şialık, Alevilik başlıkları altında, bir inanç sistemi şeklinde geldiği günümüze kadar genişler. Olayların görünmeyen gölgesi, olay örgüsünün dikkatlice bakılmadan görülemeyen neden sonuç ilişkilerinin karşılığıdır.

Olay örgüleri dramatik eğriye göre şekillenen serim düğüm, çözüm aşamalarından geçerek nihayet bulur. **VZVİVK** romanının serim bölümünü Hz. Ali'nin öldürülmesi ile boşalan Hilafet makamına kadar gelen bölüm oluşturur. Düğüm hatta kördüğüm ise Hz. Hasan'ın Muaviye'ye biatı ile atılır: “*...Muaviye'ye biat etmeyecektin ağabey. Nasıl, nasıl yürüdün o zalimin önüne doğru?*” (VZVİVK, 1987:45)

Artık olaylar içinden çıkılmaz ve geri dönülemez bir hal almıştır. Hilafetin gücünü ve nüfuzunu kaybeden Hz. Ali'nin oğullarının olayları sevk ve idare edecek konumları kalmamıştır, fail değil meful durumuna düşmüşlerdir. Sonun başlangıcıdır bu durum. Kördüğümün çözümü ise, insanların dünya durdukça mersiyelerle ağlayacakları bir çözümsüzlüktür, yeni bir kördüğümdür aslında. Serimi, düğümü olan ama çözümü olmayan, çözümü içe sinmeyen olaylar bütünüdür, anlatılanlar.

VZVİVK romanının en üzücü, en ürkütücü, en düşündürücü ve belleğimize acı bir çılgılık gibi yapışıp kalan ve hep hatırlanacak sahnelerinden birisi, Hz. Hüseyin'in, bütün gerçek inanlar kadar yalnızlaştığı, bütün gerçekten inanlar kadar devleştiği andır: “*Otuz iki atlı ve kırk yayadan oluşan Hazreti Hüseyin'in ordusu yok edilmişti. Düşmanla savaşmak sırası, Hazreti Hüseyin'deydi şimdi.*” (VZVİVK, 1987:1137) Çölde on binlerce askerden oluşan Yezid'in ordusu bir tarafta, Hz. Hüseyin tek başına diğer

tarafıdır. Bir kişinin bir orduya karşı savaştığı, bir kişinin ordulaştığı, devleştiği, mazlumlaştığı, bir ordunun bu kadar küçüldüğü ve zalimleştiği bir örneğe tarih bir daha tanıklık etmeyecektir. Okurun Hz. Hüseyin’le en çok bütünleştiği sahne ve andır bu kesit...

“Evrenin çeşitliliğinden hiçbir şey kaybolmamalıydı; bu sonsuzluğu sınırlı bir alana sığdırabilmek, bu büyüklüğü insani imkanların ölçüsüne indirebilmek için tek bir araç vardı elinde: Sıkıştırma, yoğun ve özlü bir hale getirme (compression). Olanca kuvvetiyle vakaları yoğun ve özlü bir hale getirmeye çalışıyor, onları elekten geçiriyordu.” (Zweig, 1998a:10) Bir yazarın biyografisinden aldığımız ve romancılığını açıklayan bu cümleler, genelde işi vaka yaratmak olan bütün yazarların karşılaştığı ve aşmaları gereken bir bariyerdir.

Anlamaya ve anlatmaya çalıştıkları evrenin büyüklüğü karşısında çaresiz kalan sosyal bilimciler, araştırmalarında evren – örneklem yöntemini kullanırlar. Sonsuz evrenden küçük bir örneklem alırlar ve elde ettikleri bilgi ve bulguları evrene uygularlar. Edebiyatçı da böyle yapar. Evrenden bir örneklem seçer ve elde ettiği sonuçları bireyden topluma, yerelden ulusala ve devamında evrensele teşmil etmeyi dener. **Darbe** romanı, Türkiye’deki bir askeri darbeyi ve bu darbeye maruz kalan birkaç insanı örneklem olarak seçer ve olayları yoğunlaş-tır-mayı dener.

İç çatışmalara, sosyal – siyasal çatışmaların eklendiği **Darbe** romanında ana olay, Türkiye’de 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri darbe ve bu olaylar zincirinde darbe yiyen kitleleri, parça bütünden haber verir mucibince temsilen üç beş karakterin yaşadıklarıdır ancak bu olayların evrenselliği ve birçok coğrafyada artzamanlı ya da eşzamanlı ortaya çıkmaları ilgisiyle perspektif geniş tutularak, tüm dünya üzerindeki darbelerin ortaya çıkardığı olaylar gözden geçirilir hatta birleştirilir: *“Yoksa bu general, başka ülkelerin güçleriyle mi, halkının üzerine topla, tüfekte, tankla yürümüş, öldürebileceğini öldürmüş, kalan sağları da, Santiago zindanlarında işkenceden geçirmişti.”* (DR, 2006:78) Darbeler, fotokopi ile çoğaltılmışçasına birbirine benzer. Bir gizli elin sevk ve idare ettiği generaller, vatandaşlarına kan kustururlar.

Yazar, 136 sayfada tamamladığı anlatısını başlık ya da numara vermediği, bölüm sonlarında boşluk bırakarak ve paragraf sistemini esas alarak yeni bölüme geçtiği 16 parçaya ayırır. Bu bölümlemelerin sayfalara dağılışı şu şekildedir:

BÖLÜMLER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI	BÖLÜMLER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1.BÖLÜM	5-7	3	9.BÖLÜM	48-51	4
2.BÖLÜM	8-13	6	10.BÖLÜM	52-63	12
3.BÖLÜM	14-17	4	11.BÖLÜM	64-75	12
4.BÖLÜM	18-21	4	12.BÖLÜM	76-88	13
5.BÖLÜM	22-28	7	13.BÖLÜM	89-110	22
6.BÖLÜM	29-35	7	14.BÖLÜM	111-123	13
7.BÖLÜM	36-44	9	15.BÖLÜM	124-130	7
8.BÖLÜM	45-47	3	16.BÖLÜM	130-139	10

Romanda bu denli çok bölümün olması olayların çeşitliliği, zenginliği ile açıklanabilir. Yazar tarafından paragraf sistemine göre belirlenen bu on altı bölüme ait sayfa aralıklarının olayların gelişim ve önem derecesine göre uzaması ya da kısılması dikkat çekicidir. Bölümlerin kendi içinde 3 ile 22 sayfa arasında değişen dalgalanmalara, hacimsel çeşitliliğe karşılık gelmesi, anlatımın bölümler arasında değişen yoğunluğu ile açıklanabilir.

Darbe romanının olay örgüsünde, henüz romanın başındayken, peşin ve kesin bir şekilde okur, dramatik bir sarsıntı geçirmeye zorlanır. Kış mevsimidir. Balkon kapısını açıp odayı birazcık havalandırmak isteyen başkarakter Ali, birden balkon kapısının önüne yığılır, yıkılır, felç geçirir: “*Var olan salt beyniydi şimdi. ... bir avuç kıvrımlı et parçasının verdiği buyrukları, hiçbir organı yerine getirmiyordu. Yalnız ve yalnız açık gözleri görebiliyor, kulakları işitebiliyordu.*” (DR, 2006:8) Gören ama gösteremeyen, duyan ama konuşamayan, isteyen ama kımıldayamayan bir başkarakter, deyim yerindeyse dramatik aksiyonu, duygusal eğriyi zıplatır.

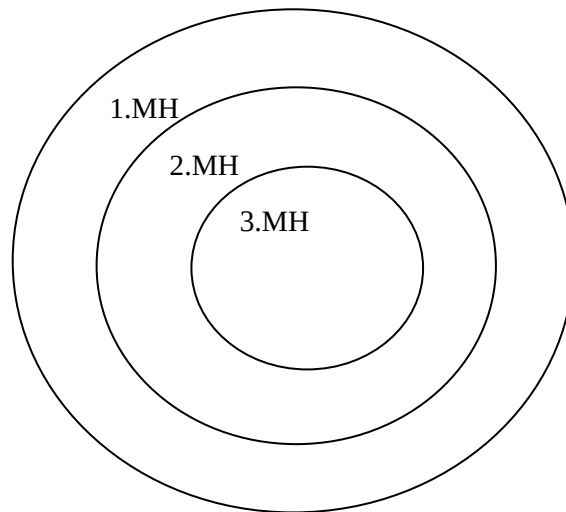
Mefluç bedenin tek işleyen organı **beyindir**. Romanın bütün olayları Ali’nin beyinde biriken ve beyninden neredeyse denetim dışı bir akışla geçen anı-olay karışımından oluşur: “*Şu yerde yatan yarı ölü insana karşı, belki de öç alma amacıyla, kimi zaman gerilere, çok gerilere gidiyor, anımsamaları çoğaltıyordu. Kimi zaman da bugüne sıçrayıp, Ali’nin kıpırtısız duran ama görebilen gözleri önünden, pek çok görüntü geçiriyordu sanki.*” (DR, 2006:10) Olay örgüsünün devindiği mekan ve çıktığı kaynak başkarakterin beynidir. Anılar mahzeninde yıllanan, şarap gibi değer kazanıp kalıcılaşan anılar, med-cezir manzaraları ile karışık düzende ve düzlemde görünür, kaybolurlar.

Olayların gerçekleştiği mekan ikincil anlamda Ali'nin beyni, gerçek anlamda ise Ali'nin yaşadığı ev olduğu için; asıl olay örgüsü Ali'nin geçirdiği **felç**, ikincil olay örgüleri ise beyninde çıktığı yolculuklarda hatırladığı Hamdullah Yıldız / Yavuz Aslantürk ve Kamer Can etrafında gelişen olaylardır: *“Ali, gürültüyle çalışan bir arabanın motor sesiyle irkildi. Nerede olduğuna karar veremedi. Tanklar, polis arabaları, morg, polis şefinin odası, Yavuz Aslantürk... Bulunduğu yerden kalkmak istedi.”* (DR, 2006:12)

Ali evde, bulunduğu yerden kımıldayamayacak vaziyettedir. Ali'nin aktardığı olaylar, zihninde yolculuklara çıkmasıyla gerçekleşir ve bir şekilde yine yaşanılan ana ve mekana dönlür. Bu gelgitlerle ortaya çıkan olaylar akışı bize, **iç içe** geçmiş metin halkalarından oluşan bir olay örgüsünün ortaya çıktığını gösterir: *“Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe geçmiş vakalardan söz etmek yerinde olur.”* (Aktaş, 1991:76-77)

Romanda metin halkaları arasındaki geçişler ani ve seri geçişler halinde değil, ihbarlı, ikazlı geçişler şeklindedir. Bir **tur rehberi** gibi romancı olaylar arasındaki bağlantıları okura bırakmaz, bizzat kendisi devrededir: *“Açık balkon kapısından içeriye girebilen yağmur, Ali'nin yüzüne de ulaşınca, Kamer Can'ı Filistin askısında bıraktı. ... Bu sıra aklına, Yavuz Aslantürk geldi.”* (DR, 2006:28)

Yazarın olay örgüsünü seyrek değil sık dokuduğunu gösterir bu örnek ve özen roman boyunca korunur. Bu bilgi ışığında olay örgüsünü şekil düzlemine aktarırsak karşımıza şöyle bir yapı çıkar:



1. Metin halkası başkarakter Ali'nin sabah saatlerinde evinde felç geçirmesi ve akşam karısının dönmesini beklerken anılarına ve düşüncelerine sığınması ve anmaya değer bulduklarını okurla paylaşması etrafında; 2. metin halkası Hamdullah Şimşek'in yakalanması, itirafçılığı, kimlik değiştirip dışarı çıkması, karısı Narin'le bir araya gelmesi ve babası tarafından öldürülmesi etrafında; 3. metin halkası ise Kamer Can'ın yakalanması, sorgu, **işkence** ve mahkeme safahatlarından sonra asılması etrafında gelişen olaylardan oluşur. 2. ve 3. metin halkaları birincinin, diğer bir ifadeyle Ali'nin bilincinin içine yerleştirilmiştir: “...beyni, şimdi Ali'yi bu salondan alıp başkaca yerlere doğru çekiyordu. Az sonra, bir kuş gibi uçan beyninin kanatları üzerindeydi sanki.” (DR, 2006:23)

2. metin halkasının dramatik eğrisi bir insanın hem itirafçılığa hem de kimlik değiştirerek yaşamaya zorlanması, alışmaya çalışması sürecinde ivmelenir: “*Kimlik değiştirdim. Anlamıyor musun hala. Ben şimdi Yavuz Aslantürk'üm ve hep böyle kalmalıyım.*” (DR, 2006:70) Evli, barklı, çocuklu, ana, babası sağ bir karakter olan Hamdullah Yıldız, önce dava arkadaşlarını **ihbar** etmek, sonra Yavuz Aslantürk kimliği ile yeni bir hayat yaşamak durumunda kalır, debelenir ve başarısız olur.

Metin halkalarının bu tür bir geometrik yapı sergilemeleri karşımıza “***dalga biçimi***” diye de adlandırılabilen olay örgüsünü çıkarır: “*Olaylar, merkezden çevreye yayılan birbirinin içine girmiş daireler gibidir ve giriftir. Buna ‘çerçeve hikaye tekniği’ de denir.*” (Çetin, 2007:199) Bu türden olay yapılarında ana olay suya atılmış bir taş gibidir. Taşın etrafında genişleyerek oluşan halkalar ise ara olay birimleridir.

Nayman Ana efsanesindeki gibi bir **mankurt** hayatı yaşamaya itilen ama bir mankurttan farklı olarak hafızasını koruyan karakter, geçmişini çiğneyemez, çocuğuna ve karısına yakınlaşır ve son çare karısı Narin'e gerçeği itiraf etmek mecburiyetinde kalınca, itirafçılığı yüzünden biitibar olarak aforoz edilir: “*Narin kocasını itti. Defol, dedi. Devletle anlaşılmışsın; ama benimle anlaşılamayacaksın. Sakın bir daha karşıma çıkma.*” (DR, 2006:71)

Ne İsa'ya ne Musa'ya, ne başkasına ne kendisine yaranamayan, başkasına ait bir hayatı da yaşayamayan bu karakterin ve değdiği insanların trajedisi, **kördüğüm** haline gelir. Bütün kördüğümleri çözen sihirli değnek, Tanrı'nın eli devreye girer ve bu karakter, oğlu olduğunu bilmediği öz babası tarafından, geliniyle gayri meşru ilişki kurduğu gerekçesiyle öldürülür. Yazar bilinçaltında bir haini affetmek ve yaşatmak istemez. Onu sevdikleri tarafından önce dışlanarak sonra öldürülerek cezalandırmayı

seçer. Bu durumdaki bütün muhbirlerle işaret parmağını sallar, sonunuz aynen böyle olur, der, demek ister.

3. metin halkasının kapsadığı olaylar, bir itirafçı olarak Hamdullah Yıldız'ın konuşması sonucu yakalanan, işkencelerden geçirilen Kamer Can'ın yaşadıklarının toplamıdır. İşkence süreçlerini düzmece mahkemeler tamamlayacağı için, olay örgüsünde **cezaevlerinin** yanında mahkemeler, gardiyanların yanında savcılar ve yargıçlar da boy gösterir, tabii bir de vitrin süsü olarak kullanılan yasalar ve hukuki mülahazalar: “*Askeri Yargıtay Daireler Kurulu, 1982/26 esas, 1982/24 karar sayılı dosyanın incelenmesi sonucunda 141. Maddeden verilen cezayı bozarken...*” (DR, 2006:84)

Bir döneme değil, birçok döneme damgasını vuran **141.** ve hatta **142.** maddeler kamuoyunda geniş ölçekte tartışılan maddelerdendir ve içeriği şudur: “*Türk Ceza Kanunu’nun 141 ve 142. Maddeleri, çeşitli suçlar hakkında hükümler koymuştur. Bunlardan birincisi, bir yandan komünist cemiyetler kurulmasını suç saymış, öte yandan, anarşizmi, diktatörlüğü, ırkçılığı ve millî duyguları yok etmeği ve zayıflatmayı amaç edinen cemiyetleri yasaklamıştır. 142. Madde ise, birincisine paralel olarak, komünizm, anarşizm, diktatörlük, ırkçılık propagandalarını ve millî duyguları yok etmeğe ve zayıflatmağa yönelik propagandayı cezalandırmıştır.*” (Alacakaptan, 1966:3)

Kamer Can, sadece örgüt üyeliği suçu sabit olan, bunun dışında gasp, yaralama, cinayet gibi sözde isnat edilen suçları ispatlanamayan bir **12 Eylül** mağduru olarak, yukarıdaki maddelere göre hüküm giymiş ve idam cezasına çarptırılmıştır.

Romanın eş zamanlı ve art zamanlı anlatımları birbirine karıştırması, birden çok olay örgüsüne yaslanması, iç içe geçmiş metin halkalarının varlığı, olay örgüsünün serim, düğüm, çözüm veya giriş, gelişme, sonuç gibi yeni bir bölümlemeyle ayrıştırılmasına, irca edilmesine imkan vermez. Eğer yine de bu serim, düğüm, çözüm ayrıştırılmasına gidilecekse bu işi her metin halkası için ayrı ayrı yapmak gerekir. Metin halkalarının ikisinde cinayet ve **idam** ile düğümler çözülmüş gibi gözükse de, dünya düzeni değişmedikçe bu ölümlerin önü alınamayacağı için, romanımız bol düğümlü ama çözümü olmayan bir roman olarak kalır.

Romandaki siyasi, hukuki, insani değerlendirmeler, düşünceler, yorumlar bazen o kerte uzun metinlere dönüşür ve olay akışını kesintiye uğratar ki türün roman olmağı sorgulanır hale gelir. Bir sayfadan yapacağımız seçkide anlatılanlar, savımızı somutlamaya kifayet edecektir: “*Halepçe’deki soykırımı, ... Naziler’in Yahudiler’i ...*

Hiroşimalar'ın ... Filistinliler'in ... Birleşmiş Milletler ... Amerikan Senatosu ... Güney Afrika'daki yağmacı politikalarını ... oy hakkı tanımayan beyazlar, özellikle İngiltere ... sınıf ve sınıfları anlatmayacaktı ... Polonya'daki durumu ... Mihail Gorbaçov'u ... Sosyalizme...” (DR, 2006:132)

Okuru roman değil bir siyasal analiz kitabı, gazete makalesi okuduğu duygusu ile kuşatan bu uzun satırlar, olay örgüsünü de, entrik kurguyu da hatta okuru da mecalsiz bırakır. Bir **angaje** edebiyat metni ile karşı karşı olmaklığımız şüphe ve tartışma götürmez bir gerçek haline gelir: “*Amacı okurda, seyircide birtakım duygular uyandırmak ve bu yolla ideolojik ya da dinsel katharsis uyandırmak olan sanat angaje sanattır.*” (Kolcu, 2008:101) Angaje sanat ise kendi kendini inkar eden sanat telakkisidir.

Yazarın Halepçe katliamından Yahudi soykırımına kadar genişleyen görüş yelpazesi içinde, yön ve ideolojik körlüğü nedeniyle, Balkanlardan, Viyana önlerinden başlayıp, Kıbrıs, Irak, İran, Rusya ve Çin'e doğru katlanarak genişleyen coğrafyada, yüz yılın içinde, yakın zamanda cereyan eden, yüz milyona yakın Türk ve Müslüman'ın soykırımı ile sonuçlanan acı olayların kırıntılarına bile rastlanmaz. (Buran, 2010; Alptekin, 1992) Dünyaya sözde iyilik ve yiğitlik pazarlayan Lenin, Stalin, Mao gibi tarihin eli kanlı soykırımcılarını ve emperyalistlerini üstü örtülü de olsa, ima yoluyla da olsa eleştirmek, yazarın aklının kıyısından köşesinden bile geçmez. “*İnsanlar hangi dünyaya kulak kesilmişse öbürüne sağır...*”, diyen şair, her şekilde haklıdır.

2.2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı

“*Anlatıcı (narrator), romancının hikayeyi anlattırdığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir.*” (Çetin, 2007:105) Anlatıcı; romanı baştan sona tasarlayan, düzenleyen, sunandır, romanın en muktedir ögesidir ve teşbihte hata olmazdan yola çıkarsak romanın Tanrısıdır. Romanın dünyası anlatıcının iki dudağının arasındadır. Ancak bu iktidar, **sorunlu bir iktidardır** aynı zamanda. Özellikle konumunu ayarlama sorunu, nerede durması gerektiği söz konusu olduğunda anlatıcının kafası hayli karışıktır.

Romanda “*anlatıcı ile anlatılanlar arasındaki mesafe ve*” ilişkiye dayanan (Tekin, 2001:48) **bakış açısı** / perspektif / konum problemi **Türkler Almanyada** romanında, otobiyografik karakterli anlatıcının ve sınırlı örneklerle de olsa diğer yardımcı karakterlerin temsil ettikleri değerler sistemine göre şekillenen bakış açılarından yararlanma yoluna gidilerek çözülmüştür. Eleştirmenlerin ve roman

okurlarının “romancı eserin neresinde ve ne kadar görünür ya da görünmelidir,” şeklindeki merakı ve sorusu bakış açısı ve anlatıcı bahsinden başlanarak giderilebilir ve cevaplanabilir. Yazarın kullandığı kelimelere, okura iletmek istediği düşüncelere kadar genişleyen seçimlerin izi, yazarın birikimleri, duygusal belleği, kültürel geçmişi ile şekillenir, renklenir, durduğu ve eserine baktığı yerin doğru saptanması ile nitelik ve netlik kazanır.

Bakış açısı yazarın dünya görüşünün, değerler sisteminin, dünyaya vermek istediği düzenin, **ilkelerinin** bir bileşkesidir. Bu nedenlerle anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgüsünün ve kurgunun meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü; idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen iyi hazırlanmış bir yanıt, (*Aktaş, 1991:84*) bakış açısının açarıdır.

Türkler Almanyada romanında başkarakterin bakış açısı ile romancının bakış açısı, romanın otobiyografik karakterli olması ile aynı düzlemde ilerler, sürekli çakışır, birebir örtüşür. Yazarın ortalama bir eğitim düzeyi ve biraz Almancası, bolca ilkeleri ve her asil kalbin sahip olduğu “yaşadığı dünyaya bir düzen verme” hatta daha ileri gidersek “yaşadığı dünyaya kendi doğruları ile bir düzen verme” eğilimi ve anlayışı vardır. Aynı yerde durma ve dünyaya bakma, onu hırpalama, değiştirme, yeni bir düzen verme anlayışı başkarakter Yüce Yılmaz’da da vardır. Bu gerçeklik “*Roman yazarı ile roman anlatıcısını aynı kişi kabul edemeyiz.*” (*Çetin, 2007:105*) savını tersyüz / inkar etmeye zorlar bizi...

“İçerden bir bakış” ile yazılan bu türden romanlarda **kahraman anlatıcı** modeli karşımıza çıkar ve yazar, kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki mesafeyi olabildiğince ortadan kaldırma imkanlarını elde eder. Jean Pouillon’un üçlü tipolojisinden (içeriden, geriden, dışarıdan bakış açısı) biri olan “içerden bakış açısı” (*Gümüş, 1989:78-79*) **Türkler Almanyada** romanında anlatıcının benimsediği “kahraman bakış açısı”yla benzer hatta eşdeğerdir.

Bu adlandırmalarla karşımıza çıkan bakış açısı; kinaye (distance) mesafesini ortadan kaldırdığı için anlatımı anı / hatırat türüne yaklaştırarak, yaşanmışlık vurgusunu güçlendirmekte, okuru inandırıcılık noktasından yakalayıp kendi sıcak atmosferine çekerek kolayca ikna etmektedir. Yazar, bu anlatıcı ve bakış açısını kullandığında yazar anlatıcı kimliğine bürünerek kendisini anlatının merkezine koyar ve dünya onun etrafında dönmeye başlar. İtibari metin düzleminde konuştuğumuzda tek başkaraktere

indirgenen şahıs kadrosunda sivrilen anlatıcı ve **bakış açısı** “*yönetme, iletişim, ideolojik ve tanıklığa dayanan fonksiyonları*”nı (Gümüş, 1989:73) daha rahat ve etkin kullanma imtiyazını elde eder.

Eserde konuşan, anlatan, yorumlayan, sorgulayan, olayları kavrayış süzgecinden geçiren, eleştiren, geliştiren, 1. tekil şahıs ile yani ben zamiri ile karşımıza çıkan başkarakter Yüce Yılmaz’ın yaşadıklarını, eserin kapağına düşülen nottan, daha sonra yapılan soruşturmalara verilen yanıtlardan anladığımız kadarıyla aynen Bekir Yıldız da yaşadığı için, anlatılan maceranın yalnızca kahramanlarının adlarının değiştirildiğini, kısmen de yazıya aktarmanın sunduğu olayları geliştirme ve iyileştirme imkanlarının kullanıldığını, böylece gerçek yaşamın kısır imkanlarının, edebiyatın sınırsız imkanları ile yer değiştirdiğini, gerçeğin derlenip toparlandığını, hayata **çekidüzen** verildiğini söyleyebiliriz.

Bu romanın bakış açısı ve anlatıcısı, “**özdeş özne**” tanımlamasıyla da paralellik arz eder: “*Hatıra defteri, günlük gibi şekillere bağlı olarak yazılan bazı romanlarda kişi, yaşantılarını sıcağı sıcağına, aradan zaman geçmeden hemen kaleme alır. Bu tür metinlerde aktarılan özne ile aktarıcı özne arasında tam bir özdeşlik ve bütünlük vardır.*” (Çetin, 2007:113-114) Günü gününe tutulmuş anıların çok sonra kaleme alınması biçiminde ortaya çıkan **Türkler Almanyada** romanı; olay zamanı ile anlatma zamanı arasındaki farkla uyumlu olarak, zamanla olgunlaşan yazarın, yeni tecrübeleri ve birikimleri ile geçmişe bakması, geçmişini yaşadığı zamandaki acemiliklerin ve yetersizliklerin aksine, bilgece yorumlaması ve edebiyatla yoğurması, anlatma zamanına ait dikkatlerini eklemesi olanakları ile zenginleşmiştir.

Özetle gerçeklik olabildiğince idealize edilmiş şekil - içerik ilişkileri ile karşımıza çıkarken, romancı da birebir eşleştiği başkarakteri ile hep karşımızda ya da yanı başımızda durur: “...romancı, okuyucu ile okuyucuya göstermek istediği hakikat arasında yer alır... Söz konusu hakikatin **yorumunu** yapar.” (Gümüş, 1989:20)

Türk edebiyatı deyince ilk akla gelen kişiliklerden biri Yunus Emre’dir. Batı’nın; Türkleri ve Müslümanları cennetine almayan sözde büyük hümanisti Dante örneğindeki gibi, bir ayağı yere basmayan insanlıklarının aksine Yunus, yetmiş iki millete bir gözle bakar ve istisnasız gelmiş geçmiş tüm insanlığın en büyük hümanistidir. Bir şiirinde şöyle der:

“*Tehi görme kimseyi
Hiç kimse de boş değil*”

Eksiklik ile nazar

Erenlere hoş değil”

Türkler Almanyada romanında yer yer **Yunusça** bir bakış açısı çıkar karşımıza. Yoz ve sonradan görme bir tip olan Nihat karakterinin tepeden baktığı, hor gördüğü, bunlarla yetinmeyip aşağıladığı garip ve yoksul kimselere başkarakter daha insanca, derin ve Yunusça bakar: *“Bir insanı dış görünüşüyle değerlendirip: ‘Sen kirlisin, senin suratın aptal ifadeli, senin bakışların berduş’ dememeliyiz. Bu tip insanların içinde ne çok çalışkanları, ne mükemmel kabiliyetlileri...”* (TA, 1966:7-8)

Yazar anlatıcı Doğu toplumlarının sosyal meselelere ve kadın erkek ilişkileri gibi temel meselelere bakış açılarını her zaman onaylamadığı için kendi doğruları ile bu çarpık zihniyetleri değiştiremese bile eleştirmek ister. Köyünde kadın bacağı bile görmeyen Türk köylüsü, çıplak turistleri görünce alıklaşabilir ve istemsiz, **içgüdüsel** hareketlerde bulunabilir diyen yazar anlatıcı, insanların eğitimsizliği üzerinden kangrene dönüşen ve memleketimizde her gün ortaya çıkabilen yüzlerce ırza geçme vakasına dikkat çeker.

Ona göre eğitilmiş, şehirli olduğunu söyleyen erkekler bile para karşılığı ilişki kurdukları bahanesine sığınarak kadınlara **tecavüz** ettikleri gerçeğinden aklanamazlar. Böyle bir görüş ve bakış açısı bu güne göre bile oldukça ilericidir ve üzerinde durulmaya değerdir: *“Sen memlekette canın istediği zaman telefonla randevu evinden kadın getirtmiyor musun? Zorla olmadığı gibi, para kuvvetiyle de sağlanmamalı.”* (TA, 1966:37)

Yazarın kadınlar söz konusu olduğunda her zaman ilerici görüşlere sahip olmadığını, bu konunun yazar için çelişkiler ve tutarsızlıklar alanı olduğunu belirtelim. Bakış açısının **Doğulu** ile **Batılı** arasında gidip geldiği duygusal bir zemindir kadın gerçeği yazarımız ve karakteri için... Giyim kuşamın hatta kadınlar için bile rahat giyimin bir parçası olan pantolonu sportmen vücutlara sahip oldukları için Alman kadınlarına yakıştıran başkarakter, söz konusu bir Türk kadını olunca olabildiğince tahkir ve tezyif yüklü ibarelerden oluşan şu türden cümleler kurar: *“Fakat Ayşe hanımın da giyinişleri ve davranışları adileşmiş. O ne biçim kıyafetti öyle. Eşek kadar kadın pantolon giymiş kışına... Benim de en çok kızdığım, bizim kadınların pantolon giymesini... .. Değirmen taşı gibi kıçları çıkıyor meydana, çevir Allah çevir.”* (TA, 1966:169)

Başkarakter Yüce; sergi için yaptığı, daha doğrusu yapabildiği işlere bakıp şaşkınlık geçiren Almanlar üzerinden **optik** bir **çarpıtma** ile karşı tarafın bakış açısını okurun dikkatlerine sunar: “*Bir Alman’a göre: Dünyanın en zeki milleti Almanlardı ve başka milletin insanları ise, daima kabiliyetsiz, geri zekalı ve derme çatmaydı.*” (TA, 1966:62) “*Almanların bize sadece ‘dağdan gelmiş ayı’ nazarıyla baktıklarını anlattım.*” (TA, 1966:79) ilh.

Romanda görüşleri başkarakterce onaylanan bir norm karakter pozisyonunda yer bulan Alman Henning, bakış açısından yararlanılan en önemli Alman karakterdir ama romancının çeşitli vesileler icat ederek sık sık kadın erkek, işçi işveren değişik statüdeki Almanların **bakış açısından** yararlanma yoluna gittiği görülür. Örneğin yazarın geniş mülahazalara giriştiği, “*Sizin kuvvetli kadına tahammülünüz yok*” (TA, 1966:66) diyen Erika’nın bakış açısından Doğu toplumlarının yoksulluğunun, geri kalmışlığının, açlıktan nefeslerinin kokmasının arka planında kadınları toplum hayatından dışlamaları yatmaktadır: “*Unutmayınız ki karılarınızı eve hapsettikçe, memleketinizde karnınız doymayacaktır.*” (TA, 1966:67) Bu cümle yazarca önemsendiği için koyulaştırılan cümlelerden biridir. Alman mucizesinin tamamı Alman erkeklerine ait değildir görüşünü düşündürmek için yazar fırsatlar kollamakta ve yaratmaktadır.

Yazarın kendisi ve sözünü emanet ettiği kopyası, kuklası olan yazar anlatıcı; erdemli, bilinçli ve dik durmaya çalışan bir karakterdir. Oysaki diğer Türkler, yani soydaşları henüz tam olamamış, “ham”, “kompleksli” kısmen de “**yobaz**” hatta yazarın bakış açısına göre “**aptal**” karakterlerdir. “*...yabancılar komplekslerini tatmin etmek için arabaların büyüklerini tercih ediyorlardı. Böylece küçük arabaya sığmayan aptallıklarını ancak büyük arabalarla taşıyabiliyorlardı.*” (TA, 1966:87) Motor hacmine göre vergi alındığı için daha az vergi ödemek isteyen ve “**aptal olmayan**” Almanlar küçük arabaları tercih etmektedirler keza yine “**aptal olmayan**” başkarakter Yüce, araba yerine kazandığı paraları matbaa makinesine bağlar. Romanın değişik bölümlerinde bu “**aptal**” sözcüğüne yine soydaşları ve ülkesi bağlamında yazar “**tembel**”, “birlik ruhundan yoksun” sözcükleri gibi nice ikincil ve olumsuz anlamlar taşıyan ibareleri de defalarca ekleyecektir. Sık sık, kırıcı bir eleştirel üslupla karşımıza çıkan bir anlatıcı ve bakış açısı vardır karşımızda.

Yahudilere uyguladıkları soykırım ile gaddar, vahşi, cani vb. kara sıfatlara müstahak olan, yaşamak için çalışmayıp, çalışmak için yaşayan ve bu yüzden mutsuz olan, makineleşmiş, sözde uygarlık düzeyini yakalamış ama insanlıklarını kaybetmiş

Almanlar da Türkler gibi eleştirel bakış açısının hedef tahtasındadırlar. Son tahlilde yazar anlatıcının bakış açısını Doğu Batı sentezine varma isteği ve çabası ile özetleyebileceğimiz sentezci bir duruş ve farkındalık belirler.

Bu bahsi kapatırken diyebiliriz ki romanımız kahraman anlatıcı ya da içerden bakış açısıyla yazılmıştır ve bu anlatıcı şüphesiz itibari metinlerde karşılaştığımız en geniş yetki ve ayrıcalıklarla donatılmış bir anlatıcı değildir. **Tanrısal bakış açısı** ve anlatıcının olanaklar dünyasına göre daha sınırlı bir evrene hapsolan kahraman anlatıcı ya da içerden bakan anlatıcı, türlü eksiklerini dengeleme ve giderme fırsatlarını yakalama adına teyakkuza geçmek zorunda kalacak ve bir denge arayışına girecektir:

*“Eserde var olan anlatıcı kahraman açısından, hikayede var olmanın en basit ve kesin şekli anlatıcının kendi hatıralarını anlatma ve kendi günlüğünü yayınlama şeklidir. Bunda kahraman hayatını yeniden gözden geçirerek derleme, toplama yoluna gider. Hayatı ile ilgili başlangıç ve varış noktalarını önceden bilir. Bundan dolayı her şeyi iyi bilen bir **Tanrı Yazar** gibi genelleme yoluna gidebilir, bir ahlak anlayışı çizebilir ve yargılayabilir. Zira bütün bir ömür boyunca son derece pahalıya mal olarak kazanılan bilgelik ve tecrübeden bir başkasının da yararlanmasını amaç edinen”* (Gümüş, 1989:78-79) yazar ya da yazar anlatıcı için *“hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı değildir, yazı hariç...”*

Yazarımızın ikinci romanı **Halkalı Köle**'de karşımıza çıkan anlatıcı yine başat işlevi ile romanı kuşatır: *“Anlatıcı, romanda geçen tüm olan biteni, kişileri, davranışlarını, düşünce, duygu ve hayallerini, çevreyi, mekanı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir.”* (Çetin, 2007:105) Bu kişi gerçek hayattaki kişiler gibi yansız değil, taraf tutma eğilimleri sergileyen bir kişidir. Romanın odak noktası olan bu kişilik irdelenmeden, incelenmeden bakış açısı ve anlatıcı konusu açığa çıkarılamaz.

Olayların kim tarafından görüldüğü ve anlatıldığı sorusunun cevabı olan bakış açısı ve anlatıcı tercihi, **Halkalı Köle**'de, anı roman da diyebileceğimiz otobiyografik anlatımın zorunlu tercihi olan kahraman anlatıcı ve onun cinsiyeti, ırkı, ülkesi, eğitimi, kültürel birikimi ve dünya görüşü gibi etkenlerle çeşitlenen karakter, kimlik ve değerler sistemi üzerinden şekillenir. Bakış açısından yaralanan anlatıcı Urfalı, erkek, baba, oğul, işçi, Doğulu, kırsal kökenli, lise mezunu, Marksist devrimci, yazar gibi bir çırpıda saydığımız özellikleri ile Bekir Yıldız'ın kendisidir zira bu anlatı paktının egemen olduğu romanlarda yazar ile anlatıcı birleşerek ortaya bir yazar anlatıcı profili çıkar:

“Köşe başındaki bakkaldan bir çikolata aldım. Yukarı, bu kez adeta koşarak çıktım.” (HK, 2006:67) Ben zamiriyle kurulan bu anlatım dilinin artısı, yazar, okurun karşısına bir yarı Tanrı gibi dikilmediği, ete kemiğe bürünmüş bir insan gibi gözüktüğü için, sıcak, sevecen ve özdeşim kurmaya elverişli bir atmosfer yaratarak okuru esere bağlayacak bir çekim alanı oluşturmaktadır:

“Bu tür anlatışın doğrudanlık, okur için sağladığı yakınlık, canlılık gibi üstün yanları vardır. Dilsel engellerle karşılaşmadan anlatılanların içine kolayca girebiliriz. Böylece anlatıyla -birinci tekil kişi- aramızda bir yakınlık, bir dostluk kuruluyor. Bundan da onunla yer değiştirmemiz, kendimizi anlatıcının yerine koymamız kolaylaşıyor.” (Özdemir, 1983:188) Bu anlatıcıda eserin merkezinde yaşayan, yazan, ağlayan, gülen, kendi kendine konuşan, değerlendiren, gözlemleyen, yargılayan, düşünen, felsefe yapan, kendini sorgulayan, dışlayan, yücelten, aşağılayan, seven, nefret eden kompleks bir **ben öznesi** arzı endam eder. Bir insanın nefesi, kalp ve nabız atışları vardır romanda. Bir mahkeme metaforu içinde düşünürsek romanı; hakim de savcı da, davacı da davalı da aynı kişidir, bu durum içersinde hem güç hem güçsüzlük barındırır.

Kahraman anlatıcının zayıf yanı ise bir insanın bütün çaresizlikleri ile sınırlanması, hayatından birden çok hayat çıkaramamasıdır. Bu anlatıcının egemen olduğu **Halkalı Köle**'de kahraman anlatıcı sözü yer yer Tanrısal anlatıcıya bırakarak zaaflarını ortadan kaldırmayı tercih eder: *“Az sonra kayınpederim olacak öğretmen, kayıinvalidemi dövüyor da dövüyor.”* (HK, 2006:14) Yazar anlatıcı henüz akraba olup tanışmadıkları zamanlarda yaşanan bu olayları daha sonra ya karısından ya da kayıinvalidesinden dinlemiş olmalıdır ama –yor ekinin kılavuzluğunda, bizzat gözlemlemiş gibi anlatmıştır. Oysa –miş’li geçmiş zaman dili, kahraman anlatıcı vasfının korunması için daha tercihe şayan olurdu.

Romanda anlatıcı değiştirildiği gibi bakış açıları da hayatın tüm kıpırtılarını yakalamak adına bazen değiştirilerek çoğul bakış açısından yararlanılır. Yazar anlatıcının kadının ve erkeğin evlilik algısı üzerine fikir beyan ettiği satırlarda sözü karısına bırakması çoğulculuğu yakalama endişelerinin bir tezahürüdür: *“Sık sık bu düşüncesini, ‘Benim için cesedimin sarılacağı kefen, gelinlik giyerek geldiğim evdir,’ diye açıklardı.”* (HK, 2006:88) Türk kadınının genel ve geleneksel anlamda evliliğe bakışını, bakış açısını okur bir erkeğin ağzından ama bir kadının penceresinden öğrenir.

Bakış açılarının değişimi, romanlarda sözü yeni karakterlere emanet ederek gerçekleştirilebilir. Bunun yanında bakış açısına özgü ve hem romana hem gerçek

dünyaya ait bir durumdur ki aynı kişinin bakış açısı da zamana bağlı olarak değişebilir. Hayatta değişmeyen tek gerçeğin değişimin kendisi olduğu tezi, kişi öznesinde zamanla farklı bakış açılarının ortaya çıkmasını tutarsızlık değil makul bir farklılaşma olarak kabul etmeyi kolaylaştırır. **Halkalı Köle**'nin başkarakterle aynileşen yazarı bir röportajda, hayatı yaşayış, kabulleniş biçimi ile birlikte bakış açılarının da değişmesini savunur:

“...Siz yazarlığa geç başladınız. Başka bir deyişle bu mesleğe girdiğinizde belirli bir yaşam tarzınız vardı. Onda ne değişti demek istiyorum. Nitekim Halkalı Köle’de de yaşamınızı anlatıyordunuz.

-Değişeni değiştirdim. Bu şöyle oldu: Ben değişiyordum ki, yanımda olanlar bu değişikliğe katılmak yerine, beni geriye çekerek bir anlamda kendilerini de engellemeye çalışıyorlardı. Açıkçası ben de buna karşılık, bir vefa borcu ödemek amacıyla, korkusuyla, şaşkınlığıyla yıllarca bekledim. Güçlü olan evlilikmiş, aile kurumuymuşçasına yıllarca bu kavramlar altında ezildim, durdurulmak istendim.” (Demirtepe, 1984:93)

“Zamanla nasıl değişiyor insan / Hangi resmime baksam ben değilim.” diyen Cahit Sıtkı, insanın suretine, dış görünüşüne odaklanırken, Bekir Yıldız aksine, duygu ve düşünce dünyalarındaki değişime odaklanır. Gerçekler, yeni yorumlara kavuştukça yazarın ve karakterlerinin bakış açıları değişir ve bir bakıma zenginleşir.

Bakış açılarını zenginleştirebilmek romanları sığlaşmaktan, yavanlaşmaktan ve tekdüzelikten kurtaran önemli bir artıdır: *“Bir romancı isterse, **bütün bakış açılarını** aynı romanda devreye sokabilir. Modern romanda bunun başarılı örneklerini görüyoruz. Hatta bu durum, modern romanın gereği (hatta vazgeçilmez şartı) olarak görülmektedir. Çünkü modern roman, gerçeğe farklı açılardan bakmaya çalışan, olaylar ve nesneler karşısında ‘kesin’ ve ‘peşin hükümlere’ gitmek istemeyen, ‘esnek’ ve ‘sentetik’ bir romandır.”* (Tekin 2001:59)

Yine de **Halkalı Köle**'nin erkek egemen ve ata erkil dünya görüşü ekseninde yazıldığı yaftasını ve suçlamalarını boşa çıkaracak kadar çoğul bakış açılarından yararlanılmamıştır. Örneğin bakış açısından yararlanılan, yazar anlatıcının ümmi ve dindar annesi de sevgi ile bağlanmadığı kocasına ölünceye kadar bir geyşa sadakati ve titizliği ile hizmet eder. Kadın bakış açılarının sınırları ana erkil değil ata erkil dünyanın çizdiği sınırlardır.

Ucu açık ifadelerin, tahmini anlatımların bakış açısı olan gözlemci bakış açısı (Gümüş, 1989:90) ve anlatıcısı da **Halkalı Köle**'de, satır aralarından başını uzatır: “*Otuz yıllık bir birliktelikte, belki de kocasıyla ne otuz sözcüklü bir konuşması, ne de otuz lirası oldu.*” (HK, 2006:15) Belki de ibaresi, bu türden cümleleri kahraman ya da Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının cümleleri olmaktan çıkarır. Anlatıcı olayı ne yaşamıştır, ne de yaşamadan bilecek kadar muktedirdir.

Kimi araştırmacılar, Bekir Yıldız'ın edebiyatımıza getirdiği en büyük yeniliğin bakış açısı olduğunu söyler. Sennur Sezer bu saptamayı yapanlardan biridir: “*Bekir Yıldız'ın yazınımıza getirdiği yenilik bakış açısıdır. İçinden geldiği bölgeyi Avrupa'nın, gurbetçi işçi olarak yaşadığı Avrupa'ya Güneydoğu Anadolu'nun bakış açısıyla irdeleyerek yazmıştır. Bu bakış açısı trajikle komiği birleştiren insani bakış açısıdır. Öyküye sahicilik kazandırır. Geleneksel evlilik kurumunun kağşamış, yıpranmış kurallarını sarsan anlatıları da, hem edebiyat hem de toplumbilimsel açıdan önemlidir.*” (Sezer, 2006:22; HK, 2006: Arka Kapak) Trajik ile komiği birleştiren ama komik yanı ortaya çıkmayan insani bir bakış açısıdır, **Halkalı Köle** romanına da egemen olan bakış açısı...

“*Anlatıcı, romanın kurmaca dünyasında geçen olayları kendi isteğine, özel tercihlerine, beğenisine ve imkanlarına göre aktaran kişidir.*” (Çetin, 2007:105) Bekir Yıldız'ın üçüncü romanı Aile Savaşları romanında, ekseriya **kahraman anlatıcı** ve ona ait tekil bakış açısından yararlanılır. Başkarakter erkektir, yazardır, ilk evliliğini bitirmiş, ikinci evliliğini yapmıştır, aslen Harranlıdır vs. diye sıralayabileceğimiz kişilik ve sosyal birey özelliklerine sahiptir, kendi başından geçen olayları anlattığı için birinci tekil şahıs ekini ve karakterine özgü bakış açısını kullanır: “*Kestiler beni. Biçtiler beni. Hiçbiri umurumda değil aslında. Ama, beynimi, beynimi de biçtiler. Sizleri de aldılar benden.*” (AS, 2006:5)

İlk evliliğini yüklü bir nafaka ödeyerek bitirebilen başkarakter, yazdığı kitapların bir kısmının **telif haklarının** da karısına nafaka kaydıyla verilmesi karşısında, sadece emeğinin değil beyninin de yağmalandığını düşünerek hayıflanmaktadır. Aynı süreç boşandığı karısının bakış açısıyla bir gasp, bir yağma ya da soygun değil, eserlerin yazılmasına evlilikleri süresince sağladığı maddi manevi destekten payına düşendir.

Birinci şahıs **iyelik eki** ve ben zamirinin koalisyonu ile işlerlik kazanan anlatımda, hikayeyi anlatan ile hikayeyi yaşayan aynı kişidir. Herkes kendi hayatının kahramanıdır ve elinden gelirse başkalarının da kahramanı olmayı ister ve dener...

Kahraman anlatıcıya ek olarak, eser ile yazarı arasındaki göbek bağına ortaya çıkaran **otobiyografik** ilişki, bakış açısını, romanın başkarakterinden yazarına doğru genişletir: “*Otobiyografik karakterli bakış açısından yazılmış metinlerde kahraman anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini, ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatleri naklettiğinden*” (Aktaş, 1991:101) eserin merkezi kişisi konumundadır. “Ben” merkezli eserde; kendi kendine konuşan, değerlendiren, gözlemleyen, yargılayan, yargılanan, düşünen, düşündüren, felsefe yapan, kendi kendini sorgulayan, dışlayan, yücelten, aşağılayan, ağlayan, gülen, saldıran, savunan, seven, didişen kompleks / karmaşık bir “**ben**” zamiri vardır. Eser, bu ben’in etrafında döner. İçinde gerilim, dramatik aksiyon ve sunum teknikleri gibi romana özgü bileşenler olmasa, **Aile Savaşları**’nı anı türünde bir eser olarak nitelemek bile mümkündür.

Konum ve kişi değiştikçe bakış açısının da değişmesinin bir örneği olarak başkarakter, yer yer evlenme teklif ettiği sevgilisinin bakış açısından da yararlanır. Birlikteliklerinin bir bahışı, bir ödülü gibi, hoşnut edebilmek için düşünülmüş bir jest gibi gördüğü bu teklife evet demek için acele etmek niyetinde değildir sevgili, üstelik her **evlilik arifesindeki** kadın gibi başkaca kaygıları da vardır: “*Evliliği deneyip, koruyabildiklerimizi de kaybetmek riskine neden girelim? Açıkçası, benim de korkularım var. Sevgimizin, evlilikte azalacağı korkusu örneğin.*” (AS, 2006:71)

Sevgiliyken mesut, neşeli yaşayan çiftler, evlenince **diken üstünde** yaşamaya başlarlar. Sorumluluklar dizgesinin, zincirinin içinde monotonlaşan bir hayatı yaşama düşüncesi bile çiftlere ağır geldiği için genellikle evliliğin aşkı öldürdüğü, sevgiyi hızla tükettiği kabulünden yola çıkmak düstur-ı kemal olmuştur.

Bu alıntıda bir kadının, kadınca duygularla baktığı evlilik kurumu karşımıza çıkıyor. Çok eşliliğe yatkın erkek, evliliklerinde yeterince seçici davranmazken, tek eşliliğe programlanmış kadın evleneceği kişiyi ve evliliği ince eleyip sık dokur çünkü her kadın hayatında **bir kez evlenmek** ister. Evliliğe erkekten daha fazla anlam yükleyen, değer veren kadın için doğru eşi seçmek, doğru kararı, doğru zamanda verebilmek son derece önemlidir.

İkinci eşin bakış açısı ara ara devreye girmeye devam eder, bu eş başkarakterin ruhunun, kişiliğinin yansıdığı aynadır: “*‘Seni anlamıyorum,’ dedi. ‘Hem mutlusun, hem mutluluğun düşmanı...’*” (AS, 2006:108) İlişkideki gerilimi de hissettiren bu türden çözümlemelerle, başkarakterin çelişkili kişiliği de dışlaşır, görünür olur. Esere

inandırıcılık katmak adına bakış açısının çoğalması, özellikle **otobiyografik** karakterli anlatılar için büyük bir kazanımdır.

Aile Savaşları'nda bakış açısından yararlanılan en önemli karakter, başkarakterin yedek bilinci diyebileceğimiz annesidir. Bu; Harranlı, köylü, eşinden dayak yemeyi, çok eşliliği, itilip kakılmayı kanıksamış, kendini eksik etek olarak gören, suskun, mütevekkil Anadolu kadınına göre, erkek kadından üstün yaratılmıştır. Bu düşüncelerine anne, İslam'ı ve Nisa Süresi'ni de dayanak olarak kullanır: "*Sahi oğul, buyruğunun Nisa sûresinde Tanrı nasıl buyurmuş: 'Erkekler kadınlarının üzerine hakimdirler.'*" (AS, 2006:14) Bu anne karakterinin **bakış açıları**nın romanda ayrıntılı yer alması, başkarakterin bu kadını özelde iki karısının, genelde tüm kadınların karşısına idolü, ajandası, gizli gündemi, bilinçaltının ideal kadını olarak çıkarmak istemesi ile de ilişkilidir.

Her bakış hudutludur, yalnızca kendi göz ufkuna düşeni görür. Otobiyografik / kahraman anlatıcının bakış açısının "**subjektif ve tekil bakış açısı**" olması ve sadece bu bakış açısının tekelinde, gölgesinde bir roman yazılması, yoksullaşan anlatının düşünce ve duygu dünyasının çoğullaşmasını sekteye uğratar. Böyle romanlar at gözlükleriyle görülen bir dünyanın romanı olurlar. Bu handikap, **Aile Savaşları**'nda yardımcı / misafir bakış açılarından yararlanarak çözüme kavuşturulmuştur.

Roman ayrıca "**ayrışmış özne**" tabir olunan bir anlatıcıyı karşımıza çıkarır: "*Hatırlamalara, hatıralara dayalı olarak yazılan özne anlatıcılı romanlarda özne, genelde çift kişiliğe ayrılıyor. Aktarılan özne, aktarıcı öznenin nesnesi durumuna geliyor.*" (Çetin, 2007:114) Yıllar önce yaşadıklarını, yıllar sonra kaleme alan kişinin kendi içindeki başkalaşmışlığı bu öznenin yaşam alanıdır ve **Aile Savaşları** romanı ayrışmış öznenin iyi bir örneğini ihtiva eder.

Yazarımızın dördüncü romanı; **VZVİVK** romanında Tanrısal bakış açısı ve onun anlatıcısı olan, "O" zamirinin gölgesinde yeşeren, romanımızın destansı anlatımıyla bütünleşmeye hazır, esas itibarıyla "*destan türünden romana intikal eden*" (Tekin, 2001:50), kendini gizemli, bilinmeyen bir "O" zamiri arkasına saklayan, 3. tekil kişi anlatıcısı kullanılmıştır: "*Şu dünya, nasıl bir dünyaydı? Kufe şehrinde yaşayan insanlar mı böylesine şaşırtıcıydı? Yoksa, dünya insanı mı böyleydi?*" (VZVİVK, 1987:41) Bu bakış açısı ve anlatıcının ufku o kadar geniştir ki bütün dünya ve insanlık, hinterlandı, görüş alanı içindedir. "*Temel karakteri itibarıyla 'her şeyi bilme' esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkanlar sunmaktadır. Böyle bir imkanla*

donatılmış (techiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta ‘Tanrı gibi’, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir.” (Tekin, 2001:50) Yazar, başvurduğu Tanrısal ve aynı zamanda çoğul bakış açısına uygun olarak romanının; yüzey ve derin yapı başta olmak üzere, çoklu okuma yöntemleri ile okunmasını hem telkin etmekte hem de kolaylaştırmaktadır.

Anlatıcı, *“Olayları ve kişileri dış dünyada cereyan edişlerine ve yer alışlarına göre akıcılığı bozmadan sunduğu gibi araya girip ilave bilgiler de sokuşturabilir.”* (Çetin, 2007:105) **VZVİVK** romanında anlatıcı, ikinci seçeneğe rağbet etmez. Roman boyunca anlatıcının, anlattığı Kerbela olayını neredeyse hiç değiştirmeden; gerek konu, gerekse şahıs kadrosu, mekan, zaman, olay örgüsü itibarıyla ve öze sadık kalarak anlatması ve günümüz Türk edebiyatına uyarlaması, karşımıza modern bir hikaye / destan anlatıcısını çıkarır.

Bu **“O”** zamiri arkasına gizlenen, dışarıdan anlatıcı varlığı, bizi *“Yarı Tanrı Yazar”*, bakış açısı ve anlatıcı tipi üzerinde düşünmeye sevk eder: *“Böyle bir anlatıcı, geçmiş ve geleceği, içinde yaşadığımız zaman kadar iyi bilir; kesin yargıya varma gücü vardır. Her türlü gerçeğin anlamını, hayatın sırrını ve dünyanın anlamını bilme gücüne sahip anlatıcı, tarih ile ilgili olarak son sözü söyleyen biridir.”* (Gümüş, 1989:75) Vakayı uyduran, daha teknik konuşursak kurgulayan, yoktan var eden, yaratan, ilk öyküleyen yazarın yanında; daha önceden yaşanmış ve defalarca anlatılmış bir konuyu yeniden anlatan yazarın duracağı yer, Yarı Tanrı Yazar mevkiidir.

Romanda arka plana ve romana yedirilmiş düşünce öğelerine odaklanırsak, yazarın bakış açısı tıpkı Jean Jacques Rousseau’nun **Toplum Sözleşmesi** gibi bir Toplum Eleştirisi nutku irad etmek yönünde devinir. Topluma eleştirel tavırla bakan yazar; çıkarıcı, yozlaşmış, kaypak, ikiyüzlü insan tipleri ile karşılaşır ve halkın bir dönemde değil her dönemde böyle soysuz ve seviyesiz bir karakter taşıdığı hükmüne kapılır. Bu düşünceleri ve bakış açısı, **VZVİVK** romanında yer olan halka da yansır ve ilginçtir dönemin tarihsel gerçekleri ile de örtüşür. *“İnsanlar çula düştü / Paraya pula düştü / Sana gönül vermek de / Bu garip kula düştü.”*, diyen şairin saptamaları gibi insanlar, paraya, pula, çula düşmüşlerdir hem de herhangi bir çağda değil, her çağda...

Romanın ön yüzüne ve ilk planın görüntü seviyelerine dönersek anlatıcı hakim konumda mevzilenmenin olanaklarıyla, içlerine girdiği insanların gözünden gerçekleri yorumlar. Bu esnada *“dışarıdan bakış açısı”*, *“içeriden bakış açısı”* ile **Tanrısal** ya da Yarı Tanrısal bakış açısı, kahramanların, dolayısıyla Kahraman Anlatıcı’nın bakış

açısıyla yer değiştirir. Eser çoklu bakış açılarının zenginliği ile çoğalır. Bu da bize bir değil birden çok gerçeğin ya da bir gerçeğin birden çok algılanma ve yorumlanma biçiminin olduğunu, olacağını gösterir.

Anlatıcı, Hz. Hüseyin'in **bakış açısı**yla konuştuğunda, Hilafetin Muaviye'ye geçmesi, felaketin miladıdır: *“Ya Muaviye? Onun akıtacağı zafer kanlarının hesabını kim verecek? İnanmış insanların sayısı azaldıkça, zorbalığın haksızlığı, hakka dönüşmez mi?”* (VZVVK, 1987:42) Bu bakış açısına göre Muaviye bir inanmış değil, inanmış “gibi yapan”, zalimler safında yer tutandır.

Muaviye ölür, yerini oğlu Yezit alır ve gelen gideni aratır. Halkın bakış açısıyla gidişat şöyle değerlendirilir: *“Yezid'in zalimliği bu kadar artmamıştı, dedi. O zamanlar hak, zalimi yener diye düşündük. Ama Kufe sokakları, kesik başlardan geçilmez olunca... Diyeceğim, herkes başının çaresine düşmüştür.”* (VZVVK, 1987:112) Halkın gözünde Yezit, tam bir zalimdir ve sevilmemektedir. Yine de onun safında yer almalarını ise halk, başlarını gövdelerinin üstünde tutamama korkusuyla açıklar. Halk mecazen değil gerçek anlamda da başının derdine düşmüştür. **Korku**; dağları, çölleri, şehirleri ve halkı yönetmektedir.

Yazarın, halkın bakış açısına da yer yer başvurması, halkı ürkek kuş sürülerine benzetmesi, önce toplum eleştirisi sonra halkın bilinçlenmesi isteği ile ilişkilidir. Yöneticileri var eden, tarihi yazan güç, halkın gizli gücüdür. **Halka** dayanmayan saltanatın ayakta durması, halka rağmen yöneticilerin istediğini yapabilmesi namümkündür. Bu durumda halk; *“Rüzgar ekip, fırtına biçen”*, topluluktur. Kendini yönetenleri kendi seçiyor ya da yönetimde tutuyordur. Aynı gerçeğe Kuran'da da işaret olunur: *“Ali İmran 3/182. ‘Bu, yaptığınızın karşılığıdır’. Yoksa Allah kullara asla zulmetmez.”* (<http://www.agnostik.org>) Halk ektiğini biçmekte, ettiğini bulmaktadır. Allah'ın takdiri, halkın layık olduğu yöneticilerle yönetilmesi doğrultusundadır.

Romanın anlatıcı tercihi, olaylara dışarıdan ve belli bir mesafeden bakan “**nesnel tutumlu gözlemci anlatıcı**” denilen anlatıcıyı da içinde barındırır. Bu anlatıcı, duygularını gizleyemeyip sezdirse bile, olayların akışında belirleyici, etkileyici, değiştirici bir role ve güce sahip değildir. Romanı bize anlatma, özet anlatı yöntemiyle sunar. (Çetin, 2007:105-106)

“Romanın içindeki her şeyin okuyucuya yansıtılmasında görev alan” (Çetin, 2007:105) anlatıcı, yazarımızın son romanı olan **Darbe** romanında en müktedir kimliğine bürünmeyi tercih eder. Darbe romanı Tanrısal anlatıcının ve bakış açısının, Tanrıyla

özdeş imtiyazları ile kaleme alınmıştır. Anlatıcının her mekanı, coğrafyayı, zaman dilimini, geçmişi, geleceği tarayan radarları, karakterlerin rüyalarını, iç dünyalarındaki kıpırtıları bile tespit eder: *“Birkaç saat önce, böylesi düşlerin içinden kurtulmuş yüzünü sildi Ali. Dağınık, isteksiz adımlarla salona geldi. Balkona açılan kapıyı araladı. Taze havayı soludu.”* (DR, 2006:7)

Tanrısal anlatıcının çoğalttığı ve kolaylaştırdığı olanaklarla çoğul bakış açısından yararlanılarak zenginleştirilen **Darbe** romanında bakış açısından yararlanılan en önemli karakter, başkarakter Ali'dir. Bu karakter, kendi sözcükleri ile solcudur, devrimcidir, savaşırsız, öfkesiz, silahsız, sınıfsız bir dünyanın özlemi içindedir: *“Gerçek devrimci, kendisini tartabilendir. ... Devrime itilen insanla, devrimi seçen arasındaki ayırım çok önemlidir. ... direnç ve bilinçtir kişiye, ben devrimciyim, diyebilme hakkını veren.”* (DR, 2006:105) Bu **jargon** roman boyu sürer. Roman baştan sona bir devrimcinin gözlüklerinin arkasından görülür ve gösterilir.

Bu devrimci karakter, ilerici olduğu için, geride kalması gereken hayatları yaşadığını düşündüğü kimselere, **gericilere** karşı, velev akrabaları bile olsa yeterince hoşgörülü değildir: *“İki çarşafli çocuk daha... Yüzlerini bile göremediği yeğenleri... Ayağa kalkıyordu. Yüzleri bana kapanmış bu ailenin, erkeğinin de yüzünü, ben görmek istemem, diyordu Ali içinden.”* (DR, 2006:99)

Romana dahil edilen diğer karakterler de **devrimci ruha** aşıktır. Narin, devrimci bir kadın karakterdir, annedir, öldüğü söylenen kocası, itirafçı olarak kurtulup, kimlik değiştirmiş şekilde karşısına geçince bile hiç ikircikli davranmaz. Kocasını anlamak için en küçük çaba harcamaz, onu yargılar ve ondan, devrime bağlılığından aldığı güçle tiksindir: *“Narin, Yavuz Aslantürk'ün gizli babalığına saygı duymadığı gibi, ikiyüzlü bir insanın, oğluna dokunuşundan adeta tiksinti duyuyordu.”* (DR, 2006:104) Tek yol, tek ve öncelikli yol gerçek devrimdir, çocukları olan karı - koca arasındaki ilişki ve bağ bile devrimden sonra gelir. Sadakat ya da ihanet birbirlerine değil devrimedir.

Bu yakınsak, **kopya zihniyetler** arasındaki ilişkiler **“özel tutumlu** gözlemci anlatıcı” diyebileceğimiz, roman kişisiyle, kişileriyle özdeşleşen, onun bedenine giren ve onun diliyle konuşan anlatıcı tipini ortaya çıkarır. Bu anlatıcı bir yansıtıcı bilinç (reflektör) olarak seçilen karakter üzerinden konuşup sözde kendini gizlese de özde hedef tahtasındadır, eserin tam merkezindedir. Bu anlatıcı angaje eserlerin sevdiği türden bir anlatıcıdır. (Çetin, 2007:107-108)

Darbe romanındaki bakış açılarının toplamından süzülen gerçek, sızan ışık, insanlığın korunması, kollanması, insanca yaşanabilir bir dünya düzeninin kurulması düşüncelerini yansıtır. Bu düzen arayışını baltalayan karşı güç kümesinde kapitalizm ve emperyalizm vardır: *“Bu tavrınızla da, gece fahişe, gündüz rahibe olabilen emperyalizmi nasıl, nasıl sevindiriyorsunuz, bir bilseniz. Oysa glasnostun açtığı yolda, sosyalizmden sapmadan, sosyalizmi yarınlar adına yüceltmek olmalıydı gerçek amacınız?”* (DR, 2006:135) Gece fahişe, gündüz rahibe ifadeleri emperyalizmin sinsî taktiklerini, yer altından bile yol aldığını, sahtekârlığını düşündürmek, kanıtlamak için seçilmiş ibarelerdir.

2.2.6. Zaman

“Roman, bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir.” (Çetin, 2007:128) Romanın atası sayılabilecek, evvel zaman içinde kalbur saman içinde diye başlayan ve edebiyatın ilkleri, olağanüstülükler içeren metinleri olan masallar bile, felsefedeki karşılığı ile akıp giden **zamana** bir şekilde tutunma ve bir yerlerinden eklemlenme gereksinimi duyarlar. Böylece masallar kurgunun ruhuna ihanet etmemiş; kişi, zaman, mekan ve olay birlikteliği ile var olmanın asgari gereğini yerine getirmiş olurlar.

Romanlarda zamana bakarken, yaşamın dağınık, tutarsız, başı sonu olmayan bir süreç olmasının doğallığını; romanın ise seçme, ayıklama ve yoğunlaştırma yoluyla bu dağınıklıktan kurtulmaya çalışması ve bu yüzden de seçici olmaya yönelmesinin gereğini akılda ve hatırdaki tutmak gerekir. Forster’ın *“... yaşamda zamandan başka bir şey daha var. Kolaylık olsun diye ‘değer’ adını verebileceğimiz, saatle dakikayla değil de yoğunlukla ölçülen bir şey”,* (Forster, 1982:66) diye ifade ettiği yoğunlaştırılmış / expressive zaman anlayışına bütün romanlarda olduğu gibi **Türkler Almanyada** romanında da rastlıyoruz.

Romanın kapağına not olarak yazdığı *“Almanya’da Yaşanmış Dört Yılın Romanı”* ifadesi ve bu ifadeyi destekler mahiyette, dört yılda tamamlanan olay örgüsü ile yazar; **olay süresini** sınırlamış, Almanya’ya gidiş ile başlatmış ve yurda dönüş ile tamamlamıştır. Yazar, seçici olması mecburiyeti karşısında bu dört yılın her anını değil yalnızca kendince özel, önemli, anmaya değer, insanın etine yahut benliğine acı bir çılgılık gibi yapışan anlarını ön plana çıkararak ve bu anlara yoğunlaşarak eseri bir **günlükler dizgesi** halinde okura sunmuştur. Eseri gerçek ve görünür kılmak ve zaman

olguşuyla bunları desteklemek için yazar, sıkça şu türden zaman ibarelerine ve bu ibarelerle birleştirilen özetleme tekniğine yaslanarak olayları artzamanlı düzlemde anlatmayı denemiştir:

“İşte o gün... (s.5), o gün beni uğurlamaya..., Birkaç saat sonra... (s.6), Yarım saat kadar. (s.8), İki gündüz, bir gece sayılır. (s.16), Gün ışıdı... (s.21), Az sonra... (s.23), Birinci gün geceye dönerken..., Sabahleyin... (s.27), Ertesi sabah... (s.30), Henüz... (s.31), Bu geceden sonra... (s.36) Almanya’da üçüncü ayımıza yaklaşırken... (s.38), Birkaç gün sonra... (s.44), iki gün sonra... (s.45), Böylece dakikalar ilerlemiş... (s.51), Üç gün sonra... (s.73), Haftalarca... (s.78), Bir gün sonra... (s.95), iki gün sonra... (s.128), Birkaç hafta sonra... (s.170), Nihayet dört sene önce Sirkeci’de trene binerken... (s.179), Günlerden cumartesiydi... (s.185)” vb...

Zaman akışının romanda tuttuğı yeri ve önemi gösteren bu zaman dilimleri birbirine eklendiğinde toplam olay süresine karşılık gelirler. Dört yıllık akış süresini, aktüel zamanı yazar, bu türden küçük **zaman parçalarına** ayırarak anlatmıştır. Romanın olay zamanı olarak 1960’lı yılları hatta daha net konuşursak, yazarın Almanya’ya işçi olarak gidip dönüşüne denk gelen 1962-1966 yıllarını gösterebiliriz. Romanın yazma yani anlatma zamanı da 1966 yılıdır. Eserin yaşanması ve yazılması arasına giren zaman dilimi eserin lehine geçen süredir.

Tanpınar’ın okuduğı Freud ve Bergson gibi isimlerin de etkisiyle oluşturduğu geçmiş zaman miti hatırlanmalıdır. **Tanpınar**’a göre şimdiki zaman yani hal, bir fırtına ve baş dönmesi ile yaşandığı için, gelecek ise bir takım hayaller ve faraziyeler bütünü olduğı için idrak edilemez, tam anlaşılamaz hatta tam anlatılamaz. Yaşanıp biten, donduğı ve son şeklini aldığı için değışemeyen geçmiş zaman, edebiyat ve edebiyatçı için en kutsal zamandır. Baş dönmesinden, günlük heyecanlarından, adını koyamadığı duygulardan, tarıfsız acemiliklerinden ve olayların sıcak etkisinden kurtulan Bekir Yıldız; otobiyografik karakterli bir **“yakın geçmiş zaman”** romanı yazmıştır. Böylece yazar için, olayları soğukkanlı muhakeme ve tahlil yeteneğı ile irdeleme ve geliştirme fırsatları ile daha felsefi, edebi, sosyolojik ve siyasal zemine oturtabilme imkanları doğmuştur. Bu eseri yazar sanat hayatının ilk değıl son eseri olarak ve araya uzun yıllar girdikten sonra yazsaydı nasıl bir romanın ortaya çıkacağı ayrı bir merak konusudur.

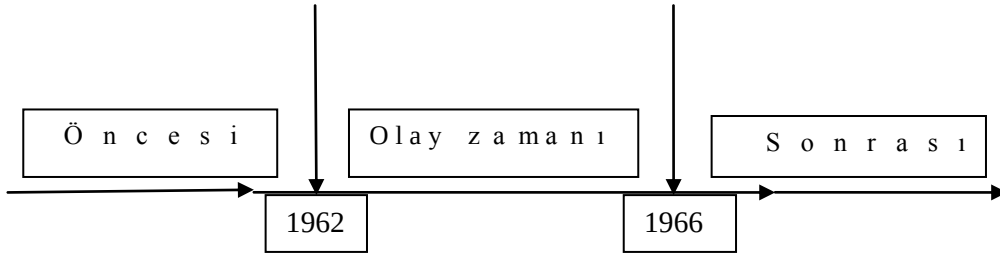
Özellikle farklı ülkeler görme fırsatı bulanlar, karşılaştırma yapma olanağını da elde ederler. Bizzat benim konuştuğum Alman turistler, Türkiye’yi, Almanya’nın 150 sene önceki hali olarak nitelemişlerdi. Sanki romanda takvimler böylesine bir uçurumu

göstermese bile düşündürecek çekirdek metinlerle doludur. Almanlar için takvimler **1962** yılını, biz Türkler için ise **1800’lü** yılları gösterir. Onlar elektronik ve beyaz eşya, otomobil, tank, uçak ve matbaa makineleri benzeri her şeyi üretirlerken biz Türkiye’de neredeyse toplu iğneyi bile dışarıdan satın alırız. Türk işçilerini bir “zaman tüneli”ne girmiş olmayla ifade edilebilecek, yarısı illüzyon yarısı gerçek gibi algılanan yeni dünya coğrafyası karşılamıştır. Eski dünya ile yeni dünya aynı takvimleri kullanmazlar. Farklı zamanları yaşamak, karakter ve olay düzleminde romanın açığa çıkardığı en önemli çelişkidir.

Bu zaman farklılığının insanımızı iktisadi göçe zorlaması, romanın gizli ve biçimlendirici gücünün zaman olduğunu düşündürür. **Türkler Almanyada** romanında sosyal zamanın baskın karakteri, okuru; bir dönemin entelektüel, kültürel, etik, politik, dini, sosyal, siyasal atmosferini tarif etmede kullanılan ve tam olarak çevirisi olmayan, zamanın ve / veya toplumun ruhu anlamına gelen Almanca “**Zeitgeist**” kavramına götürür.

Türkiye’deki zamanın ruhu, romana ilk ve son dramatik hamleyi veren işsizlik sorununu doğurur. Oysa Almanya matbaa makinelerinde basılan binlerce kitapla eğitimde, **Martin Luther King** gibi din adamlarıyla dinde ve sanayi devrimi ile de üretimde reform yapmış, bu atılımların bileşkesi olarak “işsizlik” değil “işçisizlik” sorunuyla yüzleşmiş bir ülkedir. Bu gerekçelerle romanın olay zamanı ve üzerine oturduğu sosyal zaman; mevcut sorunların geçmişten gelmesi ve dikkatlere sunulan olgu üzerinden üretilebilecek olası çözümlerin de gelecekte beklenmesi bağlamında tam tayin ve tespit edilemeyen çok uzun zaman dilimlerine yayılmış, zamansızlık düzlemi içine yerleşmiştir. Eserin **sosyal zamanı** ile **gerçek zamanına** bir çizelge ile bakarsak, olay zamanının sorunsalın içinde küçük bir kesit olduğu şu görüntü ortaya çıkacaktır:

Eserin Sosyal ve Tarihsel Zamanına Ait Düzlem



Halen, Almanya’ya ilk göçenlerin üçüncü kuşak çocuklarının asimilasyonu / entegrasyonuna, yabancı düşmanlığına, Nazizm’e kadar uzanan ve çoğalan sorunlarla bu iktisadi göçün şok dalgaları ve artçı etkileri sürüp gitmektedir.

Türkler Almanyada romanında zamanın kronolojik veya yoğunlaştırılmış kesitlerle var olmasının ötesinde dramatik kurguya doğrudan etki eden, fazladan bir karakter gibi aksiyonda yer alan daha dinamik bir kullanımı da vardır. Hıza duyarlı ve ayarlı Almanya’da ve katı Alman disiplinde zaman dakikçe ve titizlikle uyulması hatta tapılması gereken bir yarı Tanrı, bir ilkel zaman ilahı gibi bir şeydir ve emrindekilerden koşulsuz itaat, itirazsız kölelik bekler: “...*Yeter ki beşi yirmi geçe hazır olsun. Ben odadan içeri beşi otuz iki geçe gireceğim. Yediyi yirmi geçe de yatağa girmiş olmalıyım... Otobüsün kalkmasına beş dakika var... Böylece karım dakikaların hesapları yapılan memlekette, saatler için tartışmak budalalığını göstermedi. ... Sabahleyin çalar saatin sesiyle uyandığımda vakit beş buçuğu gösteriyordu.* (TA, 1966:80-82)

Zil, çalar saat, ücret, mesai, bant sistemine yetişmek gibi değişik kullanımlarla zaman, zaman zaman romanın başkarakter koltuğuna oturur ve buyurur. Roman ve zaman ilişkisine de uyarlanabilecek en özlü, mısra-ı berceste sayılabilecek dize Ömer Lütfü Mete’ye aittir: “*Yaşam bir tek andır / O da şu andır.*” Roman anların ama ölümsüz anların anlatıldığı bir edebi türdür: “*Hareket ve süreklilik ihtiva eden bir anlatım ve iletişim şeklidir, roman. Roman dünyasında zaman, ne oluşup giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskobik parçacıklardır.* (Gümüş, 1989:119) Son tahlilde **Türkler Almanyada** romanı, an dediğimiz zaman parçacıklarından, adacıklarından, odacıklarından, hücrelerinden, atomlarından vücuda gelmiştir diyebiliriz.

“*Düşünüyorum zamanın olmadığı diyar nasıl / Kesiksiz bir an mıdır bundan sonraki fasıl*” dizelerinde Necip Fazıl, ölümden sonra gidilecek mekanı zamanın

olmadığı bir mekan olarak tahayyül eder. Saate, takvime, güne, güneşe, aya, haftaya, yıla bakmadan yaşamak, **dirilerin** değil **ölülerin** mutluluğu olsa gerek zira sınırlı bir ömrü zamanla ölçmek zorunda kalan insan için zamanla kurulan ilişki, kaçınılmaz ve katlanılmaz bir yazgının parçası olarak, **ölümcül** bir ilişkidir. Yaşlanmak, ölmek gibi büyük korkularla boğuşan insan için zaman, anı zehirleyen, yaşamı tehdit eden, tükenen ve tüketen, görünmez bir silahtır.

İkinci romanımız **Halkalı Köle** romanının insanların mutsuzluğu lehine işleyen zamanla kurduğu ilişki, hem fizik, hem metafizik gerçeklerin eşliğinde şekillenir. Eserin anlatma zamanı, başlangıç ve bitiş cümleleri içinde takibe açıktır ve bir gecelik zamana karşılık gelir: “İlerleyen gecede, insanların son inatçıları da uyumuş olacak.” (HK, 2006:5) Anlatma zamanının gece olarak seçilmesi Halkalı Köle romanının ölümcül, trajik, karanlık karakteriyle ilişkilidir. “Gündüz gülen yüzleri bir yana bırakınız / Geceleyin bir mumun ışığında bakınız / Karanlıkta gösterir kendini mustarıpler” diyen Faruk Nafiz’in dizeleri de benzer gerçeğe, gece ile gündüzün, karanlık ile aydınlığın insanın ruh halini değiştirmesi arasında kurulan bağa işaret eder. İnsanın karanlık bilinçaltının kapağı, gecenin karanlığı ile açılır ve gündüzün **cennetine** gecenin **cinneti** karışmaya başlar. Zamanın karanlık gölgesi üzerine düştüğü içindir ki Halkalı Köle romanı mutsuz insanların, mutsuz bir coğrafyanın ve mutsuzluğun romanıdır.

Roman “Minarelerden fışkıran ezan sesleri gökyüzünde kucaklaşıyor. ...güneş doğarken, kuşların özgürce uçuştığı yeni bir güne kavuşacağım..” (HK, 2006:150-160) cümleleri ile zaman anlamında son bulur. **Anlatma zamanı**, ilerleyen gece ile doğan güneş arasına sıkışan yarım günlük süredir. Doğan gün ile karamsarlık bulutlarının dağılacağına, köleliğin sona ereceğine, güzel günler göreceğine dair bir iyimserlik havası, arzusu içinde yazar anlatıcı, zamanın lehine de işlemesi, dünyanın kendisi için de dönmesi beklentisi ile romanı bitirir.

Anlatma zamanının kısalığına mukabil **anlatı zamanı**, roman tekniklerinin en çok da geriye dönüş ve özetleme tekniklerinin yardımıyla olabildiğince uzundur. Kendi çocukluğunun yanında belleğine ve bilincine girdiği annesinin çocukluğuna da giden yazar, Urfa’nın düşman işgaline uğradığı yıllara kadar anlatı zamanını götürür: “Ama her şey dün gibi aklımda. Yaşım sekiz. ... Dedikleri Fransızmış, dedikleri düşmanmışlar.” (HK, 2006:7-8-9) Urfa ve çevresini sırasıyla önce 24 Mart 1919’a kadar İngilizler, 30 Ekim 1919’da Fransızlar işgal etmiştir. Bu işgal 11 Ekim 1922’de imzalanan Mudanya Mütarekesi ile fiilen, 24 Temmuz 1923’te imzalanan Lozan

Antlaşması ile resmen sona ermiştir. (atam.gov.tr) Bu örnek, romanın en eski tarihli olayı olarak anlatı zamanının en eski tarihli sınırını çizer.

Halkalı Köle'nin gezindiği yeni tarih ise şu ibarelerde kesinlik kazanır: *“Göğsüme bir hafta astılar. 1933 Urfa doğumlu... 1957’de evlendi... Üç çocuk babası... Suçu: Yirmi bir yıl evliken, ayrılmaya kalkıştı... Cezası: Ayrılamamak... Evliliğe devam...”* (HK, 2006:143) Yazar anlatıcının eşinden ayrılmaya kalktığı tarih 1978 yılına karşılık gelir. Boşanma uğraşında geçen yılları da hesaba dahil ettiğimizde anlatı zamanı romanın yazılma ve yayınlanma zamanı olan 1980 yılı ile çakışır. Toplamda okurun karşısına yaklaşık **altmış yıllık** bir anlatı zamanı çıkar.

Sosyal zaman kavramı ve telkinleri ile anlatı zamanına baktığımızda Kurtuluş Savaşını müteakip kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti devletinin ayakta kalma, tarihe tutunma, kalkınma çabaları ile 1980 askeri darbesi arasında kalan yıllar karşımıza çıkar. Bu yıllar Atatürk devrimlerinin yapıldığı, aynı zamanda **Halkalı Köle**'nin yazarı gibi birçok Türk'ün çalışmak için Almanya'ya gittiği, köyden kente göçün hız kazandığı, sağ-sol çatışmalarının yaşandığı, Marksist rüzgarların estiği yıllardır. Zamanın ruhu (Zeitgeist) bütün eserlere sızdığı gibi Halkalı Köle romanına da sızmıştır ve birçok done ile bu sızıntının kazandığı gösterge seviyelerinin romandaki izini sürmek mümkündür.

Anı roman / otobiyografik karakterli olduğu ve en çok geçmiş en az gelecek zamana yaslanan Halkalı Köle'de zaman ögesi dinamik, akışkan, geçişli, yer yer mozaik bir esneklikle kullanıldığı için zaman belirten ibareler, sayfaları ele geçirmiş gibidir: *“17 Ekim Devriminin 60. Yıldönümü, bir yıl geçmiş o gecenin üzerinden, az sonra karım olacak kızları, Oysa şimdi, Evlenip kızım olduğunda, Almanya’dan döneli, taşınalı birkaç ay olmuştu, Yirmi yılı dolduran evliliğimiz, Bak karım kırk yaşına geldi, Zaman er geç her sorunu çözümleyecekti, Her sabah eline çantasını tutuşturup, Evden ayrıldığımda yazdı, Sabah olduğunda, vb.”*

Yukarıdaki seçkinin içinde zamanın bütün sorunları çözeceğine duyulan inancı dile getiren kullanım; zamanın alışılmış kullanımlarını genişleten, tedavi edici bir güce dönüşmesini önceleyen, zamanı sadece bir ölçü birimi olmaktan çıkaran bir kullanımdır. Zamanın bu şekilde işlevselleşmesinin başka örneklerini destekleyecek biçimde, yazarın, zamanı **Halkalı Köle** romanı için sentezleyici ve biçimlendirici bir unsur olarak kullandığına da tanık oluruz: *“Bir kadından bir yılda, iki yılda bıktıyormuş da senden yirmi yılda neden bıkmış olmayayım? Yirmi bir yıl... Evden ayrılalı bir yıl oldu. Bu bir yıl olsa olsa, kağıtlardan silinemediği için ekleniyor... Ama ben eklemiyor,*

çıkartıyorum. Seninle yirmi yıl birlikte oldum. Yirmi bir yıl... Yirmi yıl... Yirmi bir yıl... Yirmi yıl... Yirmi bir yıl... Yirmi bir yıla, ...” (HK, 2006:126)

Tekrar sanatının bir örneği olan, üç noktalarla iyice çoğaltılmaya, katlanılmaz olduğu anlatılmaya çalışılan evlilik süresi sanki her tekrarla yeniden yaşanıyor muşçasına katlanır. Yazar anlatıcı, sanki yirmi değil, yüz yirmi yıl aynı kadınla yaşamış gibi hissediyor olmalıdır ki okura da yaşadığı bıkkınlık duygusunu aktarmanın bir tercihi olarak, dil ve üslup inceliklerine yönelmiştir. Zaman takvim ve saatin dışında yavaş, hızlı, ya da yoğun yaşanmış gibi algılanabilir. Zor geçen, geçmek bilmeyen bir günün, uzayıp **asır** olması gibi (Gün Olur Asra Bedel – Aytmatov) istenmeyen bir evliliğin değil yirmi yılı, her günü bile asırlara denk uzayabilir.

Gerçekliği okura yansıtmının bir başka biçimi olarak zamandan yaralanan, zamanla oynayarak oluşturduğu anakronik dizge ile **Halkalı Köle** romanını yazan Bekir Yıldız, bu tercihi ile yenilikçi bir yazar olduğunu, olmayı hedeflediğini ortaya koyar: *“Kronolojik zaman anlayışının yerine değişken, dönüşümlü veya iç-içe zaman uygulaması, 20. Yüzyıl romanının ‘belirleyici yeniliği’ (Aytaç, 1990, s.255) olarak gösterilir. 20. Yüzyıl romanının, bu ‘belirleyici’ niteliği, yenilikçi yazarlarla gerçekçi yazarlar arasındaki farkı da ortaya koyar: “Gerçekçi yazarlar, zaman kavramından ‘belli kahramanları çizmek için’ yararlanırlarken, yenilikçi yazarlar, zaman kavramından ‘doğrudan doğruya gerçekliği vermek için’ yararlanırlar. (Lukacs, 1975: s.58).” (Tekin 2001:116)*

Zamanın çağdaş yazarlara özgü tasarruflarla kullanıldığı, yazarımızın üçüncü romanı olan **Aile Savaşları** romanında anlatma zamanının başlangıcı karanlıkla aydınlığın yer değiştirdiği zaman dilimine denk gelen tan / şafak vaktidir: *“Gözlerimi açtığımda odanın içi alacakaranlıktı. Ezan seslerini beklemeye başladım kıpırtısız.” (AS, 2006:5)* Gün doğmadan meşime-i şebden / gecenin koynundan neler doğar, diyen insanımıza özgü bir duyarlılıkla, romanda olup biteceklerin başlangıcı, insanların yeryüzüne dağılıp, nafakalarını toplayacağı zaman dilimine denk düşürülmüştür. Okur zaman bağlamında, yeni doğan günün neler getireceği beklentisi içinde romana dahil olur.

Ayrıca bir önceki romanı Halkalı Köle’yi gece yarısı başlatıp, sabaha karşı bitiren yazar, Aile Savaşları romanını, öncülünün bittiği zaman diliminde başlatarak; iki roman arasında var olan kurgusal bütünlüğü, birbirinin devamı olma klığı, zaman

ögesinin yardımıyla da desteklemiş olur. Bu iki roman, **tek bir roman** olarak okunmaya da müsaittir.

Romandaki zaman olgusuna dönersek, **zaman** ara yönlendirmelerle sürekli okurun dikkat alanında tutulur: “Akşamüzeri, iş bitimine yakın telefon edecektim karıma. ...yapayalnız yürüdüm on bir vapuruna doğru.” (AS, 2006:23-60) Dengeli bileşenlerle ayağı yere basan romanın, en güçlü payandalarından biri de zamandır. Zamanın varlığı ve izleri bu türden cümlelerle romana serpiştirilmiştir.

Sabah ezanı ile uyanan başkarakter, iş çıkışı buluşmak için, karısının çalıştığı bankaya doğru yola çıkar. Yukarıdaki gibi zaman ibareleriyle gün öğlen, ikindi ve akşamüzerini gösterir. Bankaya ulaşır karısıyla buluştuğu zaman, anlatma zamanıyla vaka zamanı birleşir ve roman biter. **Aile Savaşları** romanının anlatma zamanının bitişi, mesai bitimi saatine eklenen bir kürtaj operasyonu zamanı ile sona erer. Gün ışıklarının gelişi ile başlayan roman, gün ışıklarının gidişi ile biter. Zamanın bu aralıklarla kullanımı, olayların ve entrik kurgunun hatta karakterlerin ruh dünyasının gittikçe kararması, karanlığa boğulması ile örtüşür. Başkarakterin karısınca terk edilme anı güneşin batması anına denk düşer. Terk eden karısı, başkarakterin sönen güneşi, akşam saatleri ise gölgelenen ve kararan hayatıdır. Yazar “**zamanın psikolojisi**”nden bolca yararlanır.

Aile Savaşları’nda zaman unsuru, sadece gerçeklik algısını bütünlemek için kullanılmaz. Olay örgüsüne müdahil olan gizli bir karakter işlevselliğine de yükseltilir. Romanın daha ilk sayfasında başkarakterin, çalışan bir kadın olan ikinci ve yeni eşi, bankadaki mesaisine zamanında yetişebilmek için her gün çalar saati kurmayı ihmal etmez: “...uyanması için beklediği sesler vardı. Bu, akşamdan kurulmuş çalar saatin çıkaracağı seslerdi.” (AS, 2006:5) Zaman ihbarcısı çalar saat, mahkumla ziyaretçisinin arasına giren ve durmadan süre doldu diyen bir gardiyan gibidir, ev de hapisane...

Başkarakterin eşi, İstanbul trafiğini alt edip vaktinde işinde olmak için, alacakaranlıkta evden ayrılmak zorundadır ve uzun bir mesainin, hesaplarda bir açık olmazsa şayet, on iki saatin sonunda evinde olabilmektedir. Mesleği yazarlık olan başkarakter ise evde çalışmaktadır ve yeni karısından sürekli ve bu denli uzun bir zaman diliminde ayrı kalmaktan hiç hoşnut değildir. Hasta ve yalnız olduğu, ölü annesini bile yoldaşığa çağırdığı, eve hırsız girmesini ve her şeyi alması karşılığında başucunda oturmasını istediği, zamanın durmadan yalnızlığı gösterdiği, ruhen ve bedenen hastalıklı

bir gününde başkarakter, sırtında yorgan salona kadar yürür ve bir koltuğa çöker. Gözleri saate çakılı kalmıştır:

“*Saat on bir. Saat on iki. Saat on üç. Saat on dört... Saat... Saat on beş. Saat on altı. Saat on yedi... Oh on yedi... On yedi olunca karım sevinecek. Yirmi dakika kalmış olacak bankadan çıkışına.*” (AS, 2006:99) **Kloströfobisi**, kapalı yerde kalma korkusu olan bir mahkumun zindanda saate bakması gibi bakar saate başkarakter. Zaman ölçülen bir değer olmaktan çıkar, Çin işkencesine, -çalar- saat marifetiyle bir işkence aletine dönüşür.

Romanda zaman, bu çiftlerin arasına giren alt edilemez, katlanılamaz bir düşman, iki ucu keskin bir bıçak gibidir. Bir taraftan, eşlerin ayrı oldukları anlarda donmuş gibidir, akmaz ve bu haliyle zarar verir. Bu, bir **zamanda genişleme** örneğidir. Diğer taraftan evliliği çoğaltmak ve ortak yaşanan evi paylaşmak için ihtiyaç duyulan, birlikte harcanacak çok gerekli ve çok değerli olan zaman, buharlaşıp uçar, eşlerin ve evliliğin hanesine kayıp zaman olarak işlenir. Bu ise bir **zamanda darlaşma** örneğidir.

Aile Savaşları’nda zamanın matematik göstergeleri, rakamsal değerleri aşır işlevselleşmesinin başka örneklerine de rastlarız. Boşanma talebi ve üstüne temyiz isteği reddedilen başkarakter, aynı gerekçeyle yeniden dava açabileceği zamanı yıl değil gün cinsinden de hesaplar: “*Beş yıl, bin sekiz yüz yirmi beş gün daha beklemem gerekiyor aynı nedenle dava açabilmem için.*” (AS, 2006:37) Okur bu açılımın içinde aynı zamanı saat, dakika ve saniye cinsinden de hesaplamak zorunda hisseder kendini... Zaman, masalların kafaları kesildikçe yeniden çıkan canavarlarına benzemektedir. Hiç gelmeyecek, geçmeyecek kadar, neredeyse asra bedel uzunluktadır. Evlilik hapisanesinin içinde bir köle olan başkarakterin mahkumiyeti uzadıkça uzamıştır. Tahliye çok varken, af çıkma umudu neredeyse yok gibidir.

Romanda zaman bildiren ibarelerden, cümlelerden yapılmış bir seçki bile, **zaman ögesinin** romandaki ağırlığını ispata kafidir: “*Dosya no 1980/355. (s.25); Asliye 5. Hukuk mahkemesi, Dosya no. 19806335. Karar no. 1981/198” (s.33); Çeyrek yüzyıl süren bir evlilikten... (s.34); Yüce kurul 29.5.1981 – 13549 no.lu kararla... (s. 36); ...25.5.1981 tarihinde oybirliği ile... (s. 37); 19.3.1982 tarihli dilekçesi ile 1957 yılında davalı ile evlendiğini...*” (AS, 2006:39)

Aile Savaşları’nda anlatma zamanının yarım gün, güneşin doğuşu batışı arasındaki saatler olmasına karşın olay zamanı; başkarakterin ilk eşi ile olan evlilik, en çok da boşanma yıllarına ve yine başkarakterin annesinin bilincinden ve hafızasından,

anneninin karnına ilk tohum olarak düşüşüne ve dedesinin yaşadığı zamanlara kadar genişler. “*O gece baban dövdü beni. Onun dövdüğü gecede sen düştün karnıma. ... Ben bile yetiştim babanla geçen ilk yıllarımda, dedenin konağına, saltanatına.*” (AS, 2006:14)

Suya atılan taşlar gibi genişleyen halkalara dönüşen **olay zamanı**; deden toruna geçen iki kuşağın zamanlarını kapsadığı için yaklaşık bir asra, yüz yıla karşılık gelir. Yarım günlük zaman dilimini anılara dalıp çıkararak, akronik bir zaman eğrisiyle, bir yüzyıla çıkaran başkarakter için gün uzamış, yüzyıl olmuştur. Aytmatov’un aynı adlı romanının yaslandığı zaman aralığı gibi... Bu denli geniş zaman aralığının daha dar olanın içine yerleştirilmesi için, geçmişten seçmeler ve ayıklamalar yapılması kaçınılmazdır. Bu ameliyat ise zamansal kopuklukları ve mozaik zaman diyebileceğimiz, silikleşmiş zaman dilimlerini karşımıza çıkarır. Özellikle bilinç akımı tekniğine başvurulduğu her anda zaman mozaikleşir, bir sis ve süs perdesinin ardından gözükür. Romanın **yazma zamanı**, yazıya geçirilme zamanı ise birinci baskısının yapıldığı 1984 yılıdır.

İster anlatma zamanı olan 1980’li yıllara, ister yazma zamanı olan 1984 yılına, ister olay zamanı olan 19. ve 20. yüzyıllara, 1800’lerin sonu ile 1900’lerin sonu arasında kalan zamana bakalım, bireyin tek başına bir varlık olarak yaşamadığı gerçeğinden hareketle, eserlerin mutlaka bir **sosyal zamana** da denk düştükleri ve zamanın ruhunun çocukları oldukları gözden kaçmayacaktır. Kurtuluş Savaşından, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna, 1960 darbesinden 1980 darbesine, faşizmden komünizme, köyden kente göçe, kadınların seçme - seçilme hakkı kazanmasından, çalışma hayatında boy göstermelerine uzanan sosyal zaman, zamanın ruhunu doğurur ve eserlerin anlaşılması için göz ardı edilmemesi gereken sosyal ve politik devrin varlığını hatırlatır.

Çok geniş bir nesnel zamana yaslanan bu romanda yazar, “*aynen aktarma, özetleme ya da genişletme*”ye başvurarak, sık sık zamanla oynamak zorunda kalır. Önemsiz olayların üzerinden atlarken özetleme yapan yazar, önemli olaylara geldiğinde **genişletmeye** başvurur: “*Olaylar, nesnel zamana paralel olarak gelişmeye devam ederken roman kişisi ya da anlatıcı, bazı olay ya da olgu, durum ve eşyaların uyandırdığı çağrışımlarla, hatırlamalarla, iç konuşmalarla geriye döner ya da ileriye gider. Nesnel zamandan önceki veya sonraki zamanlarda olup bitmiş veya olacak bazı olaylar hatırlanarak ve tahayyül edilerek araya sokuşturulur.*” (Çetin, 2007:132) Zaman, yazarın elinde sürekli genişleşip daralarak kalıptan kalıba sokulur, tesviye edilir.

Yazarımızın dördüncü romanı, aynı zamanda bir tarihi roman olan **Ve Zalim Ve İnlanmış Ve Kербela** adlı romanıdır. Tarihi romanlar doğası gereği “anında aktarma”dan daha çok “sonradan aktarmaya” dayanan bir zaman kurgusuna yaslanırlar: “Romadaki olaylar, olup bittikten sonra ileriki bir zaman diliminde hatırlamalara ya da tutulan kayıtlara göre aktarılır. ... Dolayısıyla bu tür aktarmada olayların oluşu ile yazılışı arasında geçen zaman süresi, değiştirici ve dönüştürücü bir etkiye sahiptir.” (Çetin, 2007:134) Yazar, tarihi romanlarda da anında aktarmaya başvurabilir, buna rağmen okur, zihninde olayın çok önce cereyan ettiğini bilmekten gelen bir telkinle, sonradan aktarma seçeneğini sürekli günceller.

“Şam’a ulaştıklarında, ayların günle, günlerin saatle ölçülür olduğunu sanıyorlardı. Geceyi, gündüzü de şaşırmışlardı. Şam’ı aydınlatan güneş, batıyor muydu, yoksa doğuyor muydu, bunu da bilemeden Muaviye’nin sarayına vardılar..” (VZVİVK, 1987:54) Zamanla mekanın iç içe geçtiği bu çekirdek metinde özetlendiği gibi **VZVİVK** romanında olayların olup bitmesine dayanan “olayın zamanı” belli-belirsiz arası bir mozaik zamandır. Hızla akan; entrika, kan, ihanet, cinayet, ihtiras dolu olaylar içinde; saat, gün, hafta, ay, yıl gibi zaman birimlerine dönüştürülemeyen, birbirine eklemlenemeyen, güncel zaman, arka zeminde bir fon olarak kalır: “Yarın savaş başlayacak, dedi Hazreti Hüseyin. ... Bugün gelin, yarın dul bir kadın mı olacaktı?” (VZVİVK, 1987:122)

VZVİVK romanında asıl önemli olan ve öne çıkan zaman sosyal, tarihsel / nesnel zamandır. Bu zaman Hz. Ali’nin şahadeti / öldürülmesi ile başlar. Taberi ve İbn’ül-Esir gibi tarihçilerce tutulan kayıtlar şöyledir: “Hz. İmâm Ali, Hicret’in 40. yılı (Milâdi 661) Ramazan ayının 21. gecesini, Hakk’a vuslat etmiştir. Hz. Ali Hakk’a kavuştuğunda 63 yaşında idi. Türbesi Irak’ta, Necef şehrinde.” (<http://forum.islamiyet.gen.tr>) Romanda bu şahadet ile ilgili tek zaman ibaresi Ramazan ayının 27. gecesini öldüğü, şehit edildiği şeklindedir.

Sosyal, **tarihi zaman** Hz. Hüseyin’in şehit edilmesi ile biter. Nihayetinde, 10 Ekim 680 (Hicri 10 Muharrem 61) günü Hz. Hüseyin, yanında savaşan yetmiş iki kişi ile birlikte şehit edilir. Roman miladi 661 - 680 arasındaki **19 yıllık dilimin** olaylarını kapsar.

Romanda zamanın darlaşması, genişmesi yoluyla işlevselleştiğinin örneklerine de rastlarız. Hz. Hüseyin, bir avuç taraftarına ölüm ile hayat arasında tercihinizi yapın, kalanlar ölür, gidenler yaşar, dediğinde **zaman** birden esner: “Hazreti Hüseyin arkasını

döndü. Sanki çöllerdeki kum taneleri, tek tek sayılmışçasına uzun bir zaman geçti. Oysa, bir kuşun kanat çırpışından daha kısa bir zaman yaşanmıştı.” (VZVİVK, 1987:102) Sevenleri, senin yanındayız diye bağırlarlar. Soru sorulması ile hiç düşünülmeden cevap verilmesi arasındaki an, sonsuzluğa kadar uzar ve tıpkı “Seninle bir dakika” şarkısındaki gibi insan duyguları ile buluşarak evrim geçirir, sündürülür.

VZVİVK romanında, zamanla yaşam, zaman - kader kesişmeleri ve çatışmaları karşı karşıya gelir, getirilir, zamandan doğan trajedi sinir uçlarımıza kadar hissettirilir. Ertesi gün Kербela savaşında ölecek Hz. Hasan’ın oğlu Kasım’la, kızı Fatime’yi nikahlayan Hz. Hüseyin; sevginin de bir inanç işi olduğu, evlilikte sabırlı ve kararlı olunması gerektiği mealindeki sözlerini kısa keser zira bir evliliği yaşayacakların zamanı yarım gecedan ibarettir: “*Uzun konuşmak size haksızlık olur. Bir can sayılırsınız ama, birbiriniz için o kadar az zamanınız var ki...*” (VZVİVK, 1987:124) Savaş insanları değil onların zamanlarını da öldüren bir katildir. Zaten yaşamak için hep, “o kadar az zamanı olan” insana bağışlananı, savaş daha da azaltır. Savaşın doğurduğu en büyük trajedi, ışığını söndürdüğü nice insanın seveceği, sevilleceği, sevişceği, kendisi olacağı, kendini bulacağı zamanlarını da öldürmesidir.

VZVİVK romanında zaman ögesinden, romanın ruhsal derinliği için yararlanılması denemesi, “*zaman psikolojisi*” (Gümüş, 1989:128) kavramı üzerinde yoğunlaşıldığını gösteren özgün örnekler çıkarır karşımıza: “*Güneş, Hazreti Hüseyin’in başı kesilirken gömüldüğü buluttan çıkamadığından, o gün akşam, her günküden erken geldi Kербela’ya*” (VZVİVK, 1987:141) Zamanın utanarak güneşin arkasına saklanması yakıştırmasıyla ortaya teşhis sanatı çıkar. Zamanın kişileştirildiği ve olaylara duygusal tepkiler vererek eşlik ettiği bu türden örnekler, zaman - roman ilişkisinin psikolojik zeminde karışıp kaynaştığını gösterir.

Romanda **eş zamanlı** anlatım ile **art zamanlı** anlatım münavebeli biçimde kullanılır. Eş zamanlı anlatım, zalimler ile mazlumların aynı anda, farklı mekanlarda sürdüğü hayatı anlatırken öne çıkar. Örneğin katili ile Hz. Ali, aynı zamanları, farklı mekanlarda geçirirler. Keza Muaviye ve Yezit’le, Hz. Hasan ve Hüseyin’in aynı anlarda ayrı hayatları eş zamanlı anlatımla sunulur. Kufe’de Hz. Hasan, Halife seçilmiş biat töreni yaparken aynı anda Şam’da Muaviye kendini Halife ilan etmiş, biat törenindedir. Zalimle mazlumun karşı karşıya geldiği anlarda zaman art zamanlı bir akışa kavuşur, olaylar aynı anda, aynı mekanda ve aynı kişiler etrafında gelişir. Romanın izleksel kutupluluğu, zamansal ayrışmaları ve kaçınılmaz kesişmeleri de tetikler.

Bütün ögeleri gibi zaman ögesine başvururken de seçici ve özetleyici olmak mecburiyeti ile roman türü, zamansal kopuklukların ve zamanda atlamaların da kaçınılmaz merkezi haline gelir. Aşağıya aldığımız seçme zaman ibareleri, zamansal kopukluğa ve atlamalara rağmen anlatının zamanla göbek bağının koparılmadığına hatta koparılamadığına dair örneklerdir: “...uzunca sayılamıyacak bir zaman geçti. (s.6) ... Gözlerini kapadı. (s.13) ...çırpınarak uyandı. (s.14) ...Kufe uyanmadan, (s.16) ... Hz. Ali’nin canı soğumadan, (s.21) ... Birkaç saat önce (s.22) ... Ansızın (s.33) ... Birkaç ay önce, (s.34) ... Sabaha karşı (s.53) ... O gün (s.57) ... Güneş battıyordu. (s.78) ... Çöller aşıldıkça, (s.83) ... Az sonra (s.87) ... Birkaç gün sonra, (s.96) ... Günlerdir (s.97) ... Yıllar önce (s.102) ... Sabah oluyordu (s.125) ... Üç gündür (s.139)” Bu örnekler aynı zamanda olay zamanı ile olayın zamanı arasındaki açığı kapatmak, makası daraltmak isteyen yazarın, zamanı belirsiz ve akışkan hale getirme çabalarının tezahürleri ile ortaya çıkar.

Romanın yazma zamanı olan 1986 yılı ile olay zamanı olan 661 - 680 yılları arasındaki yaklaşık **1300 yıllık fark**, bu romanı tarihi roman kategorisine dahil etmemizi teklif eder ve sağlar. **Okunma zamanı** dediğimiz daha özel zaman ise okurdan okura ve hatta aynı okurca yeniden okumalara göre değişkenlik göstereceği için, dikkate alınması zor olan bir zaman tespitidir: “Bir de okuyucuyla ilgili olan ‘okuma zamanı’ vardır ki, bu zaman, okuyucunun eseri okumaya başladığı andan bitirdiği vakte kadar uzanan süreyi kapsar.” (Tekin, 2001:121) Üzerindeki sis perdesinin yeterince aralanmadığı yakın tarihi ele alan romanlara göre, son sözlerin bile neredeyse söylendiği uzak tarihi diriltten romanların okunma zamanlarında verilecek hükümler daha kalıcı ve sağlıklı olabilecektir.

Son olarak **VZVİVK** romanında zaman incelemesi için diyebiliriz ki zaman algısının silikleştiği hatta ortadan kalktığı örnekler de mevcuttur. En uzun rüya süresi tartışmalı da olsa, romanımızda rüyalara ve mucizelere geçiş yapıldığı bölümlerde ve anlatımlarda zaman algısının ortadan kalktığı ve dünyevi ve ölçülebilir, izlenebilir olmaktan çıktığı müşahade edilir. Zaman, yer yer bir efsane ya da masal metnine benzer özellikler kazanır. Metnin bu esnekliği bizzat olayın destansı oluşuyla ve destana evrilişiyle ilintilidir: “..... tarihsel bir olay ya da gerçek bir kişiliğin anısı halkın belleğinde en fazla iki ya da üç yüz yıl varlığını sürdürür. Bunun nedeni popüler belleğin bireysel olay ve gerçek kişilikleri sürdürmekte güçlük çekmesidir.” (Eliade, 1994:54) Bu güçlük; popüler bellekteki gerçek olayların, gerçeküstü ögeler eklemek

yoluyla efsaneleşmesi ve bu sayede kolektif belleğe geçerek, süresizlik ve sonsuzluk kazanmasıyla aşılır. Destan metinlerini bu ruh ve eğilim ortaya çıkarır.

Bir yakın tarih romanı olan, 12 Eylül 1980 askeri darbesini merkeze alan **Darbe** romanı, yazarın diğer romanlarına göre, nesnel zamanın daha bir önem kazandığı romanıdır. Sosyal ve politik devir, en genel ve geniş anlamıyla romanda “herkes için, herkese göre” değişmeyen ortak zamanı karşıladığı için; kozmik zaman, takvime bağlı olan zaman, çerçeve zaman, aktüel zaman, gerçek zaman, dış zaman, geçip giden tarih gibi adlar da verilebilen **nesnel zaman algısını** açığa çıkarır: “*Romanda nesnel zaman, romana göre canlı olan, gerçek olan ya da yüzey yapıda, ön planda yer alan zaman dilimidir. Mesela Birinci Dünya Savaşı’nı konu alan romanın nesnel zamanı, 1914’lü yıllardır.*” (Çetin, 2007:130)

Darbe romanı, isim içerik ilişkisinden de anlaşılabilceği gibi, 12 Eylül 1980 askeri darbesini konu aldığı için romanın sosyal zamanı, Türkiye’nin bu son askeri darbesinin hemen sonrasına işaretlenir. Tutuklamalar, işkenceler ve idamlar içeren metin, bütün bu olayların toplamı olarak değerlendirildiğinde, 1980 ile 1982 yılları arasında kalan zaman dilimini kapsar. Mahkeme tutanaklarından yapılan alıntılar, sosyal zamanı teyit eder: “*1982/26 esas, 1982/24 karar sayılı dosyanın*” (DR, 2006:84)

Romanın **anlatma zamanı**, diğer metin halkalarını kuşatan birinci metin halkasının, başlangıç ve bitişlerini karşılayan yaklaşık 12 saatlik, yarım günlük süredir. Başkarakterin karısının işe gitmek için evden ayrıldığı sabah saatlerinde anlatma zamanı başlar: “*... karısının böylesi evden çıkışlarında...*” (DR, 2006:5) Bu zamanın varlığı ara ibarelerle hatırd tutulur: “*...zamanın öğleye doğru olduğunu sandı.*” (DR, 2006:18) Karısının akşam işten dönmesine yakın saatlerde anlatma zamanı sona erer: “*Olup bitenlerden habersiz bir kadın da, gecenin içinde ... koşturuyor, koşturuyordu.*” (DR, 2006:136) Bu cümleler romanın son cümleleridir. Sosyal zaman, olay zamanı ve anlatma zamanı arasındaki farkları yazar, geriye dönüş, özetleme gibi roman teknikleri ile dengeler.

Romanı, gerçekten önemli ya da öncelikli olmadığı halde sırf zamansal boşluktan kurtarmak, dünya gerçekliğine bağlamak için yer yer zaman ibarelerine tutunulduğuna rastlanır. Romanın tutunduğu bu türden **zaman ifadelerinden** birkaçı şöyledir: “*Bayramın ilk günüydü. Kış geri çekilip ilkbaharın önünü açmıştı.... Tabutla birlikte yürümüyor, konuşmuyor, uyumuyor muydu aylardan beri? ... Altı yıl, sekiz ay,*

yirmi günde bir kez de gelmeyebilir. ...Gecenin karanlığından yararlanıp...” (DR, 2006:14-32-43-48)

Bu türden, olay örgüsüne doğrudan etkisi olmayan, sembolik işlevi ve değeri olan zaman ifadelerinin çokluğuna rağmen ikinci, üçüncü metin halkalarının başlangıç ve bitiş sürelerini **matematik kesinlikle** saptayabilmek mümkün değildir. Bu tutum, doğrudan askeri darbenin kucağında can veren gençlerin, kötülüğün, haksızlığın, baskının şiddetin, zamansızlığı ile ilgilidir. Bu düzen ya da düzensizlik tarihten önce de vardır, tarihten sonra da var olacaktır. Değişik ülkeler, düzenler ve kuklalar eliyle ve marifetiyle darbe yapan ve darbe yiyenler hep olacaktır. Kötülük, talihsiz ve tarihsiz olarak var olan bir edimdir.

Darbe gerçeğinin kıtalar ve coğrafyalar arası izlerini sürmek ve büyük resmi görmek isteyen başkarakter, geriye dönüş tekniğinin yardımıyla ve doğrudan zamana ait notlar düşerek hafızasına ve insanlığın yazılı arşivlerine dalışlar yapar: “*Ali, 1973’lerin Şili’indeydi sanki... Pinochet, bayraklar, flamalar arasında, önü arkası tanklarla dolu bir askeri aracın içinde halkını selamlıyordu.*” (DR, 2006:77) Coğrafyalar değişse bile üçüncü dünya ülkelerinin kaderi değişmez, kederleri ortaktır. Değişen sadece zamanlardır. Onlarda 1973, bizde 1980 gibi... Sosyal zamanın, tarihlerin önem kazandığı bir romandır Darbe romanı..

2.2.7. Mekan

Her roman ister gerçek ister muhayyel mutlaka bir mekana gereksinim duyar. (Tekin, 2001:128) Romanın “itibari eser” olması gibi **mekan** da “itibari mekan”dır. **Türkler Almanyada** romanının otobiyografik karakteri, gereksinim duyduğu ve kullandığı mekanları da muhayyel ya da itibari olmaktan çıkarıp gerçek mekanlara irca eder. Yazarın özel dikkatleri ile incelenip, irdelenip sunulmasa bile mekanlar, neredeyse kendiliğinden romanda çeşitli anlamlar kazanarak, esere duygusal ve estetik derinlik katmıştır. “... bir romanda mekan, çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve eserin varoluş nedeni anlaşılınca kadar çeşitli anlamlar kazanır.” (Gümüş, 1989:91)

Roman, Almanya’da geçen dört yılı anlattığı için coğrafi alanda en geniş mekan tasavvuru olarak karşımıza; Orta Avrupa’da, Kuzey Denizi ile Alpler arasında uzanan, yaklaşık 350.000 km²’lik yüzölçümlü bir devlet olan, geniş ışıklı caddeleri, insan eliyle ortaya çıkarılmış ormanları olan Almanya çıkar. Bu ana mekan; açık / geniş, kapalı / dar ve labirent / soyut mekan şablonuyla bakılan genel mekan çözümlemesinde “**açık ve**

geniş mekana” karşılık gelmesine rağmen, kazandığı yeni anlamlar ile gittikçe küçülür ve daralır.

Zorunlu iktisadi göç ile evlatlık ve besleme gibi sığınmak zorunda kalınan bu açık mekan, Türk işçilerinin altın kafesteki bülbül gibi, vatan diye içlenmeleri sonucu, Almanların gardiyan, Almanya’nın **zindan** olduğu, katlanılması gereken ya da katlanılmaz bir boğucu mekana dönüşür. Mekanın böyle algılanması ruhsal bir gerçekliktir. Dar ve zor zamanlarında insanların dünya başıma göçtü, dünyam zindan oldu demeleri, dünyayı bile bir küçük hücreye indirgemeleri, mekan algısının içten bakışlarla ayrı bir anlam kazandığını gösterir.

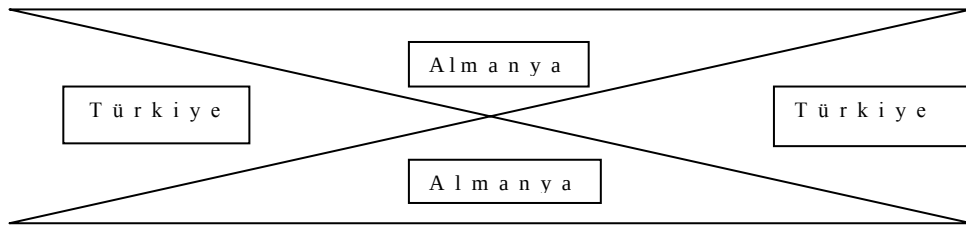
Bu yeni algılama biçimi bizi **mekana** coğrafi değil **insani gerçeklikten** bakılması gereğini düşündürür ve bu açıdan bakılan mekan, romancının tercihlerine göre üç şekilde karşımıza çıkar: Bunlar “*Hakim mekan, Tercih edilen mekan ve Zorunlu kalınan mekan*” olarak sınıflandırılır. (Gümüş, 1989:94) Bu sınıflandırmadan ilham alarak konuşursak, genelde işçi olan bütün Türkler, özelde başkarakter Yüce Yılmaz için doğduğu değil doyduğu yer olan Almanya, **zorunlu kalınan mekandır**, bir dar mekan, sürekli darlaşan mekandır.

Amaç gerçekleşince, bir matbaa makinesi alabilecek parayı denkleştirdiğinde başkarakter, şükür duyguları içinde hemen 350.000 km²’lik zindanından, ışığın, hızın, fabrikanın, makinenin, otomobilin, elektriğin, televizyonun velhasıl çağdaş uygarlık düzeyinin yakalandığı, güzel, bakımlı ve rahat tavırlı kadınların yaşadığı, her türlü albeniyi, cazibeyi barındıran yerlerden hemen kaçıp kurtulacak, “**tercih edilen mekana**” kavuşmak için sabırsızlık gösterecektir.

Yapay ve soğuk insani ilişkilerin yaşandığı, makinelerin esir aldığı, modernizmin kölesi insanların yaşadığı Almanya, sadece Türklere değil bazen Almanlara da bir kafes mekan olarak baskı uygular. **Hakem kahraman** işlevi ile karşımıza çıkan ve içindeki ruhsal boşluğu doldurmak için Asya ölçeğindeki gezilerine Türkiye’den başlayan Alman Henning; mekandan kaçış isteğini somutlayan örneklerden biridir. Başkarakter Yüce Yılmaz ve Henning’in diyalogları veya bakış açıları ile romanın bir diğer geniş mekanı, insanların eş sorununu çözse bile iş ve aş sorununu çözemeyen Türkiye, okurun dikkatlerine sunulur. Her türlü olumsuzlukla yerilse de Türkiye, anlatmaktan daha çok sezdirme yoluyla, bir soylu düş olarak, memleket olarak tercih edilen, açık, geniş ve huzur kaynağı mekan imgeleri ile karşımıza çıkar.

Bu geniş mekanların bütünlediği ve içerdiği mekanlarla birlikte ve ek olarak, romanın mekan haritasını ve mekan boyutunu dolduran şu ibareler bütünü de göç ve harekete dayanan romanın, doğal olarak ve gerçeklik kazanmak adına başvurmak zorunda kaldığı mekansal boyutlar ve tercihler hakkında yeterince fikir verecektir: *“Sirkeci İstasyonu, Edirne, Yunanistan, Bulgaristan, Sofya, Yugoslavya, Avusturya, Rosenbach, Schwarzach, Slazburg, Heidelberg İstasyonu, baraka, fabrika, karakol, Leimen, Münih istasyonu, anaokulu, mezarlık, yemekhane, otel odası vs...”*

Dar ve kapalı mekanlar olarak fabrikalar; hızlı bantları ve dönen dişlileri, çarkları ile makine (ve mutsuzluk) üreten ama insanı tüketen, bedensel, zihinsel arızalar ortaya çıkaran özellikleriyle; buğday değil insan öğüten, fabrikaların ilkel örnekleri olan değirmenlere benzerler. Barakalar, Stalin, Lenin Rusya’sında; Mao’nun Çin’inde benzerlerini bolca gördüğümüz işçi kamplarının barınma mekanlarını çağrıştırır. Özetle bütün açık ve kapalı mekanlar gittikçe darlaşan, istenen değil katlanılan mekanlara dönüşürler. Bu mekanlar içine aldığı insanları gittikçe daralan ve karanlıklaştıran tünellere çekerler. Mekanın insan gerçeğine göre evrilerek kazandığı yapıyı bir şekle dönüştürmek istersek şöyle basit ama açıklayıcı bir grafik elde edebiliriz:



Türkiye – Almanya – Türkiye Düzlemi ve Geniş – Dar – Geniş Mekan Algısı

Türkler Almanyada romanında mekan, Daniel Defoe’nun Robinson Crusoe”sundaki kadar baskın, karakterin kaderi üzerinde hükümlan olmasa da, kurgunun şekillenmesinde kayda değer bir öneme ve önceliğe sahip olmuştur. Bu gerçekten ve gerekçelerden hareketle son tahlilde Türkler Almanyada romanı ağırlıklı fikir ve devamında mekan unsurunun birleştiği, sentezleyici ve belirleyici olduğu bir yapıyla sunulmuştur denebilir. Romana yön veren mekan algısı, sürekli **dış ülke** ile **düş ülke** arasında bir yer arar kendine... Zira işçi olarak gidemedikleri bir dış ülke olan Almanya, insanların gözlerinde ve gönüllerinde, yeryüzü cennetinin yitik karşılığı olan düş ülkeye dönüşür, simgesel değerler kazanır.

“*Mekan, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir.*” (Çetin, 2007:135) En geniş anlamda dünyanın bir sahne, biz insanların da oyuncu olduğu gerçeklikte, mekan da dünyamsı yerlerden romana uygun yapılmış olan seçkidir. Yahya Kemal’in duygusal ve kültürel kimliğinin inşasında doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Üsküp, mektep olarak telakki ettiği Paris ve rüya şehir İstanbul’dan müteşekkil üç şehrin çok önemli olduğu bilinir ve edebiyat çevrelerince de sık sık dillendirilir. Bekir Yıldız’ın kültürel kimliğinin şekillenmesinde de üç şehrin önemli olduğunu söyleyebiliriz. Doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Urfa / Harran, mektep olarak telakki edebileceğimiz Almanya / Münih-Leimen-Berlin ve kent kültürünün ve sanatın, edebiyatın beşiği İstanbul...

Yazarın ikinci romanı olan ve anı roman olarak kaleme alınan **Halkalı Köle** romanının mekan tercihleri için yukarıdaki üç şehir iki ülke başta olmak üzere, yazar anlatıcının -romanı 47 yaşında yazdığı için- 47 yılını geçirdiği ve hayatına giren diğer insanların yaşadığı her yerdir diyebiliriz: “*İstanbul’dan Eskişehir’e gelecek paran yokmuş (s.11), Varnalı bir göçmenin oğluydu kayınpederim (s.12), Çapa’da küçücük bir ev (s.18), Almanya’dan döneli (s.38), Ne anılarım var şu Haydarpaşa’da... Anadolu’dan getirip denizin sularına karıştırdığım, İstanbul’dan alıp Anadolu’nun bozkırına serptiğim... (s. 48), Kadıköy’den Üsküdar’a geldim (s.54), Beykoz’a doğru yürüdüm. (s.90) vb...*

Mekanları, roman salt kurguya değil otobiyografik gerçeğe dayandığı için yazar değil kader seçmiştir. Bu nedenle mekan seçimlerinin bilinçli tercihler olduğunu söyleyemeyiz. Ancak yukarıdakine benzer tüm açık mekanların yazarın ve okurun zihnine olması gerektiği gibi geniş mekanlar olarak yansımadığını belirtmemiz gerekir. Zira uçsuz bucaksız bozkırda karnı doymayan baba, yaşamak için İstanbul’a göçer. Yoksulluk zincirini İstanbul’da kıramayan oğul, soluğu Almanya’da alır. Almanya’da ise gurbette olma, evlatlık verilme, Almanlarca horlanma gibi gerekçelerle mekanlar gittikçe darlaşır. Açık mekanların geniş mekan özelliklerini yitirmesi **Halkalı Köle** romanının umutsuzluğun ve mutsuzluğun romanı olması ile ilişkisi vardır.

Nitekim modern insanın biricik sığınağı olan, **kapalı mekan** algısıyla tasnif ettiğimiz, sıcak yuva, mutluluk sığınağı olan ev unsuru kapalı ve dar mekan iken daha da darlaşır ve yaşanmaz bir yere dönüşür. Örneğin pazar sabahı biraz daha uyumak isteyen çocuklara, elektrik süpürgesi şoku uygulanır: “*Baba, baba bıktım anamızın bu temizliğinden. Kurtar bizi... .. Çocuklarım, siz onun sopalı, huzursuz temizliğinden...*

Ben hem temizliğinden hem yorgunluğundan bıktım.” (HK, 2006:76) Evlilikler, **evin** sıcak, sığınak, barınak, korunak, huzur vb. özelliklerini sürekli aşındırarak, huzurun kutsal mekanı ve sığınağını, eşlerden birinin gardiyan, diğerinin veya geriye kalan ailenin mahkum olduğu bir hapishaneye çevir-e-bil-mektedir.

Halkalı Köle'de başkarakterin karısı, kocasını ve çocuklarını yuvalarında mutsuz edecek tavırlar, davranışlar sergilemektedir. Kadın dışındaki ev halkı evde bir müze ya da cami içinde gezen insanların resmiyeti ve tedirginliği içinde, diken üstünde yaşamaktadırlar. İnsanların bu şekilde taciz edilmesi, ezilmesi, yıldırılması **kaçış psikolojisini** tetiklemektedir. Evin tiksinti, korku ve nefret uyandıran trajik bir nesneye dönüşmesi daha uç teşbihlerle çoğaltılır:

“Morgdayım... Bir aile otopsi masasında... ... Karım uyanıyor. Ölüler evinde kıpırdanıyor. Morgu, yattıkları otopsi masasını süpürmek, yıkamak istiyor belki.” (HK, 2006:75) Bir rüya / düş mekanı, bir **labirent mekan** gibi algılanabilecek bu tasvirlerin arka planında mutsuz evlilik ve mutsuzluk veren ev imgesi vardır. Bir evin **morga** dönüşmesi psikanalitik çözümlemeye muhtaç bir ruhsal çöküntünün işaretidir. Sonunda bu evi, evini terk eden başkarakter, eşyanın az, özgürlüğün çok olduğu yeni evinde anılarını romana dökmüştür.

Bu türden kullanımlarda, mekan olgusu insan psikolojisi ile ilişkilendirilerek düz mekanlar olmaktan çıkarılmış daha işlevsel hale getirilmiş, psikolojik **baskı** uygulayan ezici mekanlara dönüştürülmüştür: *“İnsanı ezen mekan tarzı; çağdaş romanda hakim bir unsur durumundadır. Labirent teması, dünyada kendi yerlerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntıyı ifade etmektedir... Labirent, dünyanın yok ettiği ve doğru yoldan ayırdığı bir ferdin içine düştüğü gülünç durumun en iyi şekilde ifadesidir.” (Gümüş, 1989:117)*

Yazarımızın üçüncü romanı olan **Aile Savaşları** romanının isminden hareket ettiğimizde, aile kurumuna odaklandığı için, ailenin olduğu ve barındığı mekan olarak “ev”in ön plana çık-arıl-ması gerekir. Anadolu’da aile kurmanın karşılığı “**ev**”lenmektir. Nitekim romanda kaloriferleri yanan, sıcacık, iyi halli insanlarca iyi döşenmiş bir ev, mekan olarak sık sık karşımıza çıkar ancak bu evin ev olmaklığı tartışmalıdır: *“Ama bir şey, birisi eksikti, bu evin bir ev olmadığının kuşkusunu uyandıran, bir pansiyon görünümü veren...” (AS, 2006:10)* Yatmaktan yatmaya eve gelen bir kadının parçası olduğu aile kurumunda evin bir pansiyona dönüşmesi kaçınılmazdır, yalnız kalan erkek

de evi terk edince, insansız bir mekana dönüşen ev ve eşyaları da zaten gerçekliklerini yitirmeye başlayacaklardır.

Mekanları adlandıran ve anlamlandıran **mimarileri** kadar kullanım şekilleri ve alışkanlıklarıdır. Oteller, moteller, pansiyonlar sadece mimari özellikleri ile bu adları almazlar. İnsanlar onları sınırlı sürelerde ve zorunlu durumlarda kullanırlar ve bu kullanımlarda insanın ruhu kaldığı mekana ve kullandığı eşyalara sinmez. Dolayısıyla bu mekanlar silik ve yitik mekanlardır. Başkarakterin evini pansiyona benzetmesi, mekanın silikleşmesi ve değersizleşmesinden duyulan rahatsızlıkla ilişkilidir. Bu kullanım, romanda mekan olgusunun işlevselleşmesiyle de ilintili bir tercihtir.

Aynı mekan yani ev, **Aile Savaşları**'nda pansiyondan zindana evrilir: *“Bu kararı konuttan çok zindana benzeyen, hele yalnızsam, zindan bekçiliği yaptığım duygusuna kapıldığım bir evde veremezdim.”* (AS, 2006:12) Yazarın Halkalı Köle romanı ile organik bütünlük taşıdığını ve devamı olduğunu gördüğümüz Aile Savaşlarında, ortak bir imleme ile çağdaş insanın kutsal sığınma imgesi **evin**, **zindana** dönüşmesine yol açan neden, başkarakterin karısının yokluğudur oysa Halkalı Köle'de, ailenin özdeş mekanı olan ev, bizzat eşin varlığı yüzünden zindana dönüşmektedir. Bu bir çelişki gibi gözükmemelidir zira önce insanın varlığı sonra duyguları ve ruhu mekana bulaşır ve onu dönüştürür. Mekan insan öznesine göre içerik kazanan bir nesnedir.

İnsanın duygularına göre mekan ve onun süsü olan eşyaların algılanışı sürekli değişebilir. Bu yanılsamalar ve dönüşümlerle dolu **Aile Savaşları**'nda aynı kapalı mekanın, aynı evin sürekli değişen görüntüleri içinde buluruz kendimizi: *“Salondaki eşyalara baktım bir ara. ... O gün, üç - beş eşyanın görünümü de değişivermişti sanki. Onlar da özgürdü.”* (AS, 2006:63) Başkarakter sonunda boşanabilmiştir ve ruh halini eşyalarına da yansıtır.

Romanın odak mekanlarından birisi de evin bir odası olmayı aşan, başka anlamlar kazanan mutfaktır: *“Mutfak sonra... Mutfaktaysa o eğer, gelmiş sayılabilir miydi eve? ... ‘Gene mi mutfak?’ diye sordum.”* (AS, 2006:101-102) Eşiyle uzun mesai saatleri boyunca işte olduğu için görüşemeyen başkarakter; eşinin döner dönmez mutfığa girmesi ile yine görüşemez ve sızlanır. Çocukça ilgi bekleyen ve karısını sitem dolu sözlerle sürekli iğneleyen başkarakterden karısına yönümüzü ve bakış açımızı çevirdiğimizde, **mutfak**, kadının ikinci iş yeri gibidir. Uzun mesai saatlerini, İstanbul trafiğinde geliş gidiş çilesini çeken ve eve yorgun savaşçı olarak dönen kadın için bu ikinci iş, emeğin sömürülmesinin sınırlarını fazlasıyla aşar. Emeğini takdir etmeyen,

söylenen bir kocanın varlığı, mevcut durumun üzerine tuz biber eker hatta insan gerçeği içinde kalarak söylersek tüy diker...

Erkeğin kalbine giden yolun midesinden geçtiği sözünü kim söylemiş bilinmez ama evli kadınlar, evliliklerini ağız tadı ile sürdürmek için varlıklarını ve hünelerlerini mutfakta da ispat etmek zorunda hissederler kendilerini.. Bu nedenlerle mutfak, evlilikleri her anlamda **besleyen** ve süsleyen, evliliklerin devamına ciddi katkıları olan bir merkez mekandır.

Aile Savaşları'nın, olumsuz özellikleri ile de olsa, olay örgüsüne dinamizm, akışkanlık kazandıran ve üzerinde durulmaya değer mekanlarından biri de başkarakterin karısının çalıştığı **banka**dır. Kadın bu bankada sabahdan akşama kadar, üstelik birçok erkekle birlikte çalışmaktadır. Bu kadının eşine, evine, evliliğine ayıracağı zamanın büyük bir kısmını banka çalmaktadır ve bankanın varlığı, yalnızlıktan kıskançlığa türlü duygularla biteviye silkelediği başkarakter, sürekli huzursuz etmektedir: "...*banka benim evliliğimin soyguncusuydu.*" (AS, 2006:105)

Eserin bir diğer mükerrer **kapalı mekan**ı da **mahkeme** salonlarıdır. "*Fatih 3. Asliye Hukuk Hakimliği...*" (AS, 2006:39) gibi cümlelerle başlayan olayların mekanı, insanların düşmek istemedikleri, yargıç, davacı, davalı, avukat, mübaşir, katip, izleyici karakterlerinin birbirine girdiği mahkeme salonlarıdır. Bir de **nikah salonları** vardır, insanların karı koca olduklarının tescillendiği, herkese ilan edildiği, mutluluk umutlarıyla ailelerin kurulduğu... Mutsuz evliliklerde mahkemeye giden yol, nikah salonlarından geçer zira bu iki tescil mekanının işlevleri birbirini yalanlar.

Aile Savaşları romanında insan mekan ilişkisinin en çarpıcı örneği, romanın sonlarında, başkarakterin ikinci karısının kürtaj olduğu **muayenehanede** karşımıza çıkar. Başkarakterin karısı kürtaj odasındadır ve çocuk kan olarak bir leğene akmaktadır, bu esnada başkarakter, bir kan gölünün içinde boğulduğu hissine kapılır: "*Sonumuz olacaktı belki de bu kan. Bu kan boğacaktı beni. Boğuluyordum. Şimdiden boğuluyordum kandan bir gölün içinde... Ah, ah... Boğulmaya başladığıma göre, karımın anneliği bitiyordur içerde.*" (AS, 2006:142)

Kürtaj tamamlanır, içerden çıkan kadına, hemşire biraz dinlenmesini söyler ama kadın istemez: "*İstemiyordu burada kalmak. Çocuğunun öldürüldüğü yer ona dar geliyordu anlaşılan.*" (AS, 2006:142) Doktor ve hemşire gibi çalışanlar için ekmek parasının kazanıldığı kutsal sayılan mekan, iki karakterce de olumsuzlanır. Mekanın insan psikolojisine göre değişmesinin örnekleridir bu örnekler. Başkarakter boğan

mekan, karısı için de darlaşır. Mekan sabit ölçü ve şekillerle var olmasına rağmen insan psikolojisine göre esneyerek şekilden şekle girer.

Aile Savaşları'nda **açık mekanlar** da karşımıza çıkar. Otobüslerin, tırların, özellikle özel araçların vızır vızır işlediği Ankara asfaltına minibüsle çıkan başkarakter, açık mekanlardan hızla kapalı ve labirent mekanlara dönüş yapar: *"Harem'e doğru, Numune Hastanesi'ne doğru yol alırken minibüs, çocukluk yıllarımı, daha da gerilere giderek, doğumumu, dünyaya gelişimi düşündüm: Yaz aylarında yanardı Nemrut'un kenti Urfa. ...Hiç unutmam o Kastamonu'nun soğuşunda... Evimiz ... Olukbaşı'nda. ... Bir oğlu Viyana'daydı. İki kızı Harran'daydı. İki çocuğu da İstanbul'daydı."*(AS, 2006:13-15-19) Mekan sadece İstanbul'dan Ankara'ya, Viyana'dan Kastamonu'ya, Urfa'ya ve bu şehirlerin ilçelerine, semtlerine doğru genişlemekle kalmaz, yazarın bilinçaltındaki olaylar silsilesi ile ilişkilenererek vakalara belli belirsiz eşlik eden labirent mekan özelliği kazanır.

İnsanların önce evlerini, sonra mahalle ve sokaklarını gereksinimlerine göre düzenleyebilmesi, mekanla insan arasında kurulacak ilişkinin hoşnutluk içinde seyretmesinin de güvencesidir. Tıpkı insanın ruhunun eşyaya sinmesi gibi, insanın kültürü, dini, yaşama alışkanlıkları da mekana önce şekil verir, sonra ruh üfler. **Aile Savaşları**'nda başkarakter, annesine beş çocuğundan hangisinin bakacağını düşünürken, Viyana'daki kardeşini şu cümlelerle ekarte eder: *"Viyana'ya götüremez ağabeyim. Viyana uzak... Viyana el kapısı... Viyana kiliseli..."* (AS, 2006:20) Özellikle el kapısı ve kiliseli ibareleri, mekan insan ilişkisinin sağlıklı kurulamayacağına dair kaygıların kaynağıdır. Viyana da çıplak gözle İstanbul gibi bir şehirdir ama Türk ve Müslüman şehri değildir. Şayet bir Türk, buralarda yaşamak zorunda kalırsa yabancı muamelesi görecektir, ezan sesi duyamayacaktır. Bu örnek açık mekanların işlevselleşmesi ya da işlevini kaybetmesini düşündürecek güzel bir örnektir.

Aile Savaşları'nda, Türk edebiyatını da derinden etkileyen iki genel, açık ve zıt mekanın karşı karşıya gelmesi dikkati çeker: *"İki uç, bozkırla kent arasındaki boşluğu, açığı sabırsızca kapatmak istiyorum."* (AS, 2006:72) Yazarın bozkır diyerek diline doladığı mekan Harran bozkırıdır, kentin karşılığı ise İstanbul'dur. Yazar dolaylı bir ima ile kenti, İstanbul'u huzursuzluk kaynağı olarak görür ve her bunalımında, tıkanışında, tükenişinde, Harran bozkırını bir kaçış mekanı olarak devreye girer. Çocukluğunda ve Harran bozkırında biraz soluklanan ve kendine gelen başkarakter,

içinde biriktirdiği savaşıma enerjisi ile istemeye istemeye kente, İstanbul'a döner. Bu örnek, mekanlar arası çatışmaya iyi bir örnektir.

Uygarlık tarihi metinlerinde insanlık, **medeni** ve **bedevi** diye iki kesime ayrılır. Bedevi çöllerde, kırsalda yaşayan, medeni şehirlerde yaşayan insan demektir. Tarih bu kesimleri göçe zorladığında tercihin ibresi çölden şehre, köyden kente kaymıştır sürekli.. Köylünün kentli olması, başlayan ama bitmeyen bocalamaları, uyumsuzlukları, çatışmaları doğurmuştur. Mekanın insan üzerindeki dönüştürücü, baskıcı, biçimlendirici özelliği; insanın direnişi ve mekanı kendine uydurmaya çalışması süreci bu esnada devreye girer. Ne köylülüğünden vazgeçebilen ne de kentli olabilen bu insanların Araf'taki sürgünü edebiyatın da hep ilgi odağı olmuştur. Bu çatışmalarla dolu uyum süreçlerinde biraz köylüler şehirlileşir, biraz da şehir-li-ler köy-lü-leşir.

Aile Savaşları'nda rastladığımız mekanlardan bir seçki yaptığımızda mekan haritasının, coğrafyasının sınırlarını da çizebilmemiz kolaylaşır: “*Kadıköy Evlendirme Memurluğu* (s.61); *Eminönü, Karaköy, Altın Boynuz* (s.62); *Haydarpaşa Tren İstasyonu, Karaköy iskelesi, Selimiye Kışlası* (s.77); *Ayasofya, Sultanahmet Camii* (s.78); *Kızkulesi önleri, Kuzguncuk* (s.86); *Ege, İzmir* (s.87); *genelev* (s.88); *mezarlık* (s.89)...” Mekanla ilişkili son bir dikkati daha paylaşırsak, özellikle bilinç akımı tekniğine başvurulduğu anda mekanlar hızla silikleşmeye, mozaik / labirent mekana dönüşmeye başlarlar. Bu esnada mekan, otobüsle bile değil, uçakla geçilen mekanlara özgü belirsizliklerle donanır.

Yazarın dördüncü romanına geçtiğimizde, tündengelim yöntemiyle genelden özele gelmeye çalışırsak, **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** romanının olay örgüsüne eşlik eden ana, temel mekan, bugün Irak toprakları içinde kalan, Bağdatla Kufe arasında yer alan ve çöl özelliği taşıyan, belalı yakıştırması yapılan, Kerbela denen yerdir. Romanın adında da geçen Kerbela odak, ana mekan; Kufe, Nefes, Mekke, Medine, Suriye, Şam, Irak, Basra, Fırat vb. yerler de mücavir, yan mekanlar olarak karşımıza çıkar.

Mekanlar ister açık, ister kapalı mekanlar olsun yaşanan olaylara göre yeni anlamlar, özellikler kazanırlar. **Kerbela**; geniş iken darlaşan, zihinlerde bir katliam olayının hatırlatıcısı olarak sevimsizleşen bir mekandır. Dolayısıyla mekanlar durağan değil devingen, süs değil etkendirler. Mekanlar içlerinde gizli – açık hikayeler barındırırlar

VZVİVK romanında mekanın statik değil, olay örgüsüne katılan dinamik bir yapı sergilediğine dönük pek çok örnekle karşılaşırız. Hz. Ali mescitte saldırıya uğramış ve ağır yaralanmıştır, mescit canlanmış, bu acıya ortak olmuştur: “*Sözlerini tamamlamadan yere yuvarlandı. Yuvarlanmasıyla, Allahın evi öyle bir titreyip sallandı ki, Kufe şehrinde uyuyan ne kadar canlı varsa, mescite doğru yürümeye, koşmaya başladılar.*” (VZVİVK, 1987:17) Bu acıya, Allah’ın evi **mescit** de sarsıla sarsıla ağlamış, ortak olmuştur. İbadet yerinin cinayet yerine çevrilmesine duyulan ağır tepki de metnin gözelerinden haykırır.

Kapalı mekanlar kadar açık mekanlar da canlanır, insanlaşır bu destansı olayların ortasında. “*Çölün ağlaması, bütün bir gece sürdü.*” (VZVİVK, 1987:31) Hz. Hasan, gün boyu babasının mezarı başında ağlamış, o eve dönünce de tanıdığı **çöl**, ağlamaya devam etmiştir. Bu türden tasarruflarla mekanlar; olay örgüsüne dramatik, insanlara psikolojik derinlik katmak için bir araç olarak kullanılırlar.

Coğrafya araştırmaları bugünkü çöllerin geçmişte deniz, bugünkü denizlerin de geçmişte çöl olduğunu ortaya koymuştur. Denizlerin çekildiği yerde kalan kumların içersinden bugün hala deniz hayvanlarının fosilleri çıkmaktadır. **VZVİVK** romanında bu gerçeği hatırlatan ve teyit eden bir mekan eşleştirmesi yapılır: “*Çöllere alışkın Cu’de, uzunca bir süre denizi gördüğünde şaşırıp kaldı. ‘Deniz deniz dedikleri de buymuş,’ dedi kendi kendine. ‘Çöl gibi upuzun, gepgeniş... Kum, kumlar ki kıpır kıpır olup suya kesmişler... Çöl... Sulu çöl...’*” (VZVİVK, 1987:59) Romanımızın en açık ve geniş mekanı çöldür.

Çöl ile denizin mekansal algılanışı arasında var olan benzerlikler, çöl insanının mekansal tanışıklıktan gelen etkilerle denizi çabuk benimsemesini kolaylaştırmıştır. Filozof Alain, bütün tek Tanrılı dinlerin Ortadoğu’dan doğuşunu, çölün insana verdiği **yekparelik duygusuyla** açıklar. Karşısında sürekli tek parçalı, büyük ve bütün bir mekan gören insanın, tek ve büyük bir Tanrı’ya inanması daha kolay olur. İnsan mekan ilişkisinin en uç örneklerinden ve yorumlarından biridir bu saptama ve bizi insan mekan ilişkisinin derinlerine inmeye zorlar.

Arap halkları kökenlerine ve yerleşim alışkanlıklarına göre medeni ve bedevi diye ikiye ayrılırlar. Bedevilerin mekanı çöl ve evleri çadırdır. Medeniler ise şehirlerde yaşar ve evleri coğrafya ve iklime uygun olan toprak ve çatısız evlerdir. **VZVİVK** romanında medenilerin mekanları olarak geçen adlar Kufe, Medine, Mekke, Şam, Irak, Suriye gibi Ortadoğu vilayetlerinden ve bölgelerinden oluşur: “*Hz. Hüseyin, biat*

etmediği için Kufe'den Medine'ye gelmişti. Şimdi de, Medine'den Mekke'ye gidecekti.” (VZVİVK., 1987:78)

Bu yer adları içinde okurun zihnine küflü bir mih gibi çakılıp kalan mekan adı ise susuz, yeşilsiz olan ve bedevilerce mesken tutulan çöllerden oluşan Kerbela'dır: *“Kerbela'da, susuzluğun ne olduğunu bu bir avuç insandan daha iyi anlayabilecek insanlar, şu yeryüzüne ne gelmiş, ne de gelecekti...”* (VZVİVK, 1987:103) İçinde geçen kelimeyle eşleştirilirse, **(Ker/Bela)** belalı bir yerdir Kerbela, insanları yıldırma için susuz bırakarak işkence edilen yerin adıdır. Mazlumların kanının su yerine akıtıldığı topraktır. Romanın baskın ve merkez mekanıdır. Burada yaşananlar tarihe de Kerbela olayı olarak geçecektir. Tarihin unutmak, bin kez unutmak istediği ama bir kez bile unutamadığı yerin adıdır, Kerbela... ve bu mekan romanın adına ortak olacak kadar baskın ve sentezleyici bir mekandır.

Mekan nokta-yı nazarından yazarın son romanına baktığımızda, **Darbe** romanın başlangıç ve akış mekanı, ana mekanı evdir. Bu ev geleneksel mimari özelliklerle biçimlenen bahçeli, müstakil bir ev değil, şehir hayatının ortaya çıkardığı ve insanlara dayattığı bir apartman dairesidir: *“On bloktan oluşan site, yer yer yeşil alanları, basket sahası, orta yerdeki çocuk parkı ve marketleriyle son zamanlarda türeyiveren bir yapılanma görünümündeydi. On iki katlı bloklardan birindeydi Ali'nin dairesi.”* (DR, 2006:14-32) Bu ev yazarca da beğenilmeyen, katlanan, kabullenilen ama onaylanmayan bir yapılaşmanın ürünüdür. **Türeyiveren** yapıştırması ve yakıştırması tahfif, tezyif ve tahkir içeren eleştirel bir tutumu beyan eder.

Bu apartman dairesi şeklindeki evin, özellikle kapıları bir mekan ayrıntısı olarak öne çıkarılır. Sabah karısı işe giderken **evin kapısını** çektiğinde Ali içerde, karısı dışarıda kalır. Daha sonra temiz hava almak için açtığı balkon kapısının önüne felç geçirdiği için yığılıp kalan başkarakter Ali, içeri ve dışarı arasında hareketsiz kaldığı bir eşik mekanda, beyninin kıvrımları arasında, düş ve hafıza bahçelerinde çıktığı gezintilerle romanı çoğaltmaya başlar: *“Ah şu balkonun kapısı açık olmasaydı, diye düşündü. Ya kar yağarsa? Ya karım gelmeden donarsam?”* (DR, 2006:12)

Mekana bu ayrıntının eklenmesi gerilimi artırıcı bir işlev üstlenir. Karısı akşam eve gelinceye kadar, açık balkon kapısının önünde kalacak olan Ali, geçirdiği felçten olmasa bile dışarıdan gelen kar ve soğuk hava yüzünden her an ölebileceği bir gerçeklikle okuru yüzleştirir. Üstelik **felçli** beden, ısı duyarlılığını da kaybettiği için Ali donarak öldüğünü de hissetmeyecektir.

Bu mekan ve insan birlikteliği ile ortaya çıkan trajik durumun yaratılması çok boyutlu göndermeleri açığa çıkarır. Yazar bu yolla, içinde yaşadığı topluma ve dünyaya karşı **duyarsızlaşan** / hissetmeyen ve adeta felçliymişçesine zulme, zalime, kötüye, kötülüğe dur demeyen, diyemeyen insanları hicveder.

Kelimelerin kimisi sıcak sevecen, kimisi soğuk ve iticidir. Çiçek kelimesi, can kelimesi birinci kümededir, **Darbe** romanında ise sadece ikincil kümenin çağrışım değerleri ile uyumlu kelimeler ve bu kelimelerin karşılığı olan mekanlar ön plana çıkar: *“Tanklar bir cezaevini kuşatıyor, polis arabaları sirenlerini çalarak kente giriyordu. Kalın duvarlı, küçücük pencereci bir yapı... Morg... morgun bulunduğı loş, soğuk zemin...”* (DR, 2006:10)

İnsanın tüylerini diken diken eden, tanklı, polis arabalı, sirenli kentler ve cezaevi, morg gibi kelimeler tek başına bırakılmazlar, önlerine, arkalarına eklenen sıfatlarla daha da yaşanmaz ve katlanılmaz mekanlara dönüştürülürler. Bu binalar ışıksız / “loş”, “soğuk”, “kalın duvarlı” ve “küçücük pencereci”dir, özgürlüğü ve can taşıyan insanları tehdit, tedirgin ve hatta insanlıktan çıkardıkları insanları “telef” ederler.

Mekan unsurunun sentezleyici ve belirleyici olduğı bir roman yapısını düşündürecek ve ortaya çıkaracak kadar çok mekan fikr-i sabiti üzerinde gidip gelen yazar, tutukluların günlüğünden çıkan mekanların adlarını ve özelliklerini sık sık yineleme gereğı duyar: *“O ne yapıyordu şimdi? Tabutlukta mıydı? Hücrede, ya da bir koğuşta mıydı? ... Kolların, bacakların, kafaların birbirine karıştığı bu insan yığınının soluduğı havanın, toplama kamplarında, Auschwitz kamplarında, Yahudileri yok etmek için kullanılan gazlardan biricik farklılığı, sidik ve dışkıdan oluşmuş olmasıydı.”* (DR, 2006:37-38)

Bu mekanlar tabutluk ile koğuş arasında genişlese bile, özgürlüğü elinden alınan insanların tıklandığı, pislikleri içinde yaşadıkları ve bu yanılla **hayvan ahırına** benzeyen mekanlardır. Mekan öğeleri ve aktarımları bile tek başlarına, romandaki insan hakları ihlallerini, işkenceleri, askeri darbenin insanlara nasıl hayvan muamelesini reva gördüğünü anlatmaya muktedirler.

Romanın soğuk ve kasvetli mekanlarından biri de **mezarlıklardır**. Ölülerini gömmeyip yakan, küllerini sulara ya da nehirlerle savuran insan topluluklarının var olmasına rağmen kahir ekseriyet, ölülerini gömmeyi ve sık sık ziyaretlerle vefa göstermeyi tercih ederler. **Darbe** romanında, kimlik değıştiren Hamdullah Şimşek’in

yerine sahipsiz birisi gömülür. Karısı Narin, kocası sandığı bu adamın mezarına ara ara gider ve hatta çocuk yaştaki oğulları Selim'i de götürür.

Darbe gerçeğinin Türkiye'ye özgü olmadığını bir dünya gerçeği olduğunu sıklıkla hatırında tutan, bizim de tutmamızı isteyen ve darbe gerçeğine geniş coğrafyalardan bakan, ufkunu açık tutan yazar, mekan haritasını da buna uygun olarak genişletir: “*O hala Pinochet'nin ülkesi Şili'de, Andres Rodriguez'in ülkesi Paraguay'daydı.*” (DR, 2006:35) Mekanlar değişir ama insanların kaderi değişmez. Darbeleri yapanlardan çok yaptırımlar, çok kollu bir ahtapot gibidir. Uzun kolları ile her coğrafyayı kendilerince tanzim ederler. Yazar bu geniş coğrafyalara uzanarak, askeri darbelerin kökenlerinin ve kaynaklarının izini, evrensel ölçekte sürmek gerektiğini beyan eder.

Romanın mekan coğrafyasını toprak ve anlam olarak genişleten isim düzeyinde verebileceğimiz diğer seçme örnekler şunlardır: “*Filistin, Halepçe (s.7); Ankara, Türkiye (s.91); Mamak Cezaevi (s.92); İç Anadolu, Niğde Cezaevi, Sivas, Kangal, Diyarbakır Havaalanı, Urfa, Diyarbakır (s.93); Harran Ovası, Balıklı Göl (s.96); Moskova, Leningrad (s.101); Doğu, Sibirya (s.111) altı numaralı koğuş (s.113); Batı, Amerika, Nikaragua, Güney Amerika, Şili, Salvador, Arjantin (s.120); Hong Kong (s.125); Hiroşima, Güney Afrika, Polonya (s.132)...*”

Bu mekanların, **şehirlerin** çoğu yoksullukla, askeri darbelerle, işkencelerle, cezaevleriyle anılan mekanlardır. Geriye kalanlar ise bu kaosu ve sömürü düzenini yaratanları barındırır. “*İngiltere'nin başlattığı bu yağma ve sömürüye, Fransa, Almanya, Belçika, İtalya, Portekiz, Japonya gibi ülkeler de katılacaktı.*” (DR, 2006:122) Katiller ile kurbanların, sömürenler ile sömürülenlerin yaşadığı mekanlardan yapılan bu seçki, romanın mekan olgusu ile kurduğu ilişkinin ne denli önemli ve vazgeçilmez olduğunu da gösterir, aynı zamanda...

İç içe geçmiş üç metin halkasından oluşan **Darbe** romanında, üçüncü metin halkası olan ve Kamer Can karakterinin etrafında teşekkül eden olayların ana mekanı ise her türlü yoruma elverişli bir mekan olan **cezaevidir**: “*Yoksa bu kentte, fabrikadan çok, cezaevi mi vardı?*” (DR, 2006:82) Bir ülkede okullar ve fabrikalar açıldıkça ve çoğaldıkça cezaevleri azalır, okullar ve fabrikalar azaldıkça cezaevleri çoğalır. Soru doğru bir sorudur ama yanlış zamanda sorulmuştur. Olasıdır ki, bu askeri darbe döneminde mevcut cezaevleri ikiye katlanırken, mahkum sayısı beşe, ona katlanmıştır.

Son tahlilde **Darbe** romanı, başkarakterin beyninde başlayıp bittiği için, roman dünyasının labirent /dolambaç mekan algısını da çağrıştırır: “*Yoruludum, dedi Ali içinden. Çok yoruludum. Mezarlıktan, bu üç kişiden, bir an önce kurtulabilmek için beyniyle arasındaki iletişimi kopardı.*” (DR, 2006:17) Aslında olaylar beynin karmaşık, kısmen karanlık labirentlerinde cereyan eder. Anlatıcı bu ürkütücü mekanda gezinmekten çok çabuk yorulur. Bu labirent mekan algısının ya da baskısının doğurduğu bir daralma, darlanmadır.

Son tahlilde romanın ister açık / geniş, ister kapalı / dar olsun, bütün mekanları tamamen verilmek istenen iletilere göre şekillenmiş, bu mekanların ve bu türden mekanları barındıran, sömürü düzeni ve askeri darbelerle çirkinleşen **dünyanın** bile mekan olarak dar ve ezici olduğu üzerinde durulmuştur. Bütün mekanların yarattığı ve yaşattığı duygu mutsuzluk ve umutsuzluktur. Örneğin, Kamer Can’ı yakalatarak özgürlüğünü kazanan Yavuz Aslantürk; başkasının tutsaklığı bedeliyle dışarı çıktığı için, evini sırtında taşıyan kaplumbağalar gibi, cezaevini sırtında taşımaktadır ve vicdan hapishanesinde tutukludur.

2.2.8. Kişi Kadrosu ya da Karakter Ordusu

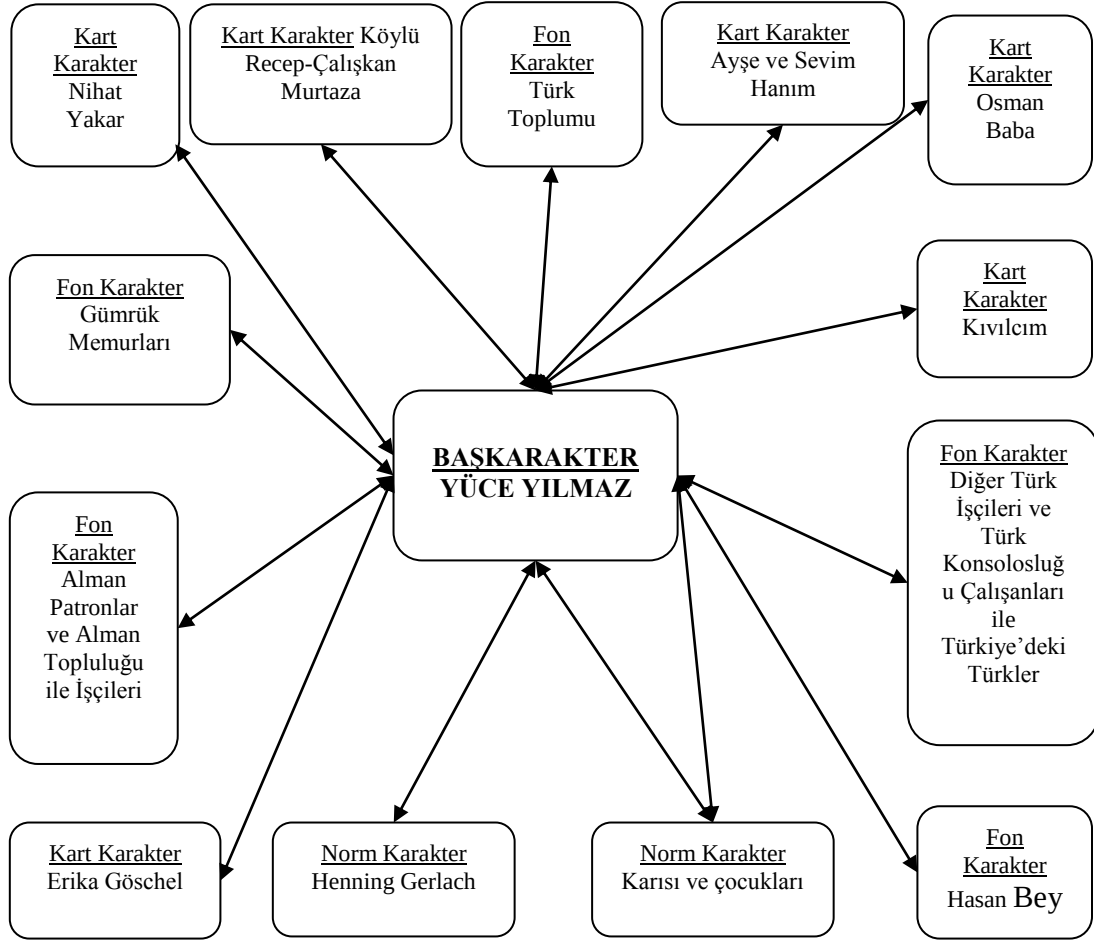
“*İnsan küçük alem, alem büyük insandır.*” diyen İslam düşünürü, bir insanda tüm insanlığın ve hatta evrenin hallerinin, elementlerinin, gizemlerinin olmasından hareketle insanı varoluşun odağına, evrenin baş köşesine oturtur. Hz. İbrahim’den içindeki putları devirmek için yardım isteyen Asaf Halet Çelebi de “*İbrahim / Gönümünü put sanıp kıran kim.*” dizeleriyle bitirdiği şiirinde, gönlün, kalbin put değil bizzat Allah’ın insandaki mekanı ve **mabedi** olduğunu, kalp kırmanın, gönül yıkmanın, Allah’ın evini, camiyi, kiliseyi, sinagogu ve bilumum tapınakları yıkmak olduğunu, insanın Tanrı’nın yeryüzündeki biricik halifesi sayıldığını anlatmak ister.

Üzerinde hilafet yükü, içinde Tanrı’nın evi, hedefinde melek ya da Tanrı olma içgüdüğü ile insan, evrenin, bilinmez, dinin olduğu kadar edebiyatın da gözbebeği ve başkahramanı, vazgeçilmezidir. Yaptığı işbölümü ile edebiyatı hem üreten, hem tüketen insan, bu soylu uğraşı ile aynı zamanda içindeki **Tanrı** olma, Tanrı’yı oynama içgüdüünü de tatmin eder. Yazarken Tanrı’nın yarattığı dünyayı taklit ya da tecrit eden yazar, karakterlerinin kaderi üzerinde de mutlak söz sahibidir. İstedikini öldürür, istedikini güldürür, istedikini süründürür vb...

Dış dünyayı soyutlama yoluyla değil birebir gözlem ve gerçeklerle anlatan **Türkler Almanyada** romanı, başkarakterden fon karaktere uzanan çizgiyle yetinmeyip, istasyonlardaki ya da şehirler ve ülkelerdeki adsız kalabalıklar ve mutlu mutsuz kitlelerin varlığı üzerinden bir karakter ordusu ile karşımıza çıkar. Bu insan kalabalığına rağmen karakter unsurunun değil fikir unsurunun sentezleyici olduğu bir roman yapısına sahip olan Türkler Almanyada romanında karakterler, olaylar fırtınasının ve fikirler çatışmasının içinde öne çıkmak, baskın olmak yerine sıkışıp kalarak gittikçe silikleşirler:

“İnsani durum yerine belli görüşler verildiği için, o görüşlerin taşıyıcılığını yapan kişileri somutlayamıyor, onların gözümüzün önünde canlanmasını sağlayamıyoruz.” (Ergün, 1975:82) saptaması yazarın diğer eserleri için bir kez doğruysa özellikle acemilik ve çömezlik eseri olan bu roman için iki kez doğrudur. Roman kanlı, canlı, iradeli **karakterler** değil, ipleri başkalarınca çekilen **kuklalar** çıkarır karşımıza... Yazar başkarakter de dahil, karakterlerinin iç dünyalarına girerek onları yaşayan insanlar haline getirememiştir.

Etkinlikleri ve işlevlerine göre ayırtırmadan önce bir tablo yardımıyla, karakterleri ve ilişkilerini topluca ve ana hatlarıyla şöyle gösterebiliriz:



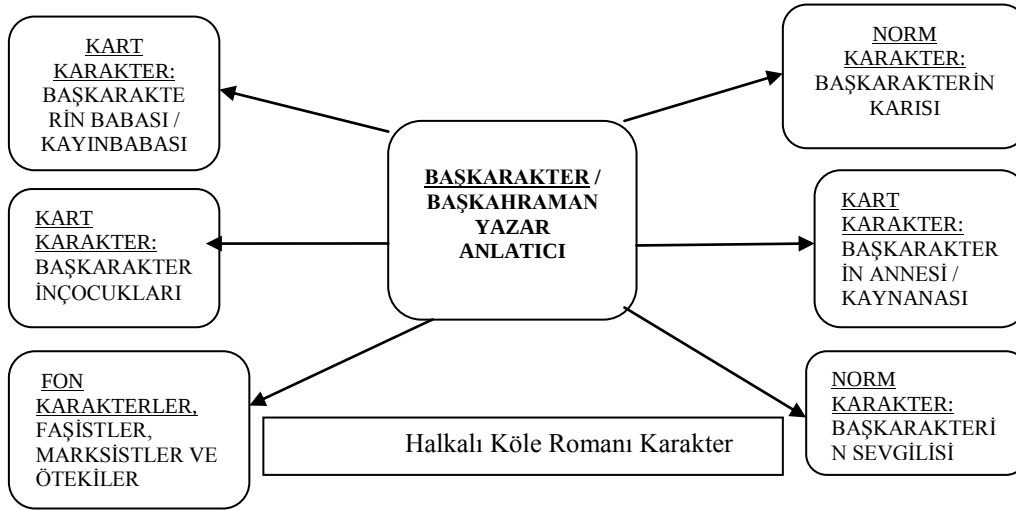
Türkler Almanyada Romanı Karakter Şeması

Karakterler arasındaki ilişkiler, mknatısın çalışma ilkesini çiğneyen bir alışveriş içinde gelişmiştir. Türkler aynı kutup olarak birbirini çekmiş, Almanları ve Alman kültürünü yadırgadıkları için içlerine kapanmış, kabuklarına çekilmeyi tercih etmişlerdir. Almanlar; kaba ve yoz tipler, tarihsel koşullanmışlıkla barbar kavimler olarak gördükleri Türklerle aralarındaki mesafeyi hep korumaya çalışmışlardır. Bireysel istisnalar dışında, genelleştirme mantığıyla baktığımızda birbirine mecburiyet karşısında karışan ama kaynaşamayan insanlar ve toplumlar ve **gettolaşmış** yerleşim bölgeleri gerçeği karşımıza çıkar.

Şeyh Galib'in "*Hoşça bak zatına kim zübde-i alemsin sen / Merdüm-i dide-i ekvan olan ademsin sen*" beyitinde, alemin **gözbebeği** olarak nitelenen insan evrenin merkezine yerleştirilirken kendisiyle barışık olması da salık verilir. İnsan sadece evrenin değil hem faili hem mefulü olduğu edebiyatın da merkezindedir. Sonsuz barış için

kendisiyle ve çevresiyle savaşmak zorunda kalan insan, edebiyatı da hem bir savaş alanı hem de bir uzlaşma aracı ya da zemini olarak kullanmayı tercih eder ya da edebilir.

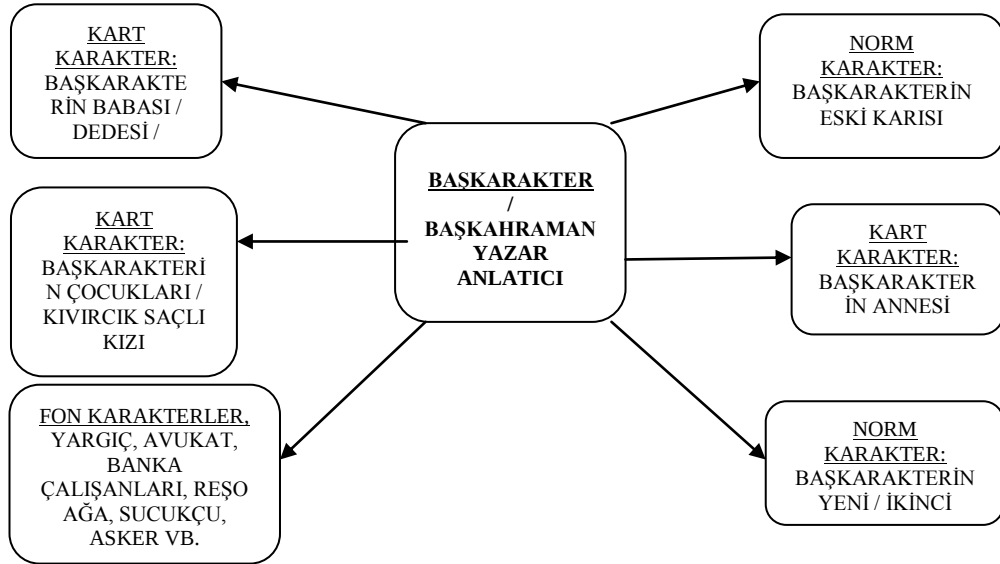
Halkalı Köle'de boşanmak üzere olduğu eşi ve boşanmalarına engel olan yasalar ile savaşan başkarakter, romanın otobiyografik karakteri ilgisiyle yazar; bireysel anlamda İsmet Özel gibi bir "Esenlik Bildirisi"ne imza atarken, sosyal alanda ve anlamda Jean Jacques Rousseau gibi bir "Toplum Sözleşmesi"ne ulaşmak ister. Bunun için de kendini, karısını, annesini, çocuklarını ve bunlar arasındaki ilişkiler ağını irdeleyerek bir sonuca ulaşabileceğini düşünür. Bu tercih Halkalı Köle romanını şahıs kadrosunun belirleyici ve sentezleyici olduğu bir roman haline getirir. Romanın şahıs kadrosunu bir şema etrafında toplayabiliriz:



Aralarındaki ilişki kan bağına veya gönül bağına göre şekillenen kişilerin kurgu üzerinde son derece etkin ve belirleyici olmasına rağmen **isimlerinin olmayışı** yazarın en ilginç tercihidir. Bu tercihle yazar, birey üzerinden toplumsal ve evrensel gerçeklere geçmeyi kolaylaştırmak istemiş olmalıdır. Zira buradaki isimsiz erkek bir bireyi değil erkek cinsini temsil eder, tıpkı kadının kadın cinsini temsil ettiği gibi.

Aile Savaşları'nda karakterlerin yeterince işlenmediği, eserin didaktik havasına ve yer yer söyleve kaçan üslubuna uydurulmak endişesi ile kuklalaştırıldıkları göze batar. Yazar, karakterleri düşüncelerini açıklamak ve aktarmak için birer araç olarak görür ve kullanır. Karakterler yer yer, ezberde tıklandıklarında bir suflörden destek alan tiyatro oyuncularına benzeyerek canlılıklarını yitirirler. Bu zayıflık, kahramanların gerçek dünyadan geldikleri, oldukları vurguları ile kapatılmaya çalışılır.

Karakterleri romandaki ağırlıklarına, önceliklerine ve önemlerine göre ayrıştırmadan önce, karakterler arası ilişkiler şebekesine topluca ve bir grafiğin yardımıyla bakabiliriz:



Aile Savaşları Romanı Karakter Şeması

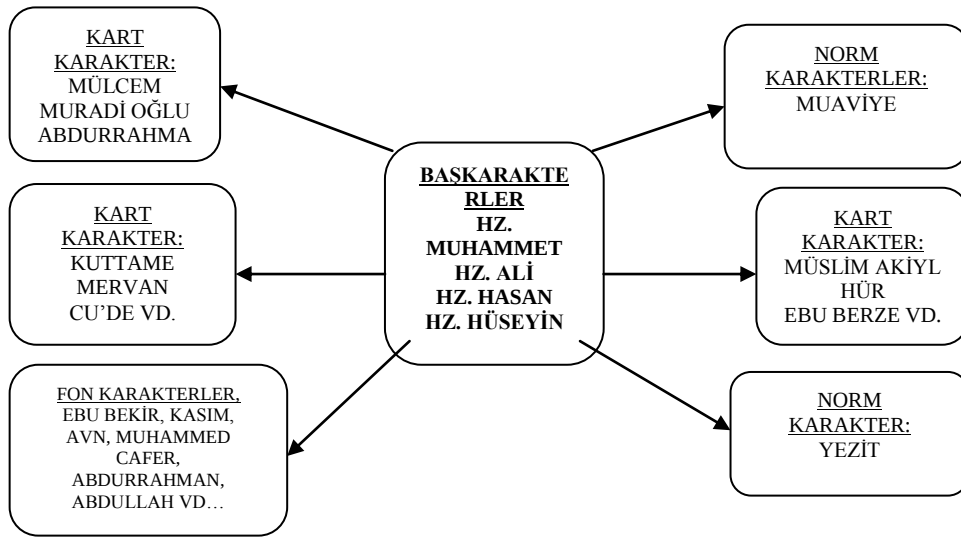
Bu karakter kümesi içinde fon karakter dışında kalanların tamamı aile ilişkisi kuran ve aile birliği içinde var olan insanlardır. Dededen babaya, babadan oğla üç kuşağın kurduğu ailelerden kesitler vardır, romanda... Okurun karakter mevzuunda karşılaştığı ilginç bir durum da her nedense hiçbir karakterin ismiyle anılmamasıdır. Ortada uçuşan anne, baba, oğlum, karım, kıvırcık saçlı kızım, doktor, yargıç, avukat gibi sıfatların bolluğunda başkarakter dahil bir tek isme rastlanmaz.

Sıfatlar, aile romanının ruhuna uygun olarak, aile çatısı içinde biçimlenen, aile içindeki konumlara göre biçimlenen, bir şekilde aileye eklenen sıfatlardır. Bu tercihle yazar, bir önceki romanı Halkalı Köle'deki tutumunu sürdürerek, birey üzerinden toplumsal ve evrensel gerçeklere geçmeyi kolaylaştırmak istemiş olmalıdır. Zira buradaki isimsiz erkek bir bireyi değil erkek cinsini temsil eder, tıpkı kadının kadın cinsini temsil ettiği gibi. Yekun hanesinde bütün bireyler ise aileyi temsil ederler.

Tarihe mal olmuş gerçek bir olayın, tıpkıbasımı, fotokopisi mahiyetinde bir açsı sadakati ve yazarlık özeni ile tali karakterlere kadar hiç değiştirilmeden yeniden yazıldığı **VZVİVK** romanı; gerçeğin gücüne ve büyüüne duyulan saygının bir neticesi olarak, kanlı canlı, çok boyutlu karakterler ve tiplerle sahicilik, inandırıcılık, etkileyicilik ve zenginlik kazanır: "...Eğer bu tipler ve çevrelerindeki atmosfer, o

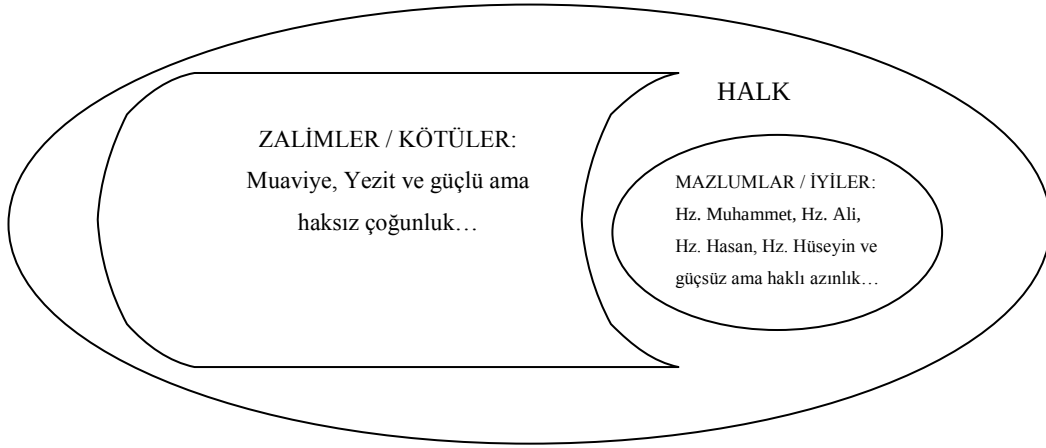
zamanların ortamına uygun olarak, sadık kalınarak yaratılmamış olsa idi, bugünlere ve yarınlara iletilen mesajlar didaktik kalabilirdi... Bekir Yıldız'ın Kerbela'sında romanın kahramanları kendi zamanlarında yaşıyor; onları çelişkileriyle, korkularıyla, zalimlikleri ve mazlumluklarıyla, inançları ya da inançsızlıklarıyla, yani tüm insani özellikleriyle görebiliyoruz... Bekir Yıldız, okurda bu duyguyu yaratmayı başarıyor.”
(Behramoğlu, 1987)

Karakterleri romandaki ağırlıklarına, önceliklerine ve önemlerine göre yakın plan merceğinde ayrıştırmadan önce, karakterler arası ilişkiler şebekesine topluca ve bir grafiğin yardımıyla bakabiliriz:



Ve Zalim Ve İnancı Romanı Karakter Şeması

Roman karakterlerinin bir tip keskinliği ve baskınlığı içinde karşıt kutuplara savrulmaları, zalimler ve mazlumlara cephelerinde yer almaları, işlevleri ve etkinliklerinden hareketle yaptığımız yukarıdaki sınıflandırmayı, temsil ettikleri değerler sistemine göre yeniden gözden geçirmemizi kolaylaştırmakta ve gerekli kılmaktadır. Tematik ve karşı güç, iyi ve kötü, zalim ve mazlum ölçütlerinden ve kamplaşmalarından hareketle yapacağımız sınıflandırma şöyle bir görsel netlik kazanacaktır.

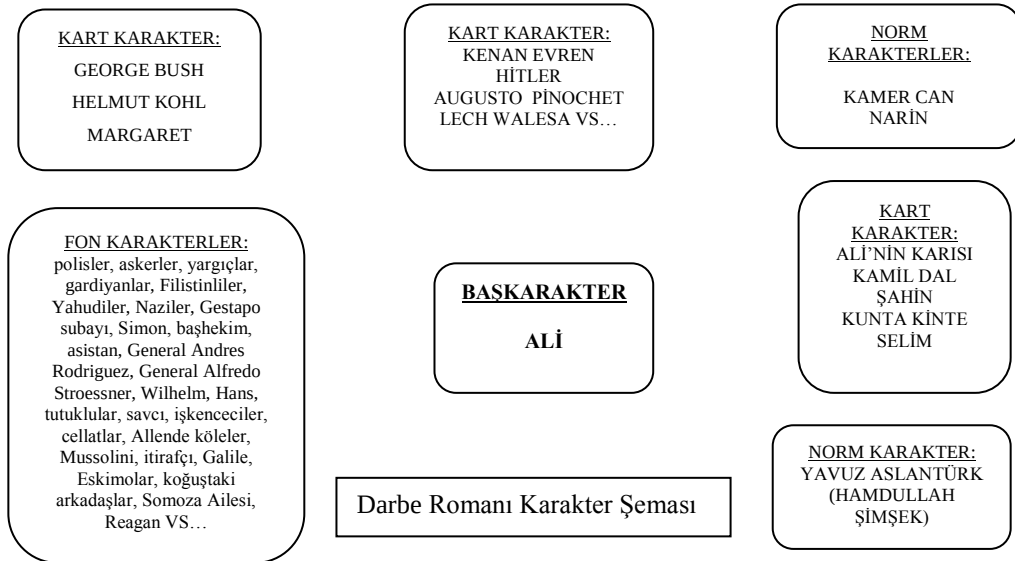


Dünyada güç sarhoşu olan, zalim ama haksızlar çoğunluğu ile yalnız, güçsüz ama haklı **azınlık** arasında sürgit bir savaşım vardır. Bu savaşın galibi nedense hiç değişmez. Zalimler, uzayın kara delikleri gibi vakum etkisi ile mazlumlara kendilerine çeker, ezer, yutar, yok eder. Zalimler, güçleri ve sayıca üstünlükleri sayesinde mazlumlara kuşatır, aç, susuz ve çaresiz bırakır. Mazlumlara, Hz. İsa gibi çarmıha gerilirler, yenilir, ezilirler ama “*Galiptir bu yolda mağlup*” mucibince kollektif bellek / toplumsal hafıza iyileri ve mazlumlara hep yüceltir, kahramanlaştı-rır, anıtlıştırır, kötüler ise lanetler. Bu ezeli ve ebedi savaşın yarattığı karakterlerin kaderi bir **kısır döngüden** ibarettir.

İki arada bir derede kalan geniş halk yığınları ise girdiği kabın şeklini alan **su** gibidir. Dirençsiz, iradesiz, kitle psikolojisi içeriğinde bilinçsiz, korkak, çıkarıcı, edilgen bir sürü gibidir halk.. Bir gün yüzünü döndüğüne ertesi günü yıldırım hızıyla sırtını döner, dönebilir. Dolayısıyla bu kısır döngünün **en zayıf halkası** geniş halk kitleleridir: “*Bekir’in romanının en önemli yönü ‘halk’ kavramına getirdiği gerçekçi yorumdur. Bilinçten ve inançtan yoksun bir insan topluluğunun, Ziya Gökalp’in deyimiyle, ancak bir ‘cemmi-i gafir’ (kalabalık) niteliği taşıdığı, böyle bir topluluğun bir kişiyi yüceltmesinin hiçbir anlam taşımadığı, romanın gelişim mantığından çıkarılıyor. Yaşadığımız ortamlarda, ülkenin geleceğini etkileyen birçok olaya bir ‘cemm-i gafir’ anlayışıyla yaklaşılması, toplumun böyle bir olguyu kanında, canında duyması, Bekir’in romanını güncellik yönünden de değerli kılıyor. Ne halkı yüceltici, ne onu yadsıyıcı bir eleştirel yaklaşımın bu günkü kadar düşüme uğradığı bir çağ yaşanmamıştır. Bekir’in romanı, halkı yüceltici ya da yadsıyıcı tutumların kökenindeki aldatıcı ışığı da, birçok sahte yüze tutuyor.*” (Binyazar, 1987)

Hem “**blok**” hem “**dinamik**” ama ağırlıklı olarak dinamik karakter çizme tarzlarından yararlanılarak ruh üflenen, ete kemiğe büründürülen romandaki karakterlerle ilgili verilebilecek en genel hüküm, onların sembolik yanlarıyla ilişkilidir. Karakterler ya iyi, mazlum, inanmış, kadirşinas / değerbilir, hakperest, rahmanidir ya da kötü, zalim, inanmamış, çıkarıcı, iktidar ve güç hastası, şeytanidir. Bu kesin ve keskin ayrışma karakter ile tip arasındaki sınırdan duran, roman figürleri çıkarır karşımıza...

“Genel anlamda olayın esas alındığı kurgularda, olaylar ön planda olsa da çoğu öyküde John Galsworthy’nin ‘Bir insan var olan en iyi olay örgüsüdür.’ cümlesini ispatlayacak biçimde dramatik gerilim genellikle ... karakterlerin çevresinde örülür.” (Arslan, 2011:288) **Darbe** romanında en iyi olay örgüsü var olan karakterlerdir dersek, karakterlerin varlığının ve ağırlığının romana yadsınamaz katkısı açığa çıkar. Birinci, İkinci, Üçüncü Dünya Ülkeleri’nin yurttaşlarına ve liderlerine; darbe yapan, darbe ortamında yaşamak zorunda kalanlara kadar genişleyen Darbe romanının kişi kadrosu, karakter ordusuna evrilebilecek kadar geniştir. Karakterleri romandaki ağırlıklarına, önceliklerine ve önemlerine göre yakın plan merceğinde ayırtırmadan önce, karakterler arası ilişkiler şebekesine topluca ve bir grafiğin yardımıyla bakabiliriz:



Tematik gücü temsil eden ve **tiplleşmeye** doğru giden / elverişli çizilen karakterler, bir fırtınanın tuttuğu ve ayrı yörüngelere savurduğu bir kaderle yüzleşirler. Yazarın ele aldığı ve işlediği tema gereği, çok geniş bir yelpazede sunulan karakter topluluğunun, her cinsten, yaştan, ırktan, kültür yapısından, meslek grubundan, sosyal sınıftan, ekonomik düzeyden ve her milletten karşımıza çıkması dikkat çekicidir.

Romanın fon karakter kümesinin özellikle kabarık oluşu, çokluğu, askeri darbelerin ulusal düzenin değil, dünya düzeninin bir parçası olarak ortaya çıkmaları ve **büyük resimden** bağımsız açıklanamamaları ile alakalıdır. Romanın coğrafi sınırları ve kapsadığı nüfus hayli geniştir.

2.2.8.1. Başkarakter / Başkahraman (Protagonist) / Tematik Güç

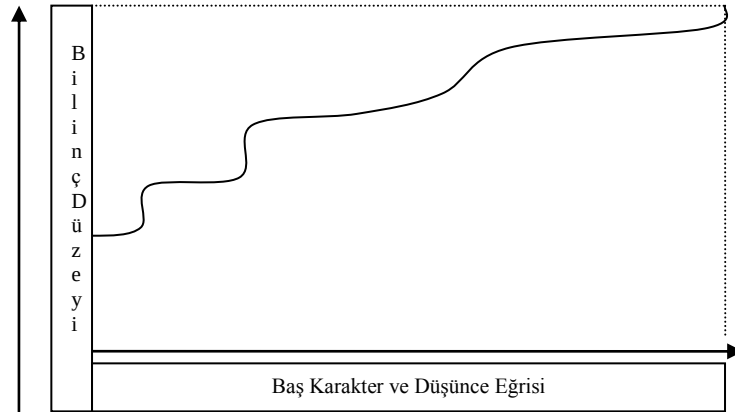
“Her aksiyon ‘ilk dinamik atılımını’ oyun kurucu denilen bir kahramandan alır ve E. Souriau bu kahramana tematik güç adını verir.” (Gümüş, 1989:153) **Türkler Almanyada** romanının tematik gücü temsil eden başkişisi, başkahramanı **Yüce Yılmaz**’dır. Bu karakterin romanın Yazarı Bekir Yıldız’ın ta kendisi olduğu ve oğlunun adının da Yüce olduğu gerçeğini unuttuktan sonra ismin ve soy ismin taşıdığı anlamlara bakarsak, tercihin incelikle ve iyi düşünülerek yapıldığını görürüz. “Yüksek, büyük, ulu, ulvî, bâlâ” (Doğan, 1996:1154) anlamlarına gelen yüce sıfatı ile “Yılmayan, korkmayan, ürkemeyen, sabırlı, sebatlı, inatçı, direngen” (Doğan, 1996:1147) vb. anlamlara gelen yılmaz sıfatının birleşmesiyle oluşan bu isimle yazar, bir toplum önderi, bir aydın, yarı filozof, yarı sanatçı ve aynı zamanda tam bir savaşçı karaktere duyduğu gereksinimi karşılayabileceğini düşünmüş olmalıdır. Bu karakter, destanların Yüce bireyleri gibi yüceltilmiş bir tipe (Çetin, 2007:151) kayma riski taşır.

Bedri Rahmi, “Üç Dil” adlı şiirinde, “En azından üç dil bileceksin / En azından üç dilde ana avrat dümdüz gideceksin” derken, aydın kimliği ile yabancı dil bilme arasındaki ilişkiye argo dili ile dikkat çeker. Romanımızda neredeyse böylesi üstün sıfatlarla donanan başkarakter; hiçbir işçi bilmediği halde Almanca bilir, bir sosyal bilimci nazarıyla etrafa bakar, aksiyona yön verir, olayları bizzat yaşamasıyla yetinmez, yorumlarıyla bize aktarır, eseri düşünce kozalarıyla örer, görür, gösterir, nesnel olmaya çalışan bakış açısıyla her yanlışı eleştirir, her eksiği geliştirir ve hem yüce hem yılmayan kişiliğini okura her koşulda hissettirir.

Kimi mahalle baskısından, kimi araba almak istediğinden, kimi yoksulluk zincirini kırmak için vs. herkes kendince ve bilinçsizce Almanya’ya gider. Oysa başkahraman matbaacılık okumuş, çalışmasa da benzer bir işte çalışacağına dair umutlarla ve bilinçli bir yönelişle Almanya’ya gelmiş, amacını bir **matbaa makinesi** alacak kadar para biriktirebilmek olarak saptamış, hedefine ulaşınca yurda geri dönmüştür. Erdemli ve neredeyse ermiş yazarımız için Asya’nın ve elbette Türkiye’nin bahtsızlığını ve makûs talihini tersyüz etmenin yolu makineleşmekten geçer:

“Hülasa, buradan alıp götürceğimiz makinadan başka, hiçbir şey memleketimiz için faydalı olmaz. ... Memleketimizin naylon elbiselere değil, sanayi makinalarına ihtiyacı var.” (TA, 1966:5) **Nazım Hikmet**’in aynı düşüncelerle kaleme aldığı “Makinalaşmak” şiirini hatırlatan bu cümlelerde yazar; ülkemizin pazar, insanımızın tüketici olmasını şiddetle reddeder. Devletçe kalkınmanın ve zenginleşmenin yolu üretimden geçer. Bu kabul, son derece doğru ve yerindedir zira dünyanın sağlam ekonomilerinin biricik göstergesi paradan ya da havadan değil üretimden para kazanmalarıdır. Bir ülkede paradan para kazanıldığının göstergesi bankaların bolluğu, üretimden para kazanıldığının göstergesi ise fabrikaların bolluğudur ve çağdaş fabrika sistemleri, insan gücüne değil makine gücüne dayanmaktadır.

Bilinçle gittiği Almanya’da başkarakter, **Ataol Behramoğlu**’nun “Yaşadıklarımın Öğrendiğim Bir Şey Var” şiirindeki felsefeye benzer aydınlanmalarla öğrenmiş, tezler ve antitezlerden yola çıkarak sentezler yapmış, Doğu ile Batı’yı laboratuvar ortamında çiftleştirerek, yeni ve zaaflarından arınmış üstün bir uygarlık meydana getirmiş, hülasa daha fazla bilinçlenerek yurda dönmüştür. Eserde entrika, gerilim, gizem yoktur, yalnızca başkarakterin fikri olgulaşma süreci vardır. Başkarakter bir bilinç düzeyinden daha üst bir bilinç düzeyine doğru yolculuğa çıkar ve bu yolculuğun grafik dilindeki karşılığı şöyledir:



Düşünce Eğrisi’ndeki dalgalanmalar şok niteliğindeki (**spots of time**) aydınlanmalarla ilişkili dalgalanmalardır. Örneğin bir arkadaşı namına, yarına kadar diyerek borç istediği bir Alman’dan, “Yardım yapmayan değil, yardıma muhtaç olan utanmalı.” (TA, 1966:60) sözüyle para yerine öğüt alan başkarakter, bu yardımlaşma ve dayanışma kültürünün olmayışına önce çok şaşırır ama sonra insanları dilenerek ve

borçlanarak yaşamaktan alıkoyacak böylesine katı bir tutumu da doğru bulmaktan kendini alamaz.

Doğu, aşırı ve abartılı merhameti ile maraz ve içinde debeleneceği bataklıklar yaratmaktadır. Bunun gibi belli olaylar çok hızlı ve kesin değişimlere yol açtığı için, romanın diğer karakterlerinin kısmen tükenişe yuvarlanmalarına, kısmen ötekileşmeye başlamalarına, çözülüp yozlaşmalarına rağmen, **başkahraman**ın çizgisi tematik gücü temsile uygun şekilde, istendik yükselişini hep sürdürür. Başkarakterin romandan hem maddi hem manevi anlamda ve alanlarda kazançlı çıkması, bilinçlenmesi, çok gezen çok bilir mucibince çok bilmesi onu bir “**alıcı kahraman**”a (destinataire) dönüştürür. Kurmaca metinlerde cezp edici, korku verici, hedef özne olanı, elde eden kişileri bu kategoriye dahil edebiliriz.

Olayların ve romanın merkezinde yer alan, oyunu kuran, kuralları koyan, yargılayan, sorgulayan, suçlayan, öven, söven, seven, yeren, döven, yokluğu ile entrik kurgunun çökeceği birincil kişinin, yazarın ikinci romanı olan **Halkalı Köle**'de adı yoktur, bu kişi tıpkı Dokuzuncu Hariciye Koğuşundaki Hasta çocuk gibi isimle değil sıfatla romana tutunur ve başkarakter olarak var olur. Başkarakterin diğer sıfatları, erkek, baba, koca, önce köylü, sonra şehirli, Marksist, yazar vb.leridir ve roman ekseninde tüm bu sıfatlar içinde en rahatsız edici ve taşınmaz yük olanı kocalık sıfatıdır. Başkarakterin savaşı bu sıfattan fiilen ve resmen kurtulma savaşıdır. Bu savaşı kazanmak, başkarakter için varoluşunun sebebi, “*en önemli insansal gizilgüçlerini gerçekleştirme yetisinden yoksun kalışıyla yitirdiği 'kendilik'ine*” (From, 1994:137) dönüş yolculuğudur.

Anı roman özelliğinden dolayı yazar ile birleşerek yazar anlatıcı olan başkarakter; kendi kendine yetebilme, bireysel olarak var olabilme çabası, özgürlük ve sevgi arayışı içindedir. Köleleştirildiğine inandığı evlilik kurumu içinden çıkmak ve **kelepçelerinden** kurtulup özgürlüğüne kavuşmak arzusu içindeki başkarakter, diğer şahısları bu değerlere ve isteğe karşı gösterdikleri tutum ve davranışlara göre yanına veya karşısına alarak, ilişkiler ağını örür ve rolleri dağıtır. Gerçek hayattaki gibi, kurmaca metinlerdeki karakterler de etki tepki ilkesine göre “*...birbirine bağlı olarak hareket ederler.*” (Gümüş, 1989:141)

İki cami arasında kalmış **beynamaz** bocalaması yaşayan başkarakterin, kırsal kökenden gelen annesi ile öğretmen kızı, kentli ve bir parça asi karısı arasında kaldığında karnesine kırıklar yazılmaya başlar. Ödip kompleksinin yarattığı karmaşa ile

olsa gerek ikisinden de vazgeçmeden yola devam etmek isteyen yazar, karısının; annesini evden kovması ile olayların kontrolünü kaybetmeye başlar.

Yazarlığına ve aydın kimliğine rağmen karısına şiddet uygulamaktan ve onu başka kadınlarla aldatmaktan geri durmayan **başkarakter**; boşanma sürecinde annenin safında yer aldıkları için çocuklarını da vefasızlık ve çıkarıcılıkla suçlar. Yasalar, boşanmasının önüne taş bağırılı dağlar gibi dikildiğinde başkarakter, zaten başının hoş olmadığı, sosyal ve siyasal düzenle de takışmaya ve kapışmaya başlar. Üstelik siyasal görüşlerinden dolayı, faşistlerin ölüm listesinde ve tehdit telefonları almaktadır. Bu makus talih, başkarakterin akıl ve ruh sağlığını sürekli aşındırmaktadır.

“Ne kaldı ruha teselli şaraptan başka / Boğazda üç gecelik mehtaptan başka” diyen Yahya Kemal gibi, teselli arayışında gönül yoldaşım dediği sevgilisine ve *“Ana gibi yar, Bağdat gibi diyar olmaz.”* gerçeğinden hareketle annesine sığınan başkarakter, cennet ile cinnet arasında **gel-git**ler yaşadığı için, bir denge ve düzen arayışı içindedir ve duracağı yeri tam olarak tespit ve tayin etmekte ciddi krizler ve sorunlar yaşamaktadır: *“Evetine de bir kurşun, hayırına da bir kurşun deyip, karımın avukatını da öldürebilirim. ... İstedığimi öldürebilirim... Önce ayaklarından asıp sonra öldürebilirim... Her şeyi yapabilirim...”* (HK, 2006:155-156)

Delirmek hakkını elinde bulundurduğuna inanan, ölmeyi ve öldürmeyi düşünen başkarakter, ip üzerinde **cambazlık** yapma yeteneğini yani yaşama becerisini kaybetme noktasına gidip gelmektedir. Yekun hanesinde feodal genleri olan, bencilleşmeye eğilimli, tutarsız, kaygılı, korku dolu, vicdanıyla sorunlu ve çelişkiler yığını olarak özetlenebilecek ve nitelenebilecek bir karakter açılımı vardır karşımızda. Bu değişkenlik, aynı zamanda başkişiyi karaktere evirerek tek boyutlu bir tip ya da düz / flat bir karakter olmaktan kurtarıp **yuvarlak** / round bir karaktere yükseltir.

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde, *“Kimi kahramanlar, doğrudan doğruya olay örgüsünün teşekkülünde; kimi kahramanlar, yazarın düşünce ve kanaatlerinin okuyucuya aktarımında; kimileri de olay, zaman ve mekanın gerçekçi bir intiba içinde anlatılabilmesi için lüzumlu olan atmosferin sağlanmasında görevlendirilirler.”* (Çetişli, 2000:25) Romanımızın bir başkarakteri vardır ve bu başkarakter her üç işlevi de üstlenerek karşımıza çıkar ve eserin bütün yükünü omuzlar, tematik gücü tek başına temsil eder, doğru bildiği, hak bellediği yolda yalnız olsa da, yalnız kalsa da yürür, deyim yerindeyse **yumurta küfesini** sırtlayan kişi olur.

Yazarımızın üçüncü romanı olan **Aile Savaşları**'nda; *“Bir eserde birbirine zıt veya aynı hedefe yönelik güçlerin oyunundan doğan hareket...”* (Gümüş, 1989:152) anlamına gelen aksiyonu başlatan, sürdüren, yöneten ve babasını zaten kaybetmiş bir yetim olan başkarakter, çok sevdiği ve neredeyse taptığı annesini de kaybedince öksüz de kalmıştır. Sığınma imgelerini kaybeden başkarakter, annelerinden boşanmasını onaylamadıkları için hiç ziyaretine gelmeyen çocukları yüzünden sığınılacak imgeye de dönüşemez.

Uzun mesai saatleri süresince ayrı kaldığı, çalışan bir kadın olan eşi de başkarakterin yalnızlığını berkitir: *“Yasalarla ilk karım yabancı biri olmuştu. Çocuklarım vardı ... hiçbirisi yanımda olmadıkları gibi, yanımda olmayı da istemiyorlardı. Geriye kala kala sevdiğim kadın kalmıştı.”* (AS, 2006:7) Sürekli gelen ama geldiği gibi gitmeyen yalnızlık; bir **örümcek ağı** gibi, gizli ve sinsî bir acullükle, başkarakterin çevresine ağlarını örer... Saatler ya yalnızlığa beş vardır ya da yalnızlığı beş geçiyordur.

Otobiyografik anlatım kullanan başkarakter, kendini yaralı bir ruh ve parçalanmış, **paramparça** bir kişilik olarak görür ve gösterir. İlk evliliğini güç bela bitirmiş ve ömrünün yarısını verdiği karısına, boşanma karşılığı beyninin yarısını da vermek zorunda kalmıştır: *“Bir ayrılımda eller, kollar, bacaklar, mallar mülkler bölüşülebilir ama belki de ilk kez beyin, bir insan beyni bölüşülmek isteniyor.”* (AS, 2006:25)

Başkarakter kendisini bir hızarla, elektrikli testere ile ortadan ikiye bölünmüşçesine, bir yarısını eski karısına, diğer yarısını yeni karısına ait hissetmektedir. Okur, başından dört yıl süren zorlu bir boşanma uğraşı geçmiş karakterin, tedavi edilmesi gereken, kanlar sızan yaralarını izlemektedir. Tıpkı yaralı aslanların, yaralarını yalayıp tedavi ettikleri zamanlar (AS, 2006:25) gibi, başkarakter de yaralarını **sağaltmaya** çalıştığı zor zamanlar geçirmektedir.

Aile Savaşları'nda yolu sevgiden geçen başkarakter, yolu sevgiden geçmeyen insanlarca kuşatıldığını düşünmektedir. Boşanma arifesindeki ilk karısının sevgisini önemsemeyen veya sorgulamayan başkarakter, evlatlarının sevgisini kazanamamış / kaybetmiş olmaktan dolayı sancılıdır: *“Hani sizleri sırtında taşıyan birisi vardı ya... Hani sizleri büyütmek için taşıyan, gece gündüz çalışan birisi vardı ya... Hani birkaç ay öncesine kadar çok sevdiğinizi söylediğiniz babacığınız yani... Nafaka... Evlilik şirketi...”* (AS, 2006:27)

Çocuklar, terk edilen annenin safına geçmiş; anne sevgisi, baba sevgisini yenmiştir. Bu rahatsız edici sonucun birçok sebebi olabilir, hepsi hatırlanamasa, sıralanamasa da çocuklar, başka bir kadın için terk edildiğini düşündükleri, haksızlığa uğrayan kadın durumuna düşen annelerinin yanında kalmayı, tarafını tutmayı daha asil ve insani bir davranış olarak benimsemiş olmalıdırlar. Başkarakter babalığını kaybettiği için **hükümsüzdür** ve tabii ki mutsuz...

Aile Savaşları'nın başkarakteri, olayların akışı içindeki duruş ve tepkileri ile tanıtılmakla yetinilmez, bizzat yazar anlatıcı tarafından, belirgin karakter çözümlemelerine tabi tutularak tanıtılır: "*Ben... Bir bozkır insanı olarak, kırsal genleri olan birisi olarak, kin ve öfke doluyum. ... ben sabırsız ve kindarım...*" (AS, 2006:72) Bozkır insanı, bedevi / köylü olan başkarakterin bilinçaltı karanlıktır.

Kin ve öfke gibi yıkıcı duygularla dolu bir bilinç, etrafını da bilerek bilmeyerek, isteyerek istemeyerek yakar, yıkar ve yine de kin ve öfke ateşi söneceğine gittikçe harlanır. Alıntıdaki cümleler başkarakterin kendine ve etrafına mutluluktan çok mutsuzluk ve zarar vermesini açıklamamıza yardımcı olur. **Başkarakter** iki karısını ve çocuklarını mutsuz eden, yıkıcı bir gücü temsil eder. Bir su gibi olması tercih edilir insanın, girdiği kabın şeklini alan. Bir sel gibi olursa insan geçtiği yerlerin şeklini almaz, yıkar, değiştirir ve zarar verir.

Karakterleri yargılamayı bir kenara bırakır anlamaya çalışırsak, yapmak istediğinin "*kendi yaşamıyla kaçamaksız ilişkiye girebilme*" (Gasset, 1995:107) yeteneğini ve cesaretini sınamak olduğu açığa çıkar. Modern dünya algısı, karakteri, gelenekseli, töreyi zorlama ve aşma konusunda sürekli yüreklendirir. Boşanma bir çeşit bağımsızlık ilanıdır ve bunun söze dönüşmesi ve dökülmesi ise bir tür **esenlik bildirgesi**...

Karakterler beden ya da beyin kurgusunda yer almalarına göre de sivrilebilirler. İnşaatta çalışan ya da elinde silah, suçlu kovalayan bir karakter beden kurgusunun, ders veren ya da kitap yazan bir karakter beyin kurgusunun parçası haline gelir. **Aile Savaşları**'nın başkarakteri yazardır. Edward Morgan Forster'ın yuvarlak karakterlerinden olan başkarakter, toplumun aydın ve seçkin bir bireyidir. Söyleyecek sözleri, aşılayacak fikirleri, paylaşacak doğruları, okunacak düşünceleri olan beyin takımı karakterlerinin iyi bir örneği olan karakterimiz, bugüne mal olmanın ve yarınlara kalmanın da kavgasını verir aynı zamanda...

Dünyayı değiştiren en önemli insanlardan biri, seçilmiş bir elçi, yalvaç / peygamber olan, bugün milyarlarca insanın inandığı, İslam dinini ve bu dinin değerler

sistemini yeryüzüne indirip ilk temsilciliğini yapan Hz. Muhammet (S.A.S.), bütün Müslümanların peygamberi, rehberi ve yeryüzündeki ilk örneği ve önderidir, sonradan gelenlerin yolunu bulmak için hep baktıkları iman yıldızı, ışık kaynağıdır, alemlere rahmet olarak gönderilendir.

Yazarımızın dördüncü romanı olan **Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela** romanında Hz. Muhammet, sembolik karakter, hakem konumundaki kahraman olarak yer alır ve Hz. Ali'den başlayarak, sevgisi ile şefaet ettiği torunlarının rüyasına girer, manevi önderlik eder. Kerbela'da savaşmak zorunda kalan Hz. Hüseyin'e hırkası ile zırh olur ve hayalle gerçek arasında yine görünerek ruhunu ferahlatır. Resulullah, romandaki tematik gücü temsil eden bütün karakterlerin dolayımlayıcısıdır ve romanımız karakter unsurunun belirleyici ve sentezleyici olduğu bir eserdir.

Özellikle karakter unsurunun belirleyici ve sentezleyici olduğu yapılarda karakterin tek başına olgunlaşması / olgunlaştırılması anlatıyı "**Romantik Yalan**"a irca ederken; bir dolayımlayıcının (medeteur) varlığıyla "*Hamdım, piştim, yandım.*" kıvamına getirilen karakterler anlatıyı "**Romansal Hakikat**"e yükseltirler. (Girard, 2007:10) Hz. Ali, Hz. Muhammed'in yanında olgunlaşmış, cennetle müjdelenenlerden olmuştur. Ölümünden sonra da peygamberimiz, sığınma ve güç kaynağı olarak gönüllerde yaşamaya devam etmiş, bir nevi ölümsüz bir insan olmuştur. **VZVİVK** romanında, tematik gücü temsil eden bütün karakterlerin dolayımlayıcısı ve ilk başkarakteri Hz. Muhammed'dir...

Romanın ikinci başkarakteri Halife **Hız. Ali**'dir. Cengaverliği dillere destandır, atı Düldül, kılıcı Zülfikar ile İslam bayrağının dalgalanması için nefes aldıkça çırpınanlardandır. Hz. Ali'yi öldürmek için mescitte pusu kuranların yüreklerine de korku pusu kurmuştur. (VZVİVK, 1987:16) Hz. Ali'nin, Allah'ın arslanı oluşu, savaşçılığı, katillerini korkutan heybeti, fiziki portresi ile alakalıdır. Romancı, durup karakterleri çizmez. Olayların akışı içinde karakterler, yeni özellikler kazanırlar.

Ölümün kapısını çaldığı Hz. Ali, oğulları Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin'i etrafına toplar, vasiyeti Ali'nin karakter özelliklerini, **ruhi portresini** ortaya çıkarır: "*Sakin ola, Halife öldürüldü diye, Müslümanların kanına gömülmeyiniz. ...Bağırıp dövünmeyin. ... Mülcem Muradi'ye işkence etmeyesiniz. ... Sorasınız halka. Hoşnut değillerse babanızdan, birisinin vebali kalmışsa boynumda, azat edin, gitsin. Yok eğer tersi çıkarsa, o ölsün bu kılıçla.*" (VZVİVK, 1987:20) Kan dökücüler zalimlerdir. Hz. Ali döne döne mazlumlardan yana olunması inancını miras bırakır. İnsanların ahını, vebalini,

hakkını üstünde hissetmeyeceği bir hayat yaşamış, haktan, adaletten, iyilikten sapmamıştır

Hız. Ali ve vasiyeti karakterinin özetidir. Hız. Ali, romanda İslam tarihi içinde kalarak söylersek, en büyük haksızlığa uğrayan, en büyük **ilkörnek** / **arketip** olarak canlandırılır: “*Bunlar, varlıkların en mükemmel örnekleri, manevi kalıplarıdır. Sürekli yaratılıp duran varlıklar ise bu manevi kalıplara göre çoğaltılan kopyalar ve numunelerdir.*” (Çetin, 2007:153) Daha sonra Hız. Hasan ama en çok da Hız. Hüseyin ilkörnek mertebesinde babalarından sonraki yerlerini alırlar.

Romanın bir diğer başkarakteri ve tematik gücü temsil eden kişisi “*Sakin görünüşlü, kan akıtmaktan hoşlanmayan, her sorunu konuşarak çözmek isteyen...*” (VZVVK, 1987:21) **Hız. Hasan**’dır. Halife babasının öldürülmesi ile büyük oğul olarak Halife seçilir ancak Muaviye ordusuyla kapısına dayanınca kan akması diye Muaviye’ye biat eder ve Halifeliği, öldükten sonra kendine verilmesi şartıyla devreder. Muaviye kurnazdır, kendi ölünce oğlu Yezit’in Halife olması için Hız. Hasan’ı karısı Cu’de’ye zehirletir. Böylece Hız. Hasan iyi niyetle bile olsa, zalimden yana olmayan ama onunla da savaşmayan, Yezit’in halifeliğini, Muaviye’nin halifeliğine rıza göstererek onaylayan, pasif, edilgen kişi olur.

Romanın tematik gücünü, en güçlü ve en ayrıntılı işlenen kişilik olarak temsil eden bir diğer başkarakter Hız. Hasan’ın kardeşi **Hız. Hüseyin**’dir. Hız. Hüseyin ağabeyini pasif kişiliği için eleştirir ve gelecekte olacakların sorumluluğunu zalime direnmeyen kardeşinin icraatlarına yükler. Zalim, halifeliği de ele geçirerek güç, mevki ve mevzi kazanmıştır. Artık mazlumların işi çok daha zordur ama Hız. Hüseyin tam bir ülkücüdür: “*Ben, benden sonra gelecekleri de düşünerek, bir insanın ne kadar güçlü olursa olsun, gene de gücünü kıracak birilerinin şu dünyada var olabileceğini ortaya koymaya çalışırım. Bu inancımın karşılığında, kanımın akıtılmasına çoktan razıyım. ...kolladığım can değil inançtır.*” (VZVVK, 1987:115)

Bir inanç eridir, Hız. Hüseyin. **Mehmet Akif**’in şu şiiri, Hız. Hüseyin’in ve toplamda bütün inançlı ve asil ruhlu insanların karakterini çok güzel anlatmaktadır: “*Zulmü alkışlayamam, zalimi asla sevemem; / Gelenin keyfi için geçmişe kalkıp sövemem. / Biri ecdadıma saldırdı mı, hatta boğarım .. / Üç buçuk soysuzun ardından zağarlık yapamam; / Hele hak namına haksızlığa ölsem tapamam. / Yumuşak başlı isem, kim dedi uysal koyunum / Kesilir belki, fakat çekmeye gelmez boyunum!*” Akif’in kendi karakterini ifade ettiği bu şiirin bütünü, Hız. Hüseyin’in karakterini de teferruatıyla

tahlile kafidir. Zira karşımızda başı kesilen ama zalime baş eğmeyen bir büyük insan-lık örneği vardır.

Yazarın beşinci ve son romanı **Darbe** romanının başkarakterini incelemeye dış görünüşten başlarsak, başkarakterin fiziki portresinin ayna nesnesinden yararlanılarak yansıtıldığını görürüz. Sabah yatağından kalkan ve yüzünü yıkamaya gittiğinde kendini, istemsizce aynaya bakarken bulan başkarakter, yıllardır görmediği, uzaklardan gelen bir dosta baktığı duygusuna kapılır. Bu kendine yabancılaşma duygusuna, yaşlılık, yorgunluk darbesi eşlik eder: “*Gözbebekleri neden böylesine fersizdi? Tepesinde, önlere iyice seyrekleşmiş saçlarına karşın, iki yandaki saçları neden gür, beyaz ve kıvrır kıvrırdı? Yarım yüzyılı aşan yüzünde, pek çok acılı olayın çizgilerini gördü.*” (DR, 2006:5)

Başkarakter ellili yaşları devirmiş, saçları önden dökülmüş, yüzüne yaşadığı yılların bakiyesi, yaşının göstergesi çizgiler dağılmış biridir. Bu bir yerde, hemen her romanda karşımıza çıktığı için klişe de olan aynaya bakan ve kendine dalan insan tasviri, Cahit Sıtkı’nın ünlü “**Otuz Beş Yaş**” şiirini de güçlü bir benzeşimle anımsatır. Şair tıpkı bizim başkarakterimiz gibi aynanın karşısında, kendini tanımaktan çok yeniden tanımlamaya çalışmaktadır: “*Şakaklarıma kar mı yağdı ne var? / Benim mi Allah’ım bu çizgili yüz? / Neden böyle düşman görünürsünüz? / Yıllar yılı dost bildiğim aynalar.*” **Başkarakter**, aynaların artık dost değil fazlasıyla düşman olduğu yılların sonrasından, yaşanmışlıklardan seslenir okura...

Ali’nin yaşlılıkla ilgili kaygılarını bile geride ve gölgede bırakan bir trajedi vuku bulur. Ali, bütün duyularını yitirmiş vaziyette yere yığılır: “*Yoksa Ali, felç mi olmuştu?*” (DR, 2006:8) Başkarakter, bir insanın düşebileceği en büyük çaresizliğe duçar olmuş, yaşayan bir ölüye dönmüştür. **Başkarakterin felçli hali** yeterince acıklı ve üzücüyken, okur bundan sonrası ve fazlası ne olabilir diye düşünürken, yazar okuru şaşırtmaya ve sarsmaya devam eder: “*Az sonra derinlerden, çok derinlerden duyumsadığı bu duygu kıpırdanışının aslında, soğuk, yer yer kaskatı, yer yer lapa gibi duran bacakları üzerine sızan idrardan başkaca bir şey olamayacağını anladı.*” (DR, 2006:37)

Başkarakter fiziksel tükenmişliğin son noktasındadır. Okur böyle bir başkarakterin varlığını yadırgasa, işlevselliği konusunda tereddütlere düşse de Ali’nin bütün işlevlerini yerine getiren tek organı olarak beyni devreye girer. Artık kavanozdaki

beyin gibi, cansız bir bedende, canlı bir uzuv olarak, başkarakter koltuğuna **Ali**'nin beyni oturur.

2.2.8.2. Norm Karakter

Forster roman kişilerini yalınkat / düz (siyah-beyaz) kişiler ve yuvarlak kişiler diye ikiye ayırır: “*Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar.*” (Forster, 1982:108)

Norm karakterler **düz** veya **yuvarlak** bir karakter olabilir. Bunda bir beis yoktur. İşlevi, tematik gücü temsil eden kahramanın eksik yönlerini tamamlamaktır. (Stevick, 1988:189) **Türkler Almanyada** romanında başkarakter, kendini aynı zamanda norm karakter gibi de konumlandığı için, norm karakter grubuna dahil edebileceğimiz karakterlerin varlıkları ve etkinlikleri, alışılmışın dışında bir görüntü seviyesi kazandırılarak karşımıza çıkarılır. Norm karakterlerin romanda sürekli var olmaları ya da en azından okurun böyle hissetmesi önemlidir. Bu romanın norm karakterleri aksiyonun küçük bir bölümünde görünür sonra hiç görünmemecesine ortadan kaybolurlar.

En canlı ve belirgin norm karakter, başkarakterin düşüncelerine değer verdiğini gördüğümüz ve anladığımız **Henning Gerlach**'dır. İçinde bir boşluk hissettiği ve hayatı anlamlandırmak istediği için seyahatlere çıkan, Türkçe bilen, küçük Asya olan Türkiye'yi üçüncü kez gezerken başkarakterimize misafir de olan, birlikte tren yolculuğu da yaptıkları Gerlach'ın, dolayısıyla bir Alman'ın gözünden ülkemizi görüp, göstererek ve girdiği düşünce tartışmaları ile tezlerini güçlendirerek başkarakter, okura karşı açıklarını kapatmak, haklılığını ispatlamak ister. “... gözlerimi kapattım. Fakat uzun müddet uyuyamadım. Çünkü dışarıda Henning'le konuştuklarımızı düşünmüştüm.” (TA,1966:107)

Bu karaktere Bekir Yıldız'ın sözcüsü olan Yüce Yılmaz'ın sözcüsü nazarıyla bakabiliriz yani bu karakter yazarın sözcüsünün sözcüsüdür: “*Bir romanda kahramanlar hem objektif bir eleman olabilir; hem başkalarının dünyayı yaşayabilme, idrak edebilme, hissedebilme tarzları ile var olabilir.*” (Gümüş, 1989:150) Henning bir elmanın iki yarısı gibi, ruh ikizi ve eşi gibi özdeşleştiği Yüce Yılmaz'ın Alman versiyonudur. Bir madalyonun Asyalı yüzünü Yüce, Avrupalı yüzünü de Henning temsil eder. Fikirleri başka olsa da eğilimleri aynıdır bu yüzden birbirlerinin

tamamlayıcısıdır. Yüce, tezlerini okura aktarmada tıkanıp, etkisini ve gücünü yitirdiğini düşündüğü anda devreye “**Verici Kahraman**” (Destinteur) diye bilinen, hakem pozisyonundaki Henning girer ve yazara arka çıkar. Hedefle ilgili her türlü etkiyi yaratmak için icat edilen bu kahraman, başkarakterin varlığını ve ağırlığını dengelemek işlevini üstlenerek, yazar anlatıcıyı yalnızlaşmadan kurtarır, elini güçlendirir ve rahatlatır.

“...Henning de kendi toplumunda manevi boşluktan dolayı bir çatışma içerisinde. Medeniyet denen tek dişi kalmış canavarın eleştirisini Yüce’den alırız ama bu canavarın çocuğu olan Henning’den almak daha cazip ve gerçekçi bir bakış yaratacağından, yazar kitabında böylesi simetrik bir bakış açısı oluşturmuştur. Böylece ‘ben anlatıcı’nın yaratacağı sübjektifliği hafifletmiştir.” (Cihangiroğlu 2003:52)

Bir diğer norm karakter ise yazarın karısı ve çocukları, diğer bir ifadeyle **ailesidir**. “*Kul olmazdım şah u gedaya / Yıkılası hanede evlad u ıyal var*” diyen halk şairine hak verircesine yazarı, iktisadi göçe hazırlayan ve zorlayan şartların en önemlisi, ailenin geleceğini sağlama alma kaygısıdır. Yani aile mefûlken bile fâildir kaldı ki romanda başkarakterin karısı Almanya’ya iradesi ve ısrarı ile gelmekle kalmaz, işe girer ve tematik gücün odaklandığı matbaa makinesi alacak kadar para biriktirme sürecine açık katkı sağlar, yurda dönebilme süresini kısaltır.

Norm karakterleri René Girard’dan aldığımız ihamla, başkaraktere en yakın yerde durmaları ve etkileme, yönlendirme gücüne sahip olmaları ile “**dolayımlayıcı**” katına yükseltebiliriz. Romansal bir kurgu içinde Henning, başkarakterin bilinç çitasını yükselten; karısı ise hedef nesne olan matbaaya ulaşılmasını kolaylaştıran birer karakter olarak, dolayımlayıcı rolünü ve görevini üstlenirler. **Türkler Almanyada** romanını dolayımlayıcının varlığını ortaya çıkardığı için romantik değil romansal kurguya daha yakın saymak gerekmektedir: “*Bundan böyle romantik deyimini dolayımlayıcının varlığını asla açığa vurmadan yansıtan yapıtlar için kullanacağız, romansal deyiminiyse dolayımın varlığını ortaya çıkaran yapıtlar için. Bu kitap daha çok sözünü ettiğimiz son yapıtlara adanmıştır.*” (Girard, 2007:34)

Başkarakterle kurdukları ilişkide birincil önceliği olmasına rağmen norm karakterler, olay örgüsünde ikincil rolleri olan karakterlerdir. **Halkalı Köle**’de yazarın, başkarakterin karısı ve sevgilisi bu karakter grubundadır.

Durmadan içen cumhuriyet öğretmeni bir baba ile molla kızı bir annenin çocuğu olan başkarakterin karısı, gelenekçilik ile yenilikçilik arasında bir ayar tutturmuş

ortalama bir Türk kadını özellikleri gösterir. Çalışmayan ve kendine yetemeyen bir **ev kadını** tipine yakın özellikler taşır. Beyaz gelinliği ile girdiği evden kefeni ile çıkacağına inanır. Evlilik ona göre ancak ölümle bitebilir. Başlarda sevecen ve anlayışlı bir kadın iken evlilikle geçen yorucu, yıpratıcı yılların sonunda, temizlik takıntısı, hırçın, asabi, kavgacı, dırdırcı vb. bir kişiliğe bürünmesi gibi özellikleri yüzünden evini, diğer paylaştığı aile üyelerine karşı yaşanması zor bir mekana, bir hapis haneye, cami yahut müze benzeri bir yere dönüştürerek birlikte yaşanması zor bir kadın haline gelir. Kocasının zaten olmayan ilgi ve sevgisine eklenen aldatmalarını sineye çeken bu kadın bir tek birlikte yaşadığı kaynanasına katlanamaz ve kaynanasını, başkarakterin diliyle anasını evden kovarak zaten dolmuş bardağı taşıran son damlayı, sallanan evliliklerinin üzerine boca eder.

Yazarın **Halkalı Köle**'de değil ama daha sonra bir söyleşide dillendirdiği düşüncesi evliliklerde eşler arasındaki karakter, kan ve doku uyumsuzluğu kadar kültürel uçurumların da göz ardı edilmemesi gerektiğini düşündürür: *“Bir kere evliliği aceleye getirmiştım zaten... Evlilik sırasında ben yerimde duramadım, hep okuyor ve yazıyordum... Ben gelişiyor, ilk eşim ise bulunduğumuz yerde kalıyordu... Bir süre sonra da koptu tabii...”* (Özgentürk,1998:14) Evlendiği yıllarda hayatını kontrol edemediğini ifade ve itiraf eden erkek, başkarakter, yazarlık mesleğini icra edecek kadar kültürlüdür, eşi ise gelişim ve değişime kapalı bir ev kadınıdır. İlişkilerinde derin çatlaklar oluşması kaçınılmazdır.

Yargılamak değil anlamak isteyen iyi niyetli insanlar, özellikle kadın okurlar için -zira kadın okurların bu karakterle özdeşim kurmaları daha kolaydır- bu norm karakter; kocası olan başkarakter tarafından, maksatlı olarak, ince işçilikle yaratılmaya çalışılan bir **“cadı”** karakteri, bir **“öcü”** karakter değil, mutsuz olduğu için, etrafını mutsuz eden, ilgi, sevgi ve anlayış görmeyen, mutsuzluğu umutsuzlukla birleştiği için ruhsal çöküntü yaşayan, nevroitik bir kurbandır. Evliliğin son perdesinde kocası, sevgilim dediği bir kadın için evini terk etmiş ve boşanma davası açmıştır. Türkiye değil dünya ölçeğinde sayısız benzerleri olan **mutsuz**, umutsuz, terk edilmiş, yalnız ev kadınlarından biridir o. Kocasına göre ise artık birlikte yaşamak, yaşlanmak istenmeyen, sevilmeyen bir düşmandır: *“Hırçınlığından, öfkenden, gerilimli baskından, o denli bıkmışım ki...”* (HK, 2006:155-128)

Başkarakterin gönül yoldaşım dediği sevgilisi ise çalışan, üreten, tek başına var olabilen, daha güçlü bir kadın tipidir. Başkarakterce boşanmak üzere olduğu karısının

karşısına konumlandırıldığı için, **ters yüz** edilmiş bir karakterdir aynı zamanda. Başkarakter için karısı düşmandır, sevgilisi dost, karısı tüketen, sevgilisi üreten, karısı değer bilmez, sevgilisi kadirşinas, karısı insanlığını yitirmiş bir varlık, bir “ucube”dir, sevgilisi can ve insan: *“Bildiğim vapurdaki kadın yanımdadır... Yıllardan beri ilk kez, bir insana rastlamış gibiyimdir.”* (HK, 2006:69)

Romanda karşı karşıya getirilen ama dile getirilmeyen bu iki kadın arasındaki bizce en önemli fark, bir kadının eski, **eskitilmiş** olması diğerinin yeni olmasıdır. Kadınların kişilikleri değiştirilmeden yerleri ve rolleri değiştirilseydi, büyük olasılıkla biz yine aynı senaryoyu okuyor olurduk. Bir türkümüzde söylendiği gibi: *“Eski yar şöyle dursun, can kurban yeni yara...”*

Bakış açısı değişince, başkarakterce yüceltilen bu sevgilinin sıfatları da değişir. Başkarakterin karısına göre bu kadın yuva yıkan bir fahişedir: *“Bu yaman bir orospu... ...Evli bir insanı ayartana orospu demezler mi...”* (HK, 2006:79) Kadın rekabetinin ve kadınca duygu ve kaygıların hem ürettiği, hem çoğalttığı argo bir hakaret sözcüğüdür, alıntıda kullanılan.. Her ne kadar haklı gerekçelerle, erkeklerin de bu sıfatı hak edenleri olduğu tezi ileri sürülse de umumiyetle kadınlara özgü kara sıfatlardan biridir bu sözcük ve kibarcası **fahişedir**. Bir kadına reva görülebilecek bu en ağır sözcük, yuvası yıkılmak üzere olan bir kadın için sarf edilebilecek en hafif sözcük durumuna düşer.

Aile en az ve başlangıçta iki kişi ile kurulan bir toplumsal yapıdır ve adı **Aile Savaşları** olan bir romanın en az iki başkarakteri olmalıdır ancak bu romanda olayların akışı ve sunum tercihleri, ailenin kadın üyesini norm karakter olmaya zorlar. İsim geçmediği için romanda, özellikleri ile tanıdığımız bu norm karakter, geç evlenmesine ve geç hamile kalmasına, belki de son hamilelik, annelik, kadınlık duygularını tatmin olanağını yakalamasına rağmen kararı tamamen kocasına bırakır. İrade kullanıp, sen ne dersen de ben bu çocuğu doğuracağım der, ama direnmez, direnemez. Hep edilgen görüldüğü romanın sonunda, kocasının nihai kararını sezen ama beklemeyen bu kadın karakter, gider kürtaj olur ve kendisini bu karara zorladığını düşündüğü kocasını intikam alırcasına terk ederek etken, iradeli bir karaktere dönüşür.

Başkarakterin gölgesinde kalan ve umursanan bir değere dönüşemeyen norm karakterin zafiyeti, erkek egemen dünyanın değerler sistemiyle donatılmış bir eşe bağlanmasıdır. Eşi, bu kadını değerli kılanın kendine özgü kimliği olduğunu değil kendisinin lütfettiği / bahsettiği ilgisi olduğunu düşünür. Bu değer biçme / verme biçimi

gerçekte norm karakteri değersizleştirir, etine ve kokusuna özlem duyulan herhangi bir **karşı cinse / dişiye** indirger.

Bu norm karakterin belirgin özelliği **çalışan kadın** olmasıdır. Çalıştığı için önce eşine, sonra evine yeterince zaman ayıramaz ve yabancı kalır. Bu durum, koca olan başkarakter için katlanılamaz bir sonuçtur. Evinin eşyalarını gündüz gözüyle doyasıya göremediği için tanımayan bu kadın için evi, yatıp kalkmak için kullanılan bir pansiyon gibidir: “*Evinde kaç tabak, kaç çatal, kaşık, kaç gömlek, kaç ceket olduğunu bilmemesine karşın, banka müşterilerinin banka hesaplarındaki en küçük dalgalanmaları biliyordu.*” (AS, 2006:10)

Aşırı dikkat ve özen gerektiren **bankacılık** mesleğinde şef düzeyinde çalışan bu kadın, uzun mesai saatlerini işine ayırdığı için; eşine, evine, evliliğine, muhtemel doğacak çocuğuna ayıracak zamanı kalmayan ve olmayan kadındır ve okura çalışan kadınların dramını ve yazgısını düşündürme işlevini de üstlenir, elbette bu kadınlarla evlenmek bahtsızlığına duçar olan erkeklerin yazgısını da... Adeta **sanal** bir **evlilik**tir böylesine yoğun çalışan insanların evliliği...

Başkarakterin boşanmasının akşamında karım olur musun dediği sevgilisi bu tekliften rahatsızlık duyar, alındığını ve incindiğini şu sözlerle dışa vurur: “*...ben senin karın değil miyim zaten. ...yıllardan beri senin kapatmanmışım gibi konuştun. ...ayrıldığın andan itibaren mi metresin oldum gözünde.*” (AS, 2006:68) **Kapatma**, **metres** gibi sözcükler kadını, toplumda farklı ve incitici bir kulvarda tanımlamanın aracıdır. Başkalarınca böyle görülmenin faturasını sessizce ödeyen bu kadın, bilinçaltında sevgilisince de böyle görülmeliğini kaldıramamış, sesini yükseltme gereği duymuş, içinde biriken dışa vurmuştur. Başkarakter bu rahatsız edici diyaloglar üzerine çark etmiş, karım olur musun, teklifini evlenelim mi, sorusuna çevirmiştir. İkinci eş olacak norm karakterimiz, kişiliğine saygı duyan ve duyulmasını da bekleyen, onurlu, gururlu bir karakterdir.

Başkarakter, **Aile Savaşları** romanında, önce sevgilisi sonra ikinci karısı olan kadını derin sayılabilecek iç çözümlemelere tabi tutar, öyle ki çocukluğuna ve babasına kadar inmeyi dener: “*Sen doğruda, sakın, usulca, ürkütmeden yaşamak istiyorsun. ... Bağışlamaya her zaman hazırsın. ... O uzak ülkenin steplerinden gelmiş dokuz çocuklu bir kadının torunu olarak... Nereden gelmiş ataların? İnsanlığın yarattığı en büyük devrimin topraklarından kalkıp gelmişsiniz. Baban, o toprakların olumlu pek çok değerlerini sana aşılarmış. ...*” (AS, 2006:72) Bu norm karakter kentli olmayı başarmış ve

yapıcı duygularla dolu, olumlu ve ılımlı bir karakterdir ve evlendiği adamla farklı karakter değerlerini temsil eder. Büyük devrimin topraklarından gelmesi peşin olarak bizi eski Sovyet halklarından birine mensubiyeti ve **göçmen** oluşu üzerinde düşündürür.

Romanın ilerleyen sayfalarında, yukarıdaki ruhsal çözümlemeye göre sakin, bağışlayan, olumlu pek çok değerle donanık bu kadın karakter, yüz seksen derece değişir: “‘Yeter!’ diye bağırdı. Bağıırıyordu kadın. Avaz avaz bağıırıyordu oturduğu divandan. Belki de ilk kez bağıırıyordu yüzüme karşı. O sakin, o uysal kadın nereye gitmişti?..” (AS, 2006:118) Evlilik, bu uysal ve uyumlu kadını almış onu **hırçın**, kavgacı, bambaşka bir kadın yapmıştır. Yıllarca sevgili olarak yaşayan bu çift hiç tartışmamıştır, kadın sadece bir erkeği taşımakla yükümlüdür bu zamanlarda.

Evlenince iş değişir, kadın hem erkeği, hem evi, hem evliliği hem de on iki saat süren işini idare etmek zorunda kalır. Kocasının anlayışsız, yıkıcı, sızlanan, mızımızlanan, söylenen, eleştiren, kin, öfke ve kıskançlık nöbetleri geçiren, geçimsiz kişiliği bu sonucu hazırlayan sürecin göze batan rahatsızlıklarıdır. Bir günün yarısını ayırdığı işinden sonra eve gelen, yemek, bulaşık, ütü, televizyon, **sevişme**, uyku rutinine ayak uydurmak için çırpınan kadın, hiç takdir edilmediği gibi sürekli eleştirilince ve üstelik hamileliğine arka çıkılmayınca patlar. Yukarıdaki bağırma, dolan bir bardağı taşıran son damlaya duyulan bir tepkidir ama toplamı evliliğin hanesine yazılır.

Romanın sonunda bu kadın, kocasının evini ve eski eşini terk ederek kendine doğru yürüyüşünü örnekser ve aynı gerekçeyle kocasını terk eder: “Ben de kişiliğime doğru yürümeye karar verdim.” (AS, 2006:144) Kendi hayatının kahramanı olan her insan için **kişiliğine yürüme**, er ya da geç çıkılacak bir yolculuktur. Maslow’un “İhtiyaçlar Hiyerarşisi”nde kendini gerçekleştirme, bireyin ulaşmaya çalıştığı ve ulaşabileceği **son düzeydir**. Maslow’a göre bu içsel doğa, nadiren yok olur ya da ölür. Son tahlilde “...reddedilmiş ya da bastırılmış olsa da yeraltında, bilinçaltında varlığını sürdürür. ... açık, sınırlandırılmamış olarak ifade edilmek için hep zorlayan, kendine özgü dinamik bir gücü vardır.” (Randall, 1999:40-41) Norm karakterin içinde, evlilik öpücüğünün uyandırdığı, uyuyan güzeldir yolculuk... Norm karakterin içindeki uyuyan güçtür, kendine doğru yürüme isteğinin fitilini ateşleyen... Bu gücü açığa çıkaran ise erkek egemen kültürden çıkma kocası ile evliliğin kişilikleri sıfırlamaya çalışan baskıcı yapısıdır. Son kararı kocasını terk etmek de olsa bu norm karakter tematik gücü, güçlü kadını ve aynı zamanda **verici / hakem** pozisyonundaki kahramanı (destinateur) temsil eder...

Romanının ikinci norm karakteri başkarakterin boşanmaya çalıştığı ilk karısıdır. Ev kadını olup çalışmayan, aynı zamanda yazar olan başkarakterin zihinsel ve kişisel gelişimine, değişimine ayak uyduramamış, duygusal ve düşünsel bağlamda kocasıyla arasında **derin boşluklar** olan, işleri yokuşa süren, boşanmak istemeyen, çocuklarını kocasına karşı kalkan olarak kullanan, boşansa bile kocasını kaptırdığı kadına, evliliklerinin birikimi malını mülkünü kaptırmak istemeyen, abartılı nafaka talepleri ile bunaltan ve kadınca sızılar ve öfkelerle, kendinden sonra evleneceklerle her türlü zararı vermeye çalışan bu kadın, adeta yangından mal kaçırma telaşı içindedir. Evliliği esasen, resmen olmasa bile fiilen bitmiş durumdadır çünkü kocası halihazırdaki sevgilisi ve müstakbel ikinci karısıyla birlikte yaşamaktadır:

“Karım yarımı alıp götürmüş. Yorgun, bitkin, umutsuz öteki yarımı da sevdiğim kadın sırtlıyor. Dönüyoruz birlikte eve” (AS, 2006:35) Evliliğinin uzatmalarının yaşandığı bu süreçte başkarakter hala **“karım”** dediği kadının karşısına sevgilisini / sevdiği kadını koymuştur. İki kadın arasındaki en belirgin fark bu cümlededir. Biri eş olsa bile uzatmalı eştir, seilmeyen, birlikte yaşanmak istemeyen kadındır, diğeri ise tersi... Bu ilk eş, karşı güç, **hasım kahraman** (antagonist) grubundandır, başkarakter tarafından bilinçli bir ince işçilik ve ısrarla gözden düşürülmeye çalışılmaktadır. Başkarakterin tematik hedeflerine ulaşmasının önünde bir engeldir.

İkinci karısı ile evlenen başkarakter, bankacılık mesleğinin, hesap açıkları, kasanın tutmaması, yılsonu bilançoları, Ankara’dan gelen denetçiler vb. nedenler ile uzayan mesailer arasında göremediği bu eş ile ilk eşini kıyaslar ve iki olumsuz sonuç ortaya çıkar: *“İlk karım evin gardiyanıydı, jandarmasıydı. Sen, sen hırsızısın, konuğusun evinin, evliliğin...”* (AS, 2006:96-97) İlk karısının **varlığı** sorunların kaynağı iken, ikinci karısının **yokluğu** sorunların nedenidir ve iki olumsuz arasında çaresiz kalan yine başkarakterdir. Yağmurdan kaçmış ama doluya tutulmuştur.

Yazarın dördüncü romanı olan *Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela* romanına geçtiğimizde; romanda tematik gücün engelleyicisi, karşı gücün temsilcisi, hısım değil hasım kahraman işleviyle yer alan karakterlerin ilki Halife **Muaviye**’dir: *“Muaviye düzenbaz ve hırslı, gözleri civa, yüreği tilkili, niyeti aşılmaz kaleler gibidir. ... Kurnazlığıyla, iyi kötü düşüncelerini karşısındakine belli etmemekle ün kazanmış Muaviye...”*. (VZVİVK, 1987:7-25-47-48) İlâveten bu karakter, yatağında eceli ile ölmeyi başarabilecek kadar akıllıdır, hesapçı ve hesaplıdır. Kumandanı ile yaptığı uzun konuşmada görece başarısının sırrını ifşa eder: *“Dengeyi, bu dengeyi tutturmak da, her*

kula nasip olmaz hani.” (VZVVK, 1987:39) Başarı Aristo’nun tabiriyle altın ortayı tutturabilenlerindir. Muaviye’nin denge arayışı, altın ortayı tutturabilmekle alakalıdır.

Muaviye **güce** tapar. Valilik, halifelik yetmez. Halka zulmü komutanları aracılığıyla yapar Muaviye. Halk homurdanmayı bırakır, ayaklanmaya başlarsa hemen komutanının kellesini önlerine atar. Halkı ne öldürür, ne ondurur, ne güldürür. Ölüm döşeğindeyken oğluna yaptığı vasiyeti kişiliğinin ipuçları ile doludur:

*“Gerektiğinde, bir memurunu görevden almak, çekilecek yüz bin kılıcın önünü, boşluğa getirir. Halkı, memurlarınla korkut. Alabildiğine korkut... Ama korkuları dayanılmaz olunca, suçu fermanlarda değil memurlarda aramaları için, memurlarını çek ve cezalandır. Cezalandır ki, halk hoşnut olsun, ...sen... zaman kazanmış ol.” (VZVVK, 1987:63) İnsanları tepe tepe kullan, gerektiğinde tepele, sömür ve zulmet içeriğinde uzayıp giden bu vasiyet, bir **zalimin** hayat tecrübelerinden ve karakterinden süzülen bir özettir.*

Romanda zalimliği, kötülüğü, zorbalığı ve dolayısıyla karşı gücü, hasım kahramanı temsil eden ikinci karakter **Yezit**’tir: *“Yezid’in, av tutkusu bir tuhaftı: Uçanın ve kaçanın en küçüğünü, yuvasında kendisini besleyecek olanı bekleyen yavruları bulur, öldürdüğünde de, ya parçalar, ya da tekmeleyip geçerdi.” (VZVVK, 1987:61) Yavru sözcüğü, korunmasız, güçsüz, sabi, sübyan çağrışımları ile mazlumu temsil eder. Yezit bu yavruları öldürmekle yetinmeyen, parçalayan, tekmeleyen bir masum avcısıdır. Avcılık onun şahsında bir geçim kaynağı, bir eğlence değil, sadist kişiliğini, kan dökücü, kıyıcı kişiliğini tatmin ettiği bir uğraş ve avuntudur. Halife olduğunda hedefi yavru hayvanlar değil masum insanlar olacaktır.*

Babası gibi güce tapan **Yezit**, ölüm döşeğindeki babasının başında beklerken gözü babasının saltanat yüzüğü ile aldığı nefeste, akli bir an evvel gücü eline geçirmektedir, babasının ölümünü bekleyecek kadar sabrı yoktur: *“Meclisi toptasak da ölmeden, halifeliğin bana geçtiğini söyleyen, İslam’ın geleceği bakımından yani...” (VZVVK, 1987:62) Babasının ölmesini, cesedinin soğumasını beklemeden, cebren halifelik yüzüğünü babasının parmağından çıkarıp kendi parmağına takan Yezit, **sadist** olduğu kadar **fetişist** de. Fetişizm belli nesnelere karşı duyulan frenlenemez ilgi olarak tanımlanabilir. Halifelik yüzüğü, asası, ucu fetişizme çıkan bir takıntıdır Yezit’te...*

O öldürttüğü Hz. Hüseyin’in tepsi içinde sunulan kellesi ile oynayacak kadar pervasız bir zalimdir. İşkence ve acı çektirmekten hoşlanma demek olan sadistlik ve büyüklük takıntısı olarak bilinen **megalomanlık** onun kişiliğinde birbiriyle yarışan,

birbirine karışan iki hastalıktır: “*Benden büyük var mıdır? ... Allah göktedir, dedi Yezit, bu kez esasını havaya kaldırdığında. Yerde en büyük kim? ... Yezit bağırdı. En büyük, en güçlü benim, dedi.*” (VZVIVK, 1987:69) Megalomani ya da büyüklük hezeyanı ya da büyüklük kuruntusu, kişinin kendisine gerçekte uyuşmayan üstün nitelikler yakıştırmasıdır. Derin bir ruhsal sorunun belirtisidir. Megalomani, kendi başına bir hastalık değilse de oldukça şaşırtıcı bir psikolojik durumdur. Büyüklük hezeyanları kişinin, yetenekleri, nitelikleri ve yaşantısı hakkındaki mantıksız inançlara dayanır. Megalomani, kendini önemseme duygusunun gerçekliğe dayanıp abartılı bir biçim alan hali yani aşırı bir özgüven değildir. (<http://tr.wikipedia.org>)

Halife olduğunda Yezid’in ilk icraatı, halifelik iddiasında bulunabilecek olan Hz. Hüseyin’i biata zorlamak, olmadı bertaraf etmektir. Bir gün başı kesilirse bu başın biatsız olacağını söyleyen Hz. Hüseyin, Kerbela’da şehit edilir. Kesik ve biatsız başı bir tepsi içinde, Şam sarayındaki taze ve turfanda hatta turfa Halife Yezit’in önüne konur. Bu esnada **Yezit**’in depreşen psikopatlığı, sonun başladığının habercisidir. Elindeki asa ve yüzündeki **kibirle**, kesik başla oynamaya başlayan Yezid’e, meclisin en yaşlısı dayanamaz ve kellesi pahasına haddini bildirir:

“*Sonun hüsrandır. ... Sen ki Yezid, sen ki zulmedensin, dedim ya yoktur sonun. ... Bu kadar pervasızlığın sonu, halkı daha fazla sindirmez. Ters, sinen halkı ayaklandırır.*” (VZVIVK, 1987:146-147) Yezit, had, hudut bilmez bir **zalim** yöneticidir. En yaşlı meclis üyesi Ebu Berze Eslemi, haddini aşan her şeyin zıddına döneceğini, zulümle kurulan saltanatın payidar olamayacağını, kellesini kaybetmek pahasına Yezit’in yüzüne vurandır. Bu diyaloglar ve olaylar içinde **Yezit**’in, melun ve menfur karakteri, daha doğrusu karaktersizliği ortaya çıkar. Yezit, babası Muaviye’nin üçüncü dereceden çok kötü bir kopyası, Muaviye’ye rahmet okutacak halefidir.

Ümit Yaşar’ın, içinde “*Bundan sonra yeryüzünde aşkın adı Ayten olsun.*”, dizesinin geçtiği bir şiiri vardır. Bu şiirden kopya çekerek diyebiliriz ki Kerbela’dan sonra zalimin ve kötülüğün adı yeryüzünde **Yezit** olmuştur: “*Günlük dilde Yezid adının isim özelliğini yitirerek kötü, nefret edilen kişiler için sıfat olarak kullanılmasının, susuzluğun Kerbela’ya benzetilmesinin nedeni de budur.*” (Özkırımlı, 1986)

Yazarın son romanı *Darbe*’nin norm karakteri olan; “*Yüzü sapsarıydı. Gözleri kıpkırmızı.*” (DR, 2006:10) diye tasvir olunarak romana dahil edilen Narin, tematik gücü temsil etme kararlılığında olan bir kadın karakterdir. **Narin**’in ismi ile kaderi ve kederleri çelişir, okurun gözünde bu çelişkiler acıma duygularını katlar. Adındaki nahif,

kırılğan, korunmaya muhtaç çağrışımlarla Narin; *Orhan Seyfi Orhon*'un gönlünü benzettiği **kelebekler** kadar zayıftır: “*Her gün biraz zedelenen / İki ipek kanadı var.*”

Selim adında bir oğlu da olan Narin’e tutuklanan kocasının öldüğü söylenir. Narin dul, Selim yetim kalmıştır. Narin’in bu ölüm olayıyla ilgili en dikkat çekici yorumu, 12 Eylül yıllarında en çok tekrar edilen sözlerin bir özeti mahiyetindedir: “*Öldü mü, öldürdüler mi bilinmez, dedi Narin, cılız bir sesle. ‘O, inanmış bir devrimciydi yavrum. Belki de işkencede öldü.’*” (DR, 2006:15)

Adı gibi narin bir karakter olan bu kadın bir kez değil iki kez değil, defalarca aldatılır. Önce askeri darbe kocasını tutuklar, sonra öldü diye sahte mezara koyar, sonra kimlik değiştiren kocası eski karısı ile yakınlık kurar ve hatta onunla yatar ve onun “orospu” olduğunu düşünür, düşünmekle yetinmez, yüzüne vurur düşüncelerini: “*Orospu, orospu değilim, diye kekeledi. Yo yo, orospuyum sahi. Haklısın. Oğlum aşağıda, kocam mezarda, ben yatakta birisiyleyim.*” (DR, 2006:68) Bütün bu oldu bittiden sonra, eski koca kimliğini açıklayıp gerçek kocası olduğunu söyler. Bütün olan biten içinde dahi Narin’in en önemli kaygısı kocasının davasına **ihanet** edip etmediğidir: “*... hiçbir şey söylemedin, dava arkadaşlarını ele vermedin değil mi? Bugün ben, yarın oğlun, seninle ne kadar övünsek azdır.*” (DR, 2006:16)

Narin yanılmaktadır. Kocası devrimci camiaya ihanet etmiş, o zamanın en büyük ayıbı olan itirafçılığı seçmiştir. “*Evet, dedi Hamdullah Şimşek, utanmış gibi görünerek. Ben bir itirafçıyım. Pişmanlık Yasası’ndan yararlanmış bir itirafçı...*” (DR, 2006:71) **İtirafçılar** bir davaya en büyük zararı verirler zira kendileri davalarını satmakla kalmaz, başka arkadaşlarını da açığa düşürerek, kitlesel, örgütsel bir çöküşe yol açarlar. Bu karakter üzerinden, bu tipler yerden yere vurulur. Kadın son darbeyi kocasının itirafçı olduğunu öğrenerek yedi, dediği anda okur, kayınbaba devreye girer. Yüzünü değiştirdiği için kendi oğlu olduğunu anlamadığı ve geliniyle yatıp kalkan bu adamı namus davası diyerek öldürür. Yazar hiç hazzetmediği böyle bir karşı güç karakterini affetmez ve böylesine bir karambol, keşmekeş yaratarak cezalandırır.

Narin, 12 Eylül sürecinin dolaylı olarak değdiği kurbanlardandır. Yakalanan, öldürülen insanların geride bıraktıklarını temsil eder. Böylece askeri darbenin hayatını kararttığı insanların sayısı ikiye, üçe katlanır. Ölenler bir kez, kalanlar bin kez ölür: “*...bir kefene dolanıp koşmak, sevdiği, saydığı, güvendiği insanın mezarını parmaklarıyla kazıp, açtığı boşluğa kendisini diri diri gömmek istiyordu.*” (DR, 2006:67) Büyük bir depresyon, bunalım geçiren, intiharın eşiğinde oyalanan, 12 Eylül’ün dolaylı

mağdurlarının temsilcisi **Narin**, zaten yetim kalan oğlunu, öksüz de bırakmaya gönlü el vermediği için canına kıyamaz ama o artık “*yaşamıyor gibi yaşıyor*”dur.

Narin’in kocası olan adamın adı **Hamdullah Şimşek**’tir. İşkencelere dayanamayıp çözülen, itirafçı olan bu karakter polisle yaptığı işbirliğinin ödülü olarak, ameliyatla yüzü değiştirilir ve **Yavuz Aslantürk** adına düzenlenmiş bir sahte kimlikle, eski hayatına ve eski hayatını paylaştığı insanlara geri dönmemesi koşulu ile serbest bırakılır: “*Polis şefi hışımla ... Hamdullah Şimşek öldü, dedi. Senin İsmi bundan sonra Yavuz Aslantürk. Bu da kimlik kartın.*” (DR, 2006:11)

Yaşayan bir ölü ya da ölmüş bir yaşayan vardır okurun karşısında, tabii bir de yaman çelişkiler içinde savrulan hayatlar... Her gün yeniden kurulan, her gün yeniden yıkılan hayatlar: “*Dünyaya atılmış konumda olan insan, yaşadıklarıyla kendini belirle(mek) ve özünü kendisi yarat(mak)*” (Sartre, 2002:81) zorundadır. Narin’in sorunları bir tarafıyla **varoluşsal** niteliktedir.

Yazar, itirafçılara, arkadaşlarını satanlara büyük bir hınç duyar. Karşı gücü temsil etme görevi verdiği norm karakterine; savaşçı, yiğit, kahraman anlamlarına gelen “Yavuz” adını ve terkiinden övgü ve yücelik fışkıran “Aslantürk” soyadını vermesi alaycı öfkesinin eseridir. Bu türden karakterler, kof kabadayılar, **sahte** devrimciler olarak tukaka edilmeli, lanetlenmelidir. Bu aşağılama ve ilenç işini yazar, her şeyi öğrenmesini sağladığı karısı Narin’e havale eder.

12 Eylül’ün dönek ve işbirlikçi tiplerini temsil eden bu karakter, eğer anlamak için bakılırsa bir **korkak**, eğer yargılamak için bakılırsa bir **hain**dir. Herkes kahraman doğmaz ya da kahraman olamaz. O sıradan insandır, dava adamı değil. İtirafçılığının ödülü olarak serbest kaldığında bile yeniden tutuklanmaktan ölesiye korkar: “*Yavuz Aslantürk, olup bitenleri anlatacağı sıra, aklından hiç çıkmayan polisler, jandarmalar, işkenceler, zindanlar geçiyordu.*” (DR, 2006:67)

Bu karakter darbecilerden sonra, devrimcilerden önce gelmek kaydıyla romanın **günah keçisi**dir. İtirafçı olduğu için haindir. Gammazladığı dava arkadaşları darağacında sallanırken, onun yaşaması caiz değildir. Yazar, karısını bile tiksindirdiği bu karakteri, öz babasına öldürterek cezalandırır: “*Narin, dehşetle açılmış gözleriyle, az ötesinde, bacakları üzerinde bedenini taşıyamayan kocasının yere yuvarlanışını izliyordu.*” (DR, 2006:109) En yakınındaki insanları satan, en yakını tarafından öldürölür; fazladan onurunu ve saygınlığını hatta insanlığını kaybetmiş olarak...

Daha sonra Yavuz Aslantürk adını alan Hamdullah Şimşek, romanda bir değil **bir buçuk karakterin** varlığını ve ağırlığını temsil eder. Bu norm karakterlerin sadece adlarının anılmasıyla yetinilmeyip, soyadlarının da sürekli kullanılmasının nedeni, kendilerini değil bir nesli temsil etmeleriyle ve resmiyete intikal eden tutuklama ve yargılamalar içinde ad ve soyadın mutlaka kullanılması ile ilişkilidir. Askeri darbe döneminde tutuklama, cezaevi, yargılama süreçlerinden geçirilen bu neslin bütün resmi takibat işlemleri **ad soyad** bütünlüğü içinde yapılır. Sadece adını andığınızda herhangi biri olabilecek bu isimler, soyadları ile de anılınca kahraman ya da hain olarak zihinlere kazınan bir özel şahsiyet, nevi şahsına münhasır şahsiyet, tarihi şahsiyet haline gelirler. Örneğin, uzak benzetimle ilişki de kurulabilecek devrimci neslin bir karakteri olarak Deniz adı tek başına çağrışımsız, herhangi birinin ismi ve soluk bir isimken **Deniz Gezmiş** olarak bir sembol isme dönüşür. Romanda sürekli adı ve soyadı ile yazılan diğer karakter Kamer Can'dır.

Hamdullah Şimşek'in itirafları sonucunda yakalan bir devrimcinin adıdır **Kamer Can**... Arapça kamer, Türkçede ay demektir. Konumu itibarıyla gökyüzünde duran, sonsuzluğu karşılayan, yüce ve ulaşılmaz olan, çekim gücü ile yeryüzünde gelgitlere yol açan ve ışık saçan bir gezegen olan ay ile taltif edilen / ödüllendirilen, üstüne içtenlik sıfatı olan “can” eklenen bu karakter; tematik gücü, onurlu, gururlu, başı dik, gördüğü sayısız işkenceye rağmen çözülmeyen, bilinçli ve asil devrimci tipini temsil eder. İtirafçı Yavuz Aslantürk'ün ele verdiği ama onun tam zıddı bir karakterdir Kamer Can. Bu karakter ile “*Hafızası bu gibi efsaneler (karakterler) bakımından hayli fakir olan Türk proleteryası aradığı*” kahramana ve “*benzer olaylarda kendisine güç verecek bir örneğe*” (Kolcu, 2008:88) kavuşmuş olur.

Eski Yunanlı filozofların ruhla beden birliktede tekamül etmediklerine inanmalarının aksine Kamer Can; hem ruhen hem de bedenen güzellikle ilintili kavramların temsilcisidir: “*Uzun boylu, mavi gözlü, düzgün, etli, canlı dudakları, yüzüne uyumlu burnuyla, yakışıklılığı dillere destan Kamer Can'ı şimdi kim tanıyabilirdi?*” (DR, 2006:23) İşkenceler bu karakteri tanınmaz kılmıştır. Tasvir işkence öncesine aittir. Sonrasında yazara göre annesi bile gelse bu genci tanıyamayacaktır. Metnin bir kahramanı ululayan, tebci eden havası ve betimlemenin ayrıntılarının düşündürdükleri arasında, zamanın sol hareketinin genç liderlerinden olan **Deniz Gezmiş**'i çağrıştırması isteği, seçeneği, olasılığı vardır. Nazım Hikmet'in “**Mavi gözlü dev**” ile bu metin arasında da bir ilişki kurulabilir.

Başkarakterini bile sadece Ali olarak tanıtan yazarın, bu norm karakterlerin adlarının yanına soyadlarını da eklemeyi tercih etmesi üzerinde durulması gereken bir ayrıntıdır. Ad ve soyadı birlikte kullanma insan – insan ilişkisini, birebir ilişki biçimlerini değil **devlet – birey**, resmiyet – insan ilişkisini vurgulamak içindir. Örneğin mahkemelerde yargılanan insanlar için önce kimlik doğrulaması yapılır. Devlet vatandaşı ile adı değil adı ve soyadı üzerinden ilişki ya da iletişim kurar.

2.2.8.3. Kart Karakter

Forster’ın yalınkat kişiler tanımı bu karakterleri somutlamaya çok uygundur: *“Yalınkat kişilerin bir büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar, kolayca tanınabilmeleridir. Yalınkat roman kişileri işte bu yüzden yazar için çok yararlıdır, bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı bir daha tanıtılmaları gerekmez.”* (Forster, 1982:109) **Türkler Almanyada** romanının kart karakter sayısı, roman Almanya’ya giden işçiler çoğul öznesine bağlandığı için hayli fazlacadır ve hepsi tek baskın özellikle görünür durumdadırlar.

Romanın en dikkat çekici kart karakteri üçkâğıtçılık, çıkarıcılık, bencilik ve eskilerin *“Tahsil cehaleti alır, eşeklik baki kalır”* sözündeki gibi okumuş cahil yani toplamda yozlaşmış biri olarak karşımıza çıkan **Nihat Yakar**’dır. Yüce ne kadar onurlu, dost canlısı, kendinden başka kişileri de düşünen ve Doğu’nun güzel değerlerini kaybetmemiş biriye, Nihat da o kadar kendi kültürünü küçümseyen, çıkarları için en yakın dostunu satan ve nefesine hakim olamayan, insanlara yukarıdan bakan, basit karakterli birisidir. Bu nedenlerden dolayı Yüce eski arkadaşını tanıdıkça ondan nefret edecektir. Çünkü Nihat, Almanya’ya giden trende hızlı hareket ederek cebindeki parayı kontrolden geçmiş olan arkadaşının eline, gümrük memuruna fark ettirmeden verir:

*“Böylece, Nihat’ın beni bir emrivaki karsısında bırakarak, **gümrükten** beş bin lira kaçırdığını anlamıştım....O sırada Nihat, yanıma yaklaştı ve sırtarak: ‘Teşekkür ederim Yüce, arkadaşlık dediğin böyle zamanlarda belli olur, dedi. Ben parasını eline tutuşturarak: ‘Önceden haberim olsaydı kabul etmezdim. Şarktaki arkadaşlık anlayışının gözü kör olsun. Aslında seni ele vermem gerekti. Nihat, keyifle parasını cebine koyarken: ‘İnsan arkadaşı için çiğ tavuk bile yer. Bunun Şarkı Garbı yok, diye konuyu örtbas etmeye çalıştı. Ben de sesimi çıkarmadım. Artık olan olmuştu. Fakat tabiatıyla, Nihat’ı affetmeme ve bu olayı unutmama imkân yoktu.”* (TA, 1966:12)

Ayrıca Nihat sadece bu davranışıyla değil, nefesine hakim olamayarak bir Alman kadınına saldırması ve bunun için sınır dışı edilirken oradaki diğer Türklere gösteriş yapmak için gümrükten kaçırdığı beş bin lirayla yeni bir Opel araba almasıyla da Yüce ile zıt karakterleri temsil ederler. Bu zıtlık ayrıca birçok yerde konuşup tartışırken de kendini gösterir. *“Aksiyon olduğu ortamda kahramanlar birbirlerini izlerler, zıtlaşabilirler, anlaşabilirler yahut çatışabilirler.”* (Gümüş, 1989:152) Özetle Nihat, yazarın ve onun marifetiyle okurun sürekli çatıştığı ve **“adam olmaz”** yaftasını boynuna astığı, Aytmatov’un Sabitcan’ı gibi mankurt bir tiptir ki kart karakter ile tip, edebi anlamda ve kurmaca dünyada birbirine çok yakın anlamlar ve tanımlar içerirler.

Erika Göschel de norm karakter ile kart karakter arasına sıkışan, norm karaktere evrilmeye elverişli, Alman kadını sosyo-kültürel konumu ve ahlaki değerleri itibarıyla temsil eden, yazarın düşüncelerini kısmen etkileyen, kısmen değiştiren, başkarakterle sohbetler ve mektuplaşma yoluyla iletişimde kalan bir karakterdir. Erika biraz da Türk erkeğine tutulan bir ayna gibidir: *“Erika itiraz etti: -Yanlış tekamülün sırrı rekabettir. Sizin kuvvetli kadına tahammülünüz yok, onun için böyle düşünüyorsunuz. Ama medenileştikçe bize hak vereceksiniz. Şimdilik kaba ve zalimsiniz.”* (TA, 1966:66)

Kart karakter diye niteleyebileceğimiz **Sevim ve Ayşe Hanımlar**, okurları göç olgusunun diğer yüzünde yer alan kadın karakterlere, onların Türkiye’deki ve Almanya’daki yaşam tarzlarına, çalışma koşullarına dikkat etmeye yöneltir. Kimi Türk kadınları aile ve **mahalle baskısından** kurtulmak için kapağı Almanya’ya atarken daha muhafazakâr ve mazbut olanları ise orada yaşadıkları aydınlanma ile hayatlarına yeni ve farklı bir istikamet vermeye çalışırlar. Yazar giyim, yaşam ve düşünme tarzlarındaki değişim nedeniyle bazen eleştirdiği bu kadınların dramını da görmezden gelemmez. Türkiye’de yaşayan, hazır yiyici ve kaba saba bir adam olan kocasına, Almanya’da çalışan ve para yollayan Ayşe Hanım, boşanmak istediğini söyleyince, koca soluğu Almanya’da alır, sözünü dinlemeyen Ayşe Hanım’ı, sokak ortasında delik deşik eder ve okur, bu karakterler ve olaylar aracılığıyla bekaret, kadına şiddet, töre cinayetleri gibi toplumsal kabuller ve sosyal sorunlarla yüzleşir:

“Sevim kızlık avantajını Almanya’da bir Türk’e pisi-pisine kaptırmış, fakat açığöznlük yapıp bir Alman erkeğiyle evlenmek suretiyle, karaya vurmak üzere olan gemisini kurtarabilmişti. Halbuki Ayşe Hanım Türkiye’de razı olduğu evlilik zincirini

*Almanya’da koparmak istemiş, fakat kör olası kader, onu **janjanlı** pantolonuna doyamadan, Leimen’in ana caddesine cansız sermişti. ” (TA, 1966:171)*

Daha kitabın başında **Osman Baba** adlı elli iki yaşındaki Türk işçisi, Almanya’nın ağır çalışma koşullarına dayanamaz ve hasta kalbine yenik düşer. Oğlunu okutmak için Alman makamlarını kandırarak sağlık muayenesine kendi yerine başkasını sokan Osman Baba, Almanların katı çalışma koşullarını atlatamaz. Öyle ki Alman kanunlarının katılığı yüzünden cenazesi bile Türkiye’ye gönderilemeden Almanya’da defnedilir.

Romadaki bütün kart karakterleri anlatamayacağımız için, Almanya’ya giden işçilerin pek çoğunun proto tipi, ilk ve en çok rastlanan örneği kabul edilebilecek, ismi önündeki sıfattan ayrılmadan anılan **Garip Recep**, Nihat’ın tersyüz edilmiş örneği gibidir. Köylüdür, cahildir, eziktir, başkaraktere gurbette iki kere zor olan cehaletin doğurduğu muhtaçlıkla kene gibi yapışan bir karakterdir. Eline fırsat geçince Alman kadınlarına sulanan, biriktirdiği parasını, ölü yatırım olarak görülebilecek bir tutumla, kocaman bir Alman arabasına bağlayan, ehliyeti olmayan ve sonunda trafik kazasına kurban giden bu karakter, temiz yürekli ve iyi niyetlidir ve yazarın; bu tipten, gariban Türklerden, Almanya’da çok var demek için kullandığı bir ortalama örnektir.

Cahilliğinin üstüne zaafı da eklenince kendi sonunu hazırlayan Garip Recep bir kurbandır. Egosuna yenik düşer çünkü arkadaşı Yüce’nin tüm uyarı ve ısrarlarına rağmen köyde kendisini döven, aşağılayan kayın babasına ve köylülere gösteriş yapmak, yıllarca horlanmışlığının öcünü almak için bin bir güçlkle kazandığı bütün parasını yeni **Opel** bir arabaya yatırır. Buna cahilliği de eklenince kendisinin neden olduğu bir trafik kazasında trajik bir şekilde can verir: *“Nihat’ın bilinçli olarak yaptığı şeyler onun şahsında ne kadar saf ve bilinçsizdi. Birdenbire acıdım zavallının haline, köyündeyken üvey babasına isyan eden yiğit bu muydu? Kabahat Garip Recep’in miydi, yoksa Elazığ’ın köyünden, Almanya’nın faşingine, onu salıverenlerde miydi?...” (TA, 1966:58)*

Yazar cahil ve işsiz bırakılmakla başlayan ama bitmeyen yoksunluklar içinde debelenen karakterleri üzerinden düzen, yönetim ve birey eleştirisi yapmayı ihmal etmez. Bu kalabalık karakterler, ilginç bir konumlanmayla romanın doğrudan değil ama dolaylı karşı güç grubunu da temsil ederler. Düşman olarak değil ama yozlaşmış, cahil, bencil, duyarsız, bilinçsiz, eğitimsiz, sürü psikolojisiyle hareket ediyor olmaları ile romanda **hasım kahraman** (antagonist) haline de gelirler. Yazar yine de sapla samanı

birbirine karıştırmamaya azami özeni gösterir, doğrudan bireyleri değil, onları yoğuran toplumsal, iktisadi koşulları hedef tahtasına koyar. Dikkat; Garip Recepleri, Nihatları, Sevimleri, Ayşe Hanımları doğuran etkenlere yöneltmiştir. Bu isimler teşbihte hata olmaz mucibince bataklığın ürettiği sivrisineklerdir. Asıl mücadele bataklığı kurutmaktadır.

Halkalı Köle romanının kart karakter kadrosu da zengin sayılabilir. Bir ve baskın olan özelliği ile romanların tamamlayıcısı olan bu karakterler, diğer karakterler gibi, yazarca tasvir yoluyla anlatılabildikleri gibi olayların akışı içinde şekillenmeleri de tercih edilebilir. Başkarakterin cahilce de olsa inançlarına sıkı sıkıya bağlı, molla kızı kaynanası ile durmadan rakı içen, öğretmen kayınbabası bu karakter grubundadırlar ama olay örgüsü içinde çok sık tekrar edilmezler. “*Küp küp, fıçı fıçı alkol geçmişti bu sıska, küçücük bedenden.*” (HK, 2006:12)

Okurlar asıl, başkarakterin annesi ve babası ile daha sık karşılaşır. Romanda emeği ve fedakarlığı temsil eden baba, öldüğü gün bile çalışmıştır: “*Öldüğün gün bile çalışmaktan dönmemiş miydin*” (HK, 2006:11) **Baba** öldüğü için sahneden çabuk çıkar ama **anne** özellikle ama gizlice başkarakterin, karısı ile karşı karşıya getirdiği ve karısının ötekileşmesi, karşıt değerlerin safında yer almasını kolaylaştırma ve belirginleştirme işlevlerini de üstlenir. Anne itaatkar, kanaatkar, uysal, uyumlu, iyi huylu, namazında, niyazında, şükür sahibi, Harran’da doğmuş ve Harranlı kalmış bir Anadolu kadınıdır. Başkarakter için bu kadın sevgi, annelik, kutsallık, saflık, yuva, düzen, huzur kavramlarının karşılığıdır.

Karısı ise asi, muhteris, hırçın, kavgacı, şükürsüz, İstanbul ve Almanya görmüş ama duracağı yeri tayin edememiş şehirli bir kadındır. Uzun yıllar aynı evde yaşamak durumunda kalan karısı ile annesi, aynı nesnenin özneleşmesi yüzünden gelin kaynana rekabeti içinde gittikçe zıtlamış ve düşman hale gelmişlerdir. Bu rekabet; gelinin, kaynanasını evden kovması ile başka bir mahiyet kazanmıştır: “*...anam karımın kendisine ettiklerini kuşkusuz unutmayacaktı.*” (HK, 2006:89) Annenin şeytan olarak nitelediği bu kadının yaptıklarını başkarakter de unutmayacaktır ve öç almak için boşanmayı seçecektir.

Faşistler diye nitelenen belirsiz bir kitle de **Halkalı Köle**’nin kart karakterlerindendir. Romanın neredeyse iki sayfasından birinde, olaya siyasal boyut eklemek, ilgi çekmek ve gerilim uyandırmak adına ortaya çıkarlar. Marksist başkarakter ölüm listelerine almışlardır ve sürekli bu gece öleceksin diye tehdit

telefonları etmektedirler. Başkarakter geceleri evinde, tabancası elinde, parmağı tetikte beklemektedir: *“Bir faşist, hiç olmazsa bir faşist öldürmek varken, neden ölmeliyim? Nedir faşizm? Kimlerdir gerçek faşistler?”* (HK, 2006:154) Bu türevden yapay eklentilerle, özünde bir aile trajedisi romanı olan **Halkalı Köle**, bir “halka” değil halk kahramanının romanına çevrilmek istenir.. Faşistler, sürekli tek boyutludur, pusu kurarlar, ev basarlar, solcu öldürürler, baskıcı ve zorbadırlar ilh.

Avukat-lar- da bu romanın **kart karakter**leridir. Başkaraktere durmadan hukuk nutukları atan, boşanamayacağını söyleyen, boşanması için nafaka ve mal mülk pazarlığı yapan bu karakterler de romanın tek özellikli, değişmeye kapalı karakterlerine örnektir.

Yine başkarakterin çocukları da, başka bir kadın için evi terk ettiğini ve annelerine boşanma davası açtığını düşündükleri babalarına karşı öfke duyarlar. *“Hatta küçük kızım bile yanımdan geçerken, küskün, boynu bükük, biraz da hınçlı bakıyor bana...”* (HK, 2006:83) Ata erkil bakış açısının baskısıyla olsa gerek çocuklardan yalnızca erkek olanı, **kart** karakterden **norm** karaktere doğru sıçramalar yapacak kadar fazla söz hakkı ve görünme imkanı bulur romanda...

Bir akşam; duvarlara Marksist afişler asan ve daha etkin ve savaştı çizildiği için, kart karakter ile norm karakter arasında bir yerlerde duran bu oğul, arkadaşlarıyla ve alkollü vaziyette, ayrı evde yaşamaya başlayan babasının kapısını tekmeler, konuşup eve döndürmeye çalışır. Sadece paraya ihtiyaç duydukça aradıkları ve sevilmediğini hisseden babaları için **çocukları**, gittikçe vefasızlığın da adresi olmaya başlarlar. Başkarakterin etrafındaki yalnızlık duvarı gittikçe yükselir. Evlenen kızı, babası ile arasındaki son bağ olan ekonomik bağ da koptuğu için hiç aramaz olur.

Aile Savaşları’nın norm karaktere evrilmeye müsait, bu iki karakter grubu içinde gidip gelen en güçlü kart karakteri, başkarakterin annesidir. Anne romanın başlarında, ikinci sayfasında ölmüştür: *“Gözlerimizin önünde bir ömür bitiyordu.”* (AS, 2006:6) Yunus’un *“Ölürse tenler ölür, canlar ölesi değil”* deyişindeki gibi, annenin bedeni toprağa verilmiştir ama ruhu hâlâ oğlunun kalbini, gönlünü tavaf etmektedir, hayali ise hep göz önündedir. Ölüler yaşayan hayaletler sınıfına yürürler.

Anne; başkarakterin zihninde yüzen dağınık şarkıları, anıları bütünleyen olarak, olay örgüsünde **verici** / hakem pozisyonundaki kahramanı (destinateur) temsil eden bir **kart karakter** özelliği gösterir: *“Annem... Onun ellerinde hiçbir şey parça parça olmazdı ama. Parçaları birleştirendi o. Oturduğu yerde, duaları arasında birleştirdi.”*

(AS, 2006:86) Başkarakterin biri eski biri yeni iki eşi ama tek annesi vardır. Eşini seçebilen erkek, annesini seçme imtiyazından yoksundur, sırf bu yüzden belki anneler eşsiz, tek ve son derece değerlidir.

Aile Savaşları'nın başkarakterinin **dedesi** ve **babası** da tek boyutlu çizimler ve anlatımlarla kart karakter kümesine dahil olurlar: *“Ağa çocuğudur babanız. Soyludur Harran bozkırında. Ben bile yetiştim babanla geçen ilk yıllarımda, dedenin konağına, saltanatına.”* (AS, 2006:14) Baba gençlik yıllarında mirasyedi, karısını döven, hayırsız denebilecek bir karakterdir ama sonradan deyim yerindeyse hidayete ermiştir. Dede ise insanları altınla tartacak kadar gösterişe meraklı, tipik ağa karakteridir. Uzun uzadıya romanda yer almazlar ve anlatılmazlar ama adları geçtiğinde okur ne düşüneceğini bilir, yeniden yeniden çizilmelerine gerek yoktur.

Ancak, baba karakteri norm karaktere evrilmeye müsait bir değişim geçirerek dede karakterinden ayrılır. Paraları sağda solda yiyip bitiren bu baba, sonunda baba ve aile ocağına pişmanlık içinde döner ve yoksulluğunda polislik yapmaya başlar: *“Sonunda dönüp geldi Urfa'ya. Girdi Halil İbrahim'in sancağı altına. Tövbe etti, etmişlerine.”* (AS, 2006:15) Anadolu erkeklerinin çoğu hayatlarının bir döneminde özellikle de gençliklerinde bir müddet haytalık yapar, sonra **tövbe** ederek doğru yola dönerler. Bu neredeyse bir Anadolu klasiğidir. Bu yapıcı değişim, bu karakterin verici / **hakem** pozisyonundaki kahramanı (destinateur) temsil etmesini sağlar...

Başkarakterin **küçük kızı**, **Aile Savaşları** romanının bir diğer kart karakteridir. Bütün isteği kocaman bir aile mezarlığında, hayatta bir arada olamayan anne babasını, öldükten sonra birleştirmek olan bu küçük kız, yazar bir babanın kızı olduğu için olsa gerek, Türkçe dersinde sınıfının en iyisidir. Bu küçük çocuk, biz okurlara, boşanmanın ailede, en küçüğe en büyük darbeyi vurduğunu gösteren bir örnektir zira kızın fikr-i sabiti olan mezarlık, çocuk bilincinde en son yer etmesi gereken mekandır: *“...kocaman bir aile mezarlığı... sen, ben, kardeşim, ablam, annem aynı mezarlıkta...”* (AS, 2006:92) Bu karakter, romanın kendi küçük ama yüreği büyük son verici / hakem pozisyonundaki kahramanlarından (destinateur) olur...

Yine başkarakterin; kaderi itilen, kakılan, dayak yiyen kadınlara benzeyen babaannesi, kumalık düzenin, sekiz kadının içinde silikleşen kurbanı olan, tek özellikli, **kart karakter**lerden biri olarak zihinlerimize yerleşir: *“Sekiz karısından sonuncuydu babanızın anası.”* (AS, 2006:14) Kadına reva görülen böyle bir toplumsal ve bireysel rol, hiçbir kadının kart karakterden daha yüksek bir pozisyona çıkmasını sağlamaz..

Ve Zalim Ve İnlanmış ve Kerbela romanında, **Mülcem Muradi oğlu Abdurrahman**, Hz. Ali'yi öldüren katil; **Kuttame** ise bu katilin sevdiği ve ailesi Nehrevan Savaşı'nda, Hz. Ali'nin ordusu tarafından öldürülen, intikam ateşiyle yanan ve katili cinayete azmettiren kadındır: “...onun kılıcında babamın, kocamın, kardeşimin kanları var.” (VZVİVK, 1987:8) Kuttame kendisini deli gibi seven Abdurrahman'dan, evlenmelerinin ön ve son koşulu, nikah mihri olarak Hz. Ali'yi öldürmesini ister. Başkaca bir çeyiz, para, köle, deve vs. istemez. Bir azmettirici ve bir katil... Kötülüğün yüzüdür romanda bu isimler.

Yine bir başka kötülük için, Hz. Hasan'ı, babası Hz. Ali gibi öldürmek için kullanılan iki karakter daha çıkar romanda sahneye. Oyun kurucu Muaviye'dir. Zalimlerin maşaları diye nitelendirebileceğimiz oyuncular ise daha sonra hizmetlerine mukabil vali olacak **Mervan** ile kandırılan ve öldürülerek ödüllendirilecek olan Hz. Hasan'ın karısı **Cu'de**'dir: “Zehirlenerek, yavaş yavaş eriyerek ölmeli Hasan. Duyduğum, Cu'de hoşnut değilmiş Hasan'dan. Sevgisini esirgermiş Hasan, Cu'de'den.” (VZVİVK, 1987:39) Zalimin aracısı ve yardımcısı olan bu işbirlikçi iki karakter de tek bir amaç için, kötülük için sahneye çıkan **iki kart karakter**dir.

Zalimlerin meşhur atalarından olan Yezit'in kendine benzeyen valisi **İbn-i Ziyad**, insanların kabusu olmaya namzet, kötülük timsali bir kart karakterdir: “İbn-i Ziyad'ın buyruğu, insanları oradan oraya kaçıtır etti. İbn-i Ziyad korkusu, yeri göğü birbirine katıyordu.” (VZVİVK, 1987:91) İnsanların kalbine korku salan, nefret edilen tiplerdendir İbn-i Ziyad ve romanlardaki bu kart karakterler, tek boyutluluklarıyla tipe en yakın duran karakterlerdir.

Romanda maşa olarak kullanılan bu kart karakterlerin akıbetleri üzerinden, kötülüğün karşılıksız kalmayacağı tezi ve gerçeği de düşündürülür. Örneğin Hz. Ali'nin katili kendi kılıcıyla, Hz. Hasan'ı zehirleyen karısı Cu'de boğdurularak, **ihiras ve iktidar** kurbanları kellerini cellatlara uzatarak, bir şekilde öldürülürler. Ölümün olduğu dünya hiçbir karaktere sonsuz kötü olma ve sonsuz kötülükten yana olma fırsatı tanımaz, üstelik kötü olarak anılma talihsizliği ile sürekli cezalandırır.

Şu karakterler ise zulme ve zalime baş eğmemek için Halife Yezit'e biat etmeyen, belli bir duruşu, dünya görüşünü temsil eden, savunan karakterler olarak romanda anılırlar: “Bilirsin, Hüseyin, Ebu Bekir'in oğlu **Abdurrahman**, Zübeyr'in oğlu **Abdullah**, babana biat etmemişlerdir.” (VZVİVK, 1987:68) Bu isimlere Hz. Hüseyin'in amcasının oğlu da katılır: “...amcam oğlu Müslim'i benden önce gönderirim oraya.

Benden bir parçadır o.” (VZVİVK, 1987:86) Müslim Akiyl, Kufelilerin biatını, Hz. Hüseyin adına kabul eden, daha sonra Yezit’in adamlarınca öldürülen bir cesur ve inanmış yürektir.

Yezid’in kumandanı **Hür**, on binlerce kişiden oluşan bir ordu ile bir avuç insanı öldürecek olmaktan duyduğu utanç ile korku ve titreme nöbetleri geçirir, Türklerin Bile Kağan’ının “*Türk budun. Örtün ekin.*” deyişine benzer şekilde titrer ve kendine döner: “*Ya Hüseyin, ya sevgili Peygamberimizin torunu, Ali’mizin oğlu, kılıcımı size karşı değil, Yezid’e karşı kullanmaya karar verdim. İzin isterim senden ki, adına ilk vuruşan ben olayım.*” (VZVİVK, 1987:129) Hür saf değiştirmiş, zalimin safından, mazlumun safına geçmiştir. Nasıl son anda, ödeyeceği bedeli göze alamayıp ya da dünya nimetlerini reddedemeyip imanından dönenler varsa son anda her şeyden hatta canlarından bile vazgeçerek imana gelenler, hidayete erenler, doğru yolu bulanlar da olur. Canı pahasına saf değiştiren ve canından olan Hür, çıkarsız, yalansız bir tercih yaparak, inanç erlerinin ordusuna gönüllü yazılmıştır.

Kerbela Savaşı’nda, Hz. Hüseyin’in aynı zamanda ordusu da olan ve birlikte şehitlik mertebesine ulaştıkları yetmiş, seksen kişilik kümeden, romanda anılan bazı isimler şunlardır: “*Hazreti Ali’nin oğulları: Abbas, Kasım, Cafer, Fazl, Abdullah, Avn, Osman, Ebu Bekir. İmam Hasan’ın oğulları: Abdullah, Kasım. Cafer Tayyar’ın torunları: Muhammed bin Abdullah, Ayf bin Abdullah, Avn bin Abdullah. Kufe’de öldürülen Müslim bin Akiyl’in oğlu Abdullah. Hazreti Hüseyin ve büyük oğlu Ali Ekber.*” (VZVİVK, 1987:119) İnsanlığın, İslam’ın ve inancın ölümsüz ışığını yakan, tematik gücün yanında yer alıp, gerçekleşmesine hizmet eden karakterlerdir bunlar...

Yukarıdaki isimlerden biri dışında kalanlar, isimleri değil ama romandaki işlevleri daha doğrusu işlevsizlikleri ile daha çok fon karakter kümesine aidiyetleri daha doğru olan karakterlerdir. Bunların içinde Hz. Hüseyin’in büyük oğlu **Ali Ekber**; ismi kadar cismi ile de yakın plana alındığı, büyüteçle bakıldığı için romana derinlik katar ve kart karakter kümesine dahil olur. Bitmek üzere olan Kerbela savaşından geriye sağ olarak şimdilik baba oğul kalmışlardır. Hz. Hüseyin, önce beni öldürsünler, sonra belki sana ilişmezler, sen de geride kalan kadın ve çocuklara sahip çıkarsın, dediği oğlundan, babasına yaraşır bir evlâdın cevabını alır: “*Şimdiye kadar hiçbir dünya nimeti istememiş oğlundan, senden önce ölmek isteyişimi, esirgeme benden.*” (VZVİVK, 1987:135) Ali Ekber; asil kan, saf inanç sahibi, cesur, gözüpek, yiğit vb. üstün niteliklere sahip bir

karakter olarak daha ayrıntılı tanıtılır ve o da bir kart karakter olarak romanda yerini alır.

Kart karakter ve tematik güç kümesinin içinde hasta olduğu için öldürülmeyen ama Kerbela savaşından sonra zincire vurulmuş olarak Kufe ve Şam sokaklarında gezdirilen Hazreti Hüseyin'in oğlu **Zeynel Abidin** (VZVİVK, 1987:142) ile Hazreti Hüseyin'in kesik başıyla oyuncakmış gibi oynayan Yezid'e haddini bildiren **Ebu Berze Eslemi**'nin isimleri anılmalıdır: "*Hüseyin'in kesik başı(na) ...çarpıp yuvarlanacaksınız uçurumlara.*" (VZVİVK, 1987:147)

Son romana geçtiğimizde, **Darbe** romanın isimsiz kart karakterlerinden birisi, başkarakterin çalışan kadın olan **karısıdır**. Sabah erkenden işe giden, akşam geç dönen bu kadının, fiziksel ve ruhsal portresine hiç girilmez. Sadece gidişiyle kocasını yalnızlığa gömer, felç indiğinde ise çaresiz bırakır. İşlevi kapitalizmin insan emeğini sömüren düzenini, çalışan kadın cephesinden temsil etmektir.

Keza Hamdullah Şimşek (Yavuz Aslantürk) ile Narin çiftinin oğlu olan **Selim**; askeri darbelerde sönen ocakların, dağılan yuvaların, asılan insanların geride bıraktıklarını, acının katmerleşerek çoğaldığını düşündüren, yetim çocuk özelliğini çoğaltan ve taşıyan bir kart karakterdir.

Sadece adı değil, diğer devrimciler gibi, soyadı ile romana dahil olan **Kamil Dal**, idama mahkum edilen, 12 Eylül kurbanlarından biridir. Bu karakter, o denli mücadeleci bir karakterdir ki idam kararı onanmış olmasına rağmen, arkadaşlarının hilafına, diğer mahkumlarla ölüm orucu tutmak, giderayak hala eylem yapmak konusunda ısrarcıdır. Onu, idam kararı kesinleşen diğer kader arkadaşı Kamer Can ikna eder: "*Biz idamlıklar, ölüme giderken, güzel günlere doğru yürüyormuşçasına dirençli, inançlı görünmeliyiz. Sosyalizm adına son görevimizdir bu.*" (DR, 2006:113-114)

Ölümüne, idamına aklıktan bayılmış vaziyette, sürüklenerek değil, kanlı, canlı ve yılgınlık göstermeden gitmek isteyen bu karakterler, idealize edilmişlerdir. Öldürülmesi an meselesi olan bir karakterin ölüm orucuna da katılacak kadar bilenmiş, dayanıklı ve savaşçı olması, karakterlerin **insansılıklarının** zorlandığını düşündürür.

Romanda bilinçli ve iradeli devrimcileri temsilen karşımıza çıkarılan bir diğer isim de **Şahin**'dir: "*Almanya'da, birlikte oldukları yıllarda katıldıkları yürüyüşleri, Şahin'in, o etkileyen, ama zaman zaman da kuşkuyla karşılanan konuşmalarını anımsadı.*" (DR, 2006:117) Bu karakter lider kadrodan birini, konuşan ve yöneten

konumda birini temsil eder; devrimcilik algısındaki boşlukları dolduran, sosyalizmin çıtasını yükselten birey işlevi ile karşımıza çıkar.

Darbe romanı Anadolu'muzun yerleşik tabiriyle "gariban"ların anlatıldığı, varlıklarına ve sorunlarına dikkat çekilmeye çalışıldığı bir romandır. Ezilen insanların sayıları ve coğrafyaları hakkındaki düşüncelerimizi çoğaltmak, büyük resmi görmemizi sağlamak adına yazar, ufkunu kara kıta Afrika'ya kadar genişletir: "*Bir Afrikalıydı o şimdi. ... Hepsinin ortak bir ismi vardı: Kunta Kinte... Kamer Can, Kunta Kinte olabilir miydi?*" (DR, 2006:122) Özelde Afrika'nın, genelde bütün Üçüncü Dünya Ülkelerinin hem maddi kaynakları hem insan gücü ve emeği sömürülmektedir.

Bu sömürü düzeninin en acımasız örneklerinden biri de insanların yaşadıkları topraklardan sökülüp, köle olarak başka ülkelerde satılmaları ve çalıştırılmalarıdır. Götürülenler başka ülkelerde, kalanlar kendi ülkelerinde çalıştırılır, illaki sömürü düzeninin dişlileri arasında tükenirler. **Kunta Kinte** bütün kara derili, emekçi, sömürülen insanları temsil eden iyi bir kart karakter ve aynı zamanda sembolik karakterdir.

Gerçek dünyanın siyaset aktörleri ve başkarakterleri, roman dünyasının bir illüzyonu / sihri olarak, tenzil-i rütbe ile kart karakterliğe düşerler: "*Eski Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren, 'Yani bunları asmayalım da besleyelim mi' diyerek... Benim darağacını, ülkelerindeki özgürlük ve demokrasi adına, George Bush, Helmut Kohl, Margaret Thatcher gibileri ortaklaşa kurup Pinochetler'den birisini de cellatlık göreviyle onore etmiş olmasınlar?*" (DR, 2006:88-123) Darbecilik oynayan bu insanların adı zalimlerin safında yer almaları, ezen gücün gönüllü neferleri olmaları ile öne çıkar. Onları hepimiz tanıdığımız için okura tanıtılmalarına da gerek yoktur.

2.2.8.4. Fon Karakter

Dekoratif unsur durumundaki bu kahramanlar, sinema ve tiyatrodaki figüran oyuncular gibi (Akteş, 1991:158) olay örgüsündeki akışı etkilemeyen, görünüp kaybolan, psikolojik özellikleri, fiziksel betimlemeleri verilmeyen, yalnızca gerçeklik duygusu uyandırmak ve olayın eklem yerlerini ayrıntı düzeyinde desteklemek için kullanılan silik karikatürlerdir.

İki çok farklı ülkeye doğru genişleyen coğrafyayı, iş ve işçiler üzerinden özel değil tüzel hayatı, uzun seyahatleri anlatan bir roman olan **Türkler Almanyada** romanında, tıpkı savaş filmlerini anımsatırcasına, kalabalık bir figüran ordusu, fon

karakter grubu vardır. Sayıları yüz binlerle ifade edilen Türk İşçileri ve Türk Konsoloslugu Çalışanları ile Türkiye'deki Türkler, bilumum ülke istasyonlarındaki Gümrük Memurları, Alman Patronlar ve Alman insanları ile işçileri, fon karakterler olarak romanın gerçeklik kazanmasına katkı sunarlar: *“Bizim kompartımana tesadüf eden gümrükçü ise din meselesine tutulmuş yaşlıca bir memurdu.”* (TA, 1966:116) *Direktör, sözünü burada kesin olarak bitirdikten sonra, Alman Hoca'ya döndü.”* (TA, 1966:49)

Gerçek hayatın iyi bir kopyası oldukça başarısı artan romanlar, gerçeklik duygusunu berkitmek için bolca **fon karakter** ordusuna ihtiyaç duyarlar. Tıpkı sokakta yürüyüşe çıkan biri için tanımadığı kalabalıkların sokak kavramını bütünleyen fon karakterlere dönüşmeleri gibi...

İşlevsiz ama tamamlayıcı özellikleri ile Halkalı Köle'de yer bulan fon karakterlerden şöyle bir seçki yapabiliriz: *“Yüzlerce öksüz çocuk, apoletli adamlar, peçeli kadın, köylüler, bir albay, bir yüzbaşı, memure, kızın biri, nikah memuru, baldız, kız kardeş, ağabey, savcı, doktor ilh.”* Romanda bir iki kez sahneye çıkan ama sesi çıkmayan bu nedenle fon karakter ile kart karakter arasında kalan bir karakter de vardır ve bu ara karakter, başkarakterin **müstakbel damadıdır**: *“Kızımın nişanlısı bir sigara yaktı. Bardağındaki içkiyi yudumladı.”* (HK, 2006:82)

Aile Savaşları romanından yapılan bir seçkide, karakter dünyasının süsü, dekoratif unsuru olan fon karakterlerin oluşturduğu şöyle bir küme çıkar karşımıza: *“Biz çocuklar (s.6), pek çok erkek (s.7), kumalar (s.15), ağabeyim, patron, bir oğlu, iki kızı, iki çocuğu, doktor (s. 19), Yüzlerce, binlerce insan, çoluk çocuk, yaşlı genç ... milyonlarca insan (s. 23), Karımın avukatı, yargıç (s. 26); Reşo Ağa'nın kızı, Anası Zeyno (s.48); Fadime (s.49); Pala Hamo, Sığ Müslüm (s.50); Pehlivan Rüstem (s.51); Farah Diba, Pehlevi, (s.52); Kara Çarşafli Gelin, Şara, Bartçu Maho, Nalçacı Hüseyin (s.57); Beyaz Baba, Sucukçu, Ak Yavuz (s.59); Bankayı bekleyen asker (s.105)...”* Bu karakterler ipi kopmuş tespih taneleri gibi romana dağılarak roman algısının ve olay örgüsünün bütünlenmesine, okurda gerçeklik duygusunun belirmesine ve pekişmesine katkı sağlamışlardır.

Roman türüyle sürekli dirsek teması olan sinema ve dizi sektöründe de işlenen konuya bağlı olmakla birlikte, gerçekliğe hanel getirmemek adına, sayıca en büyük kadroyu fon karakter grubu oluşturur. Tarihi bir roman olan, savaş sahneleri de içeren **VZVİVK** romanının, tıpkı kart karakter gibi fon karakter ordusu da bu nedenlerle çok

geniştir. Bu genişliğin özetlenmesi adına aşağıdaki isimler yeterince ikna edici olacaktır:

“Abdullah Temimi oğlu Berk, Bekir Sa’di oğlu Amr (s.5); köle (s.6); Amr ibni As (s.7); Verdan, Şebib (s.11); Sa’d oğlu Kays (s.22); Amir oğlu Abdullah (s.36); Hekim İbni’l Esal (s.51); Zeynep (s.52); Beşir (s.56); Serhun (s.67); Ebu Süfyan oğlu Utbe oğlu Velid (s.69); Ev halkı (s.80); Muti oğlu Abdullah (s.81); Süleyman Huzai (s.82); Zübeyr (s.84); Abdullah Abbas (s.85); Dahhak (s.90); Ömer İbni Saad (s.104); Sa’d İbni Vakkas (s.105); Ümmü İshak (s.121); Kasım, Fatime (s.122); Cafı (s.125); “Ya ordu, ya Kufeliler, ya kumandanlar” (s.130); Cafvan (s.131), Şam, Züheyr, Nasır bin Mik’ap! (s.132); Tarık bin Şeyt (s.136); Temin (s.139); Yezid’in oğlu Havli, Müslim Ezdi oğlu Hamid (s.141)...”

Bu isimlere, **fon karakter** olmakla birlikte, doğrudan tematik gücün gerçekleşmesine katılan ve peygamber soyundan geldikleri tarihi kaynaklarla da doğrulanan şu isimler katılır ve topluca bir arada ve birkaç kez anılırlar: *“Hazreti Hasan’ın oğulları(ndan) ... Önce Ebu Bekir’i, sonra da Kasım’ı öldürdü Yezid’in askerleri. Ardından amca oğulları Ebu Talip oğlu Cafer oğlu Abdullah’ın iki oğlu Avn ile Muhammed ve Ebu Talip oğlu Akiyl’in oğulları Cafer Abdurrahman ve Abdullah ve Akiyl oğlu Müslim’in oğlu Abdullah ve Akiyl oğlu Ebu Sa’d’ın oğlu Muhammed de öldürüldü. Geriye çocuklar, kadınlar, üç-beş yaralı ve Hazret-i Hüseyin’in büyük oğlu Ali Ekber’den başkaca kimse kalmamıştı...”* (VZVİVK, 1987:134)

Bu tarihi şahsiyetler, peygamber soyundan gelen ve şehit edilen insanlardan yapılmış, anma günlerinin sembolü bir çelenk gibidir. Kerbela vahşetini ve dehşetini teknil bir anlatımla bütünlemek isteyen yazar, yukarıdaki gibi uzun isim çeteleleri tutarak, yaşanan trajediyi, tarihi romanın imkanlarını zorlayarak ayrıntılandırmaktan kendini alıkoyamaz. Bunca isim, bizi yer yer roman değil de **Şecere-i Ensab** türü biyografiler, tezkireler, hayat ağacı çeteleleri veya İbnü’l Esir ya da Taberi tarihlerini okuyormuşuz düşüncesiyle baş başa bırakır.

Romanda gerçeklik duygusunu berkiten bu karakterlerin isimlerinde dikkat çeken ayrıntılar, soyadının kullanılmadığı dönemlerde insanları babalarına bağlamak için kullanılan ad kalıplarıyla ilişkilidir. Örneğin, Velid, Utbe’nin oğlu, Ebu Süfyan’ın torunudur. Özellikle soylu aileler ya da ailelerinin soylu oluşuyla övünenler bahusus bu uzun **soyağacı** adlarını kullanmaktan büyük bir gurur ve haz duyarlar. Sıradan aile çocukları ise sadece adları ile anılırlar.

Örneğin psikolojik romanların aksine, savaş sahneleri de içeren tarihi romanlar, gerçekliği yakalamak ve sağlamak adına baş döndürecek kadar çok karakter ordusuna gereksinim duyarlar. **VZVİVK** romanında geçen değişik kıdem ve konumdaki karakterlerin yalnızca listesinin çıkarılması bile sayfalarca uzunluğa karşılık gelir. Romanın son sayfası kapatıldığında, ordulara karşılık gelen binlerce insanın, yerleri titreten ayak seslerinden müteşekkil bir uğultu kalır kulaklarımızda...

Darbe romanının, okurun zihninde tümleşik bir gerçek dünya kesiti haline gelmesini sağlayan fon karakter ordusundan yapacağımız seçki, şu örnekleri bir araya getirecektir: “görevli (s.10); polisler, askerler, yargıçlar, gardiyanlar (s.23); Filistinliler, Yahudiler, Naziler, Hitler, tutsaklar (s.25); Gestapo subayı, Simon, başhekim, asistan (s.26), Kamer Can, annesinin... (s.33); General Pinochet, General Andres Rodriguez, General Alfredo Stroessner (s.34); banker (s.37); Wilhelm, Hans (s.42); Leyla, doktor (s.52); görevli, asker (s.56); tutuklular, iki kişi, savcı (s.57); Şahin (s.60); savcılar, gardiyanlar, işkenceciler, cellatlar (s.64); Pinochet, Allende (s.77); köleler, Mussolini, itirafçı, savcı, polis, Galile (s.87); siyah çarşafli kız, annesi, yeğeni (s.90); hostes, iki jandarma, hırsız (s.91); Eskimolar (s.111); koğuştaki arkadaşlar (s.115); Somoza Ailesi, Reagan (s.120); vs...”

Fon karakter ordusunun yukarıdaki örneklerine ilaveten romanın tümel kadrosu bireyden topluma ve toplumlara doğru sürekli genişler: “...sizler de Amerikan vatandaşı, İngiliz vatandaşı, Alman vatandaşı mısınız yoksa?” (DR, 2006:65)

Yukarıdaki seçki yoluyla oluşturulmuş isimler, roman türünün fon karaktere bağımlılığını gösterir. Diğer yandan bu isimlerden bazıları kart karaktere evrilmeye elverişli fon karakterlerdir. Konumları kart karakter ile fon karakter arasında bir yerlere sıkışanlar özellikle, devlet adamları ile darbeci generallerdir. Genel anlamda romanın, bu bahiste fon karakterlerin kahir ekseriyetinin ortak özelliği karşı gücü temsil etmeleridir. Emperyalistler ve uşakları gücü elinde tutmaktadırlar ve aynı zamanda sayısal üstünlüğü de...

2.2.8.5 Sembolik Karakter

Aynı zamanda ruhani ve uhrevi olan, sadece geçmişte değil gerçekte de yaşadığına inanılan ve etraflarındaki belirgin ve değişmeyen özellikleri ile bir kimlik kazanan karakterlere sembolik karakterler diyebiliriz. **Aile Savaşları**’nda bu karakterlerden ikisi karşımıza çıkar: “*Şu dünyada Hızır’dan sonra ikinci bir arkadaş*

olabilmişti, Azrail'di o da.” (AS, 2006:17) Hızır, peygamber olduğuna, Azrail ise melek olduğuna inanılan varlıklardır. Meleklerin sureti hakkında birtakım tasvirlerden arta kalan bilgilerimiz olsa bile onları insan - suret gibi değerlendirmek olası değilken, peygamberler insanlar arasından seçilen kutlu, yeryüzünde “kut”u temsil eden kişilerdir. Yardımseverliği ile Hızır, can alması ile de Azrail, birer sembolik karakter işlevi üstlenebilirler. Nitekim romanda da başkarakterin annesinin inanç sistemini tanımlayan ve tamamlayan işlevleri temsilen, bu sembolik karakterlerle karşılaşırız.

Yine romanda sümüklüböcekler, köpekler diye hakaret edilen, hasım gücün fon karakterleri kümesinde yer alan, insansı, hayvansı karakterleri de buraya ekleyebiliriz.

2.2.9. Dil ve Üslup Tercihleri

Temeli bilinmeyen, karanlık zamanlarda atılmış bir işaret sistemi olan, iletişim kurmaya yarayan genel dilin, özel olarak kullanılmasından **üslup** doğar. Üslup incelemesi özgün olan / otantik metinler üzerinde yapılırsa sağlıklı sonuçlar verebilir. Çeviri romanlarda üslup özellikleri yazar aleyhine ve çevirmen lehine bir dönüşüm içindedir. Bekir Yıldız’ın romanları; yerleşik olgunlaşma eğrisine uygun olarak, çıraklık, kalfalık ve ustalık dönemlerine doğru sürekli gelişen ve oturan bir üslup örneğine kavuşurlar.

M. Kaplan; Türk dilinin hareki yapısının, iş, oluş, kılış bildiren eylem yapısının işlek, zengin ve güçlü olmasını Türklerin atlı göçebe kültürüne ve geçmişine bağlar. Devamlılık arz eden hareket, dilleri de hareket bildiren ifadelerle bhusus fiillerle doldurur. **Türkler Almanyada** romanı, atlı göçebe kültürle koşutluklar taşıyan göç olgusuna dayandığı için **fiil** açısından zenginlik gösterir. Üslupta ilk dikkat çekici nokta budur: “*Asya’ya yaklaştıkça Almanyada çok çalışan, fakat rahat yaşayan insanların yerine, az çalışan buna karşılık çilekeş insanlar görüyorduk.*” (TA, 1966:114) Bir cümle beş adet eylem içermektedir. Yaklaş-, çalış-(2), yaşa-, gör-,...

Romanın bir diğer dikkat çekici üslup özelliği ve tercihlerinin “göndergesel fonksiyon” ile “heyecana bağlı fonksiyon” arasında gidip gelmesine rağmen, edebiyatın ve sanatın dili olan “**şiiiriyet** (poétique) fonksiyon”una yükselememesidir. (Aktaş, 1986:34) Şiiiriyet işlevini çağıran ifadelerin yer yer yanıp söndüğü olur ve edebiyatın sesini arayan okurlar bununla yetinmek zorunda kalır. Roman günlük konuşma dilini zorlayan ama aşamayan bir üslup acemiliği ile kaleme alınmıştır:

“Yabancı topraklarla birlikte, öksüzlük duygusu arttı. Zaten bulutlu olan iç dünyamda sanki yağışlar başlamıştı. İçime ılık ılık düşen damlalar... Bu damlalar, belki kara oğlumun gözyaşları, belki beni gurbete salan anamın ağrıları, belki de müşfik karımın, kadere sızlanışydı...” (TA, 1966:14) Bunlar edebi cümlelerdir ama örnekleri azdır, geriye kalanlar düz tahkiye üslubu, yavan bir anı / hatıra üslubu olarak görülebilir.

Yazarın ilk; “Hamdım, piştim, yandım.” diyen **Mevlana**’dan kopya çekerek söylersek, hamlık dönemi, acemilik eseri olan bu roman, yazım anlatım ve dizgi hataları ile doludur. Harf, kelime, cümle düzeyinde ortaya çıkan bu yanlışları hem bilimde tembellik olmaz kabulünden hem de yeni bir baskısı yapılırsa, düzeltilmesine katkı sağlayacağı beklentisiyle, sayfa numaraları ve doğru yanlış şekilleriyle aşağıya, kolay anlaşılabilmeleri için tablo içinde sıralıyoruz:

YANLIŞLAR	DOĞRULAR	S.N
Herşeyi ile var olan vatandan...	Her şeyi ile var olan vatandan...	5
...ağızlarımızı dayayarak <u>doyasıyla</u> içtik.	... doyasıya içtik	26
Herkes ilk kazançlarıyla.... fiyakalı elbise <u>aldılar</u> .	Herkes ilk kazançlarıyla.... fiyakalı elbise aldı.	38
... Türkiye’ye gönderilebilmesi <u>ve</u> Almanya’da gömülmesi konusunda karar vermek üzere...	... Türkiye’ye gönderilebilmesi <u>veya</u> Almanya’da gömülmesi konusunda karar vermek üzere...	48
...bu <u>ilgisizliği</u> yalnız Türk ölülerine değil, kendi ölüleri için de, aynı olduğunu gösterdi.	...bu <u>ilgisizliğin</u> yalnız Türk ölüleri için değil, kendi ölüleri için de aynı olduğunu gösterdi.	50
Saatime baktım, vakit gecenin <u>onundu</u> .	Saatime baktım, vakit gecenin <u>onuydu</u> .	70
Tren duracağı perona <u>girinci</u> heyecanla yerimden...	Tren duracağı perona <u>girince</u> heyecanla yerimden...	74
...Alman <u>malını</u> dış piyasalara, kolayca sızmasını sağlayan, birer taşıyıcı ajan oluyordu.	...Alman <u>malının</u> dış piyasalara, kolayca sızmasını sağlayan, birer taşıyıcı ajan oluyordu.	77
İstanbul’da iki odalı... bayram etti. (Öznesiz cümle)	(Karım) İstanbul’da iki odalı... bayram etti.	78
...sana <u>öğrettiğim</u> için teşekkür ediyor.	...sana <u>öğrettiğin</u> için teşekkür ediyor.	79
...kendi <u>kendine</u> ... mırıldanmışım.	...kendi <u>kendime</u> ... mırıldanmışım.	81
Bu <u>bakımdandan</u> dinî bayramınızda ...	Bu <u>bakımdan</u> dinî bayramınızda ...	83
-Sıra bizde... İçeriye buyurun, dedi. -Dışarıda durma sırası bizde, isterseniz içeri	(Aynı cümle küçük farklarla, üst üste iki kez dizilmiş. Birinin çıkarılması gerekir.)	106

buyurun, dedi.		
Zira sürat <u>çizelgemiş</u> düşmüş...	Zira sürat <u>çizelgemiz</u> düşmüş...	107
...kızların en <u>hasas</u> olduğu...	...kızların en <u>hassas</u> olduğu...	110
...orada sabah <u>namazı</u> kalkılıyormuş doğru mu...	...orada sabah <u>namaza</u> kalkılıyormuş doğru mu...	123
...Almanya’da bir çok <u>işçilerimiz</u> medeniyet sarhoşluğu <u>içindedirler</u> .	...Almanya’da bir çok <u>işçimiz</u> medeniyet sarhoşluğu <u>içindedir</u> .	126
... <u>senelerini</u> bozuk para gibi harcandığı kolayca...	... <u>senelerinin</u> bozuk para gibi harcandığı kolayca...	127
Bu muhteşem Boğazın eteğinde gecemiz, hiç olmazsa, milyonlarca insanın buraya geledikleri, burayı göremedikleri için Tanrıya şükrederek geçmeliydi.	Bu muhteşem Boğazın eteğinde gecemiz, hiç olmazsa, burayı gelip göremeyen milyonlarca insandan biri olmadığımız için Tanrıya şükrederek geçmeliydi.	132
...sevmekten başka bir <u>şey</u> yaramıyacağından...	...sevmekten başka bir <u>şeye</u> yaramıyacağından...	132
Hele <u>kendilerini</u> cennete gittiklerini sananlar...	Hele cennete gittiklerini sananlar...	133
...bazıları da memurluklarından <u>istifade</u> ederek İş ve İşçi Bulma Kurumunun kapısında birikiyorlardı.	...bazıları da memurluklarından <u>istifa</u> ederek İş ve İşçi Bulma Kurumunun kapısında birikiyorlardı.	133
...bant karşısında <u>hükmetmek</u> değil, insanlar itaat <u>etmeği</u> öğrenmiştir.	...bant karşısında <u>hükmetmeyi</u> değil, insanlar itaat <u>etmeyi</u> öğrenmiştir.	134
Makine kalkınmayı <u>kollaylaştıran</u> ilk ve mühim...	Makine kalkınmayı <u>kolaylaştıran</u> ilk ve mühim...	139
Yegâne <u>sermayesinin</u> bir ocak, bir örs ve bir çekiçten ibaret olan bu iş yerine bile sahip...	Yegâne <u>sermayesi</u> bir ocak, bir örs ve bir çekiçten ibaret olan bu iş yerine bile sahip...	141
...ve <u>kazancını</u> <u>uç-uça</u> bile yetiştiremiyordum.	...ve <u>kazancımı</u> <u>ucu ucuna</u> bile yetiştiremiyordum.	142
...korkuları olmadığı için erkek <u>ekndisini</u> salıveriyor.	...korkuları olmadığı için erkek <u>kendisini</u> salıveriyor.	145
... penceresinden bizi çekip almaya <u>yetinciyedek</u> .	... penceresinden bizi çekip almaya <u>yetinceyedek</u> .	156
...bantın <u>süratini</u> bir diş daha <u>süratlendirmek</u> <u>istiyeceğiz</u> .	...bandın <u>hızını</u> bir diş daha <u>arttırmak</u> <u>isteyeceğiz</u> .	156
...hatanın kimde ve <u>ne de</u> olduğunu tesbit etmek...	...hatanın kimde ve <u>nede</u> olduğunu tesbit etmek...	157
...o <u>adamdan</u> artık, “Kendinden bir şey katma” kabiliyeti kalmaz.	...o <u>adamda</u> artık, “Kendinden bir şey katma” kabiliyeti kalmaz.	163
...binlerce kadın ve <u>erkeklerin</u> saçları	...binlerce kadın ve <u>erkeğin</u> saçları	175

kazınmıştı...	kazınmıştı...	
Yahudiler bir insan <u>cüruhu</u> olarak kabul ediliyor...	Yahudiler bir insan <u>cürufu</u> olarak kabul ediliyor...	175
...iş yapmak ümidi, <u>fabrikasyan</u> sistemin...	...iş yapmak ümidi, <u>fabrikasyon</u> sistemin...	184
...bir düzlem veya <u>hacim</u> olamıyorlardı.	...bir düzlem veya <u>hacim</u> olamıyorlardı.	184
...şoför mahallinden, <u>sademenin</u> tesiriyle...	...şoför mahallinden, <u>sadmenin</u> tesiriyle...	185
Ağzından kanlar <u>koşandı</u> ...	Ağzından kanlar <u>boşandı</u> ...	188

Romanda ilk sayfalarda görülmeyen ancak ilerleyen sayfalarda gittikçe artan yazım, anlatım ve dizgi hatalarının toplamı, karşımıza romanında efelenen, diklenen, eleştirel ve aykırı duran, titiz, ayrıntıcı ve mükemmeliyetçi gözüken, kadı kızının kusurlarını bile yüzlerine vuran, yazar anlatıcı tipinin tahtını, büyük ölçekli bir deprem şiddetinde sarsar. Bir kitabın, burada, uzun cümleler olduğu için gösterilemeyen eksik ve aksaklıklarını da düşünürsek bu kadar **savruk ve dağınık** olarak yazılmaması veya dizilmemesi gerekirdi. Anlatımda ses kirliliğine, kakafoniye ve zaaf-ı telife işaret eden şu türden cümleler de yine yazarın zarar hanesine kazınacak çentiklerden bazılarıdır: “*Fabrikalarda belli bir noktadan başlayıp, belli bir zaman beklemek, sonra gene belli bir noktaya kadar ilerlemek, bekliyordu insanları...*” (TA, 1966:184)

Romanın dikkat çekici bir diğer üslup özelliği, esere gerçeklik duygusunu uyandırma gücü verebilme adına yerel, yöresel söyleyişlere başvurulmasıdır. Elazığ’ın bir köyünden olan Garip Recep, okura sürekli **şivesinin** arkasından tanıtılır: “*Bırakma beni beg, Alleysen bırakma, diye adeta yalvarıyordu.*” (TA, 1966:23) Şive taklidine ek olarak yazarın **argo dilini** de kullanmayı yeğlediği görülür: “*-Ulan it, ekmek yediğimiz tezgaha göt mü koyacan, dedi.*” (TA, 1966:141) Bu türden tercihlerin toplamı yazarın sosyal gerçekçi bir yazar olması ile ilişkilendirilip, açıklanabilir.

Yazar bazen noktalama işaretlerini, kullanım alanlarını genişletme olarak kabul edilebilecek tarzda, cümlenin mizahi boyutunu vurgulamak için parantez içine alarak kullanır: “*-Araba yapmak için gerekli bilgiyi seneler önce ithal etmiştik, yazışmalarda yanlışlık olmuş, o gün bugündür bilgi yerine araba gelir (!)*” (TA, 1966:106) Yine anlatıcının daha ilk sayfadan başlayarak üç noktayı (...) fazlaca kullanması, söylediklerini bitiremediğini, okurun zihninde anlamı çoğaltması, cümleyi sürdürmesi gerektiğini vurgulayan bir yöneliş, bir çoğaltma arzusu olarak çıkar karşımıza: “*Her şeyi ile var olan vatandan, yurttan kaçıştır bu... Ama zorunlu, zorlayıcı kaçış... Bu defa sebep: Tabiatın değil, insanların tükenişi... Göç bu tükeniş son direniş... Belki de*

kaçmakta olan gizli bir kahramanlık... Gideceği yerin üstünlüğünü peşinen kabullenmiş, küçüklük duyguları içinde kıvranan, arsızlaşmış kahramanlık...” (TA, 1966:5)

Yazar ne yazacağını değil, nasıl yazacağını bilen insandır, sözünü yazarımız Bekir Yıldız ya duymamış ya da henüz yolun başında olduğu için duysa bile içselleştirememiştir. Bir edebi eser yaratmanın yolu anlattığınız konunun önüne anlatım aracı olan dil ve üslup becerisini koyabilmektir ve maalesef **Türkler Almanyada** romanı üslup açısından neredeyse sıfır, başlangıç noktasındadır.

Yoğun bir soru işareti kullanımı daha ilk sayfalardan itibaren göze çarpmaya başlar. “*Ben neden bu denli yalnız birisiyim? Kim doğurdu beni? ... Neden yalnızım ben? ... Görmeyeli kaç gün oldu? Üç gün mü? Beş gün mü? ... Ya gene o günkü gibi olursa? ...gözlerin neden öyle kocaman kocamandı? ...acaba bir şeyler mi söylemek istemiştin? ...hoşnut değil miydin yoksa? ...korkulu yalnızlığını uyutamadığın geceler geçirdin mi? ...sen hiç öldün mü? ...ah vah ettin mi?*” (HK, 2006:6-7) Cevabı bilinen, bilinmeyen ayrımı gözetilmeden roman boyunca bir üslup tercihi olarak sorulmaya devam edilen sorular, soru cümlesini çoğaltma tercihleri, **tecavül arif** ve **istifham** gibi sanatların da çağrışımıyla esere estetik ve felsefi bir derinlik katar.

Halkalı Köle’de tecavül arif ve istifham sanatlarının yanında teşbih / benzetme ve tekrar sanatlarına da başvurulur: “*Kim bilir, belki bu sivilce büyüyecek, içi irinli kocaman bir apse olacaktı. Yıllarca süren bir yara, apseli bir yara olarak, günün birinde patlayacaktı.*” (HK, 2006:40) Evlilik; tıpkı Yavuz Sultan Selim’in sırtında çıkan ve iriliği nedeniyle şirpençe / aslanpençesi denen ve zamansız sıktırdığı için öldüğü söylenen bir yaraya, sivilceye, apseye benzetilmiş... Zamansız sıkıldığında ya da zamanında sıkılmadığında soruna dönüşen çibanlara benzetilmiştir evlilikler...

Bilindik bir teşbihle evliliği anlatan **Halkalı Köle** yazarı, tıpkı ekonomide olduğu gibi ilişkilerde de çapraz kur sisteminin işlediğini, işlevselleştirdiğini düşündürür: “*Geçen her an, bozulmuş bir birliktelik düzeleceğine daha da bozuluyor; güneşe bırakılmış buz parçası gibi, nasıl da eriyordu tüm umutlar...*” (HK, 2006:135) Evlilik ters orantı ile duyguların yer değiştirdiği bir süreçtir. Hayat boşluğu kaldırmaz. İnsan kalbi de böyledir. Birleşik kaplar teorisindeki gibi bir duygu azaldıkça diğeri çoğalır. Sevgi azalırken nefret çoğalır, sıcaklık kaybolurken, soğuk hava kaplar ortamı, sadakat sahneden çekilirken ihanet kol gezer vb...

Tekrar sanatının sözcük ve cümle tekrarına dayanan örnekleri **Halkalı Köle**'de tesadüfi değil bilinçli kullanıldığını düşündürecek kadar sık çıkar karşımıza: “...getirseydi seni... Getirir mi? Getirmez mi? Getirir mi? Getirmez mi?” (HK, 2006:42) Şu örneklerde cümle tekrarına dayanan bir tekrar sanatı vardır: “Dışarıda kar yağıyordu. Salonun içi sıcak bunaltıcı ağustos gecelerine döndü. Konuşmalar parça parça... Dışarıda kar yağıyordu.” (HK, 2006:59) Çocuklar, bir öpülüp bir tokatlanmayan... Bir öpülüp bir tokatlanmayan... Bir öpülüp bir tokatlanmayan...” (HK, 2006:124)

Bir zamirin özneye dönüştürülmesi **tekrir** sanatıyla mümkündür: “‘O’ döneminin yaşandığı aylar, yıllar gibi. O, vapurdaki kadın, o elleri yumuşak kadın, o dinlemesini bilen kadın, o, o, o, o, o, o... Ben de onun için bir O’yum...” (HK, 2006:71) Bu denli aşkın ve coşkun bir sahiplenmeyle söylenen ve tekrar tekrar söylenen “o” artık “o” değildir. Tıpkı Yunan mitolojisindeki hermafrodit karakterler gibi, iki ayrı cins birleşmiş, aynı bedende yaşar hale gelmişlerdir.

Edebi metinlerde izi kolay sürülebilene, kolay fark edilen ve sık tekrar edilen sanatlardan biri de **tezat** sanatıdır. **Halkalı Köle** romanında karşıtlıkların çarpıcı ve kalıcı etkisinden yararlanma adına tezat sanatına başvurulur: “İnsan, iyiyle kötüyü, güzelle çirkin, doğruyla yanlış aynı ölçüde mi besleyebiliyor, gizleyebiliyordu yüreğinde?” (HK, 2006:104) Eskilerin ilmi hilafu cedel düzeni dediği bu düzen zıtlıkların varlığı ile daha kolay anlaşılan ve kavranabilen bir düzendir. Felsefenin dip zıtlık kuramı da çıkış noktasını benzer gerekçelerden alır.

Telmih sanatı da **Halkalı Köle**'de anlatımı zenginleştiren bir diğer sanattır: “... sevgi geriliyordu çarmıha.” (Halkalı Köle, 2006:148) Hz. İsa'nın öldürülmesi sahnesini hatırlatan, kısalttığımız bu örnek, iyi ile kötünün ezeli ve ebedi savaşında iyilerin güçsüzlüğünü, insani değerlerin yaşama hakkı olmadığını düşündüren bir örnektir.

Yine Cemel savaşına yapılan atıf **telmih** sanatını ortaya çıkarır: “Bu sesler, Cemel savaşını anımsatıyor bana... Cemel savaşındaki mızrakları... ...Cemel savaşında, Kureyşlilerin mızraklarına taktıkları Kuran yerine, günümüzde de, bu mızraklara çocuklar mı batırılıp havada dolaştırılıyor yoksa?” (HK, 2006:150-151) Kutsalın kişisel veya siyasal çıkarlar için istismarının, kullanılmasının tarihi çok eskilere gider ama bu çıkarıcılık eskide kalmaz, her yüzyılda ikiye yüzlülerin elinde tarih tekerrür eder. Başkarakter; karısının, çocukları boşanmalarında bir koz olarak

kullanmaya kalkmasını hazmedemediği için bu telmihle ilişkilendirdiği bu türden her tutumu ve istismarı protesto eder.

Halkalı Köle'de **üç nokta** kullanımı neredeyse tek noktadan daha fazladır: “Benim anam... Oğlumun anası... Neyse... Her şey yiğitçe, apaçık olsun baba... Değer mi şu dünyada yalan söylemeye... Bak, anamın sesi...” (HK, 2006:7) Yazar her sözünün yarım kaldığını, boğazına düğümlendiğini, söyleyemediklerinin, söyleyebildiklerinden daha fazla olduğunu düşündürmek için noktalama işaretlerini de bir imkan kapısı gibi görmüştür ve bütün roman boyunca müsrifçe üç nokta kullanmıştır.

Konuşma dilinde, doğal kullanıldığında güçlü bir iletişim ögesine dönüşen vurgu, yazı dilinde kaybolmasa bile silikleşerek etkisini yitirir. **Halkalı Köle**'de yazar, konuşma vurgusunu yazıya aktarmak niyetiyle olsa gerek, vurguyu üstüne çeken, çekmesi gereken sözcükleri özel bir imla ile yazar: “İs-te-mi-yo-rum. ... İs-te-me-mek... ...o-la-nak-sız...” (HK, 2006:128-129-138) Laf anlamayan, anlamak istemeyen, hala bir araya gelme umudu taşıyıp girişimlerde bulunan karısına yazar ne kadar kararlı olduğunu anlatmak adına böyle bir yola başvurmuştur. Değişik bir imla denemesi olarak dikkate değerdir.

Halkalı Köle'de yer yer bugün kullanımdan düşmüş sözcüklere rastlarız. Yaşamak, tülbent, bezden yapılmış başörtüsü anlamına gelen “**neçek**” (HK, 2006:9) bu türden bir sözcüktür. Yine “...oğlumla çipidik vurup, tempo tutuyorduk.” (HK, 2006:38) cümlesindeki **çipidik** sözcüğü alkış karşılıyor olmalıdır fakat Büyük Türkçe Sözlükte karşılığı yoktur. Ankara'nın Ardıçalanı köyünde alkış karşılığı ile kullanılmaktadır. (<http://www.ardicalani.net>)

Şu cümledeki altı çizili sözcüklerin, ısınma, kaynaşma, alışma karşılığı kullanılması da genel değil yerel ölçekli bir üslubu, farklı bağdaştırmayı çağrıştırır: “‘Sütümü içince, ılıştım hemen.’ ‘İlişmak ayrı, ben de ılıştım.’” (HK, 2006:56) Hile yapmak, numara yapmak anlamına gelen **dubara** sözcüğü yine kullanım sıklığı göz önüne alındığında fazla karşılaşılmayan bir sözcüktür: “...babanız, aslında ilk kez yalansız, dubarasız yaşadığı şu yeryüzüne yiğitçe basıyor.” (HK, 2006:109)

Yazarın bilinçli mi yoksa sehven mi kullandığı belli olmayan, sürç-i lisan örnekleri çıkar karşımıza: “Gözle kaş arası iki çocuk sahibi oluverince...” (HK, 2006:31) Bu **deyimin** kaşla göz arası diye kullanılması gerekir..

Halkalı Köle'de anlatımı kuvvetlendirmek, pekiştirmek adına ikilemelerden de epeyce yararlanılır: “*Yağan, donan beyaz karlar üzerinde, çocuklarımızı sündüre sündüre koşturuyor.*” (HK, 2006:33)

Halkalı Köle'de dikkat çeken ve rahatsız eden bir üslup sorunu da **mühmel** cümlelerdir: “*O döndükçe, onunla birlikte, onda anaları da büyüyor, dönüyordu sanki...*” (HK, 2006:38) Bu türden saptayabildiğimiz yazım ve anlatım hatalarını, yeni baskılarda düzeltilmesine kapı aralayabilir düşüncesiyle bir liste halinde verebiliriz:

YANLIŞLAR	DOĞRULAR
İnsalcıdır? S.41	insancıdır
...hiç kimseye, hiç kimseye sahiplenemedim. S.61	...hiç kimseyi, hiç kimseyi sahiplenemedim
Küçüm kızım olsaydı şimdi yanımda. S.66	Küçük kızım olsaydı şimdi yanımda.
Kolay mı sevgiyi hak etmek? S.71	Kolay mı sevgiyi hak etmek?
Özgür, bir insan oldun salt.. s.97	Özgür bir insan oldun salt.
Ama bu kez, kazandırmayacağım seni... s.120	Ama bu kez kazandırmayacağım sana...

Ayrı bir edebi tür olan şiir, edebi türlerin geçişkenliği ile nesirle arasında mensur şiir ortak paydasında bir üslup birliği ve ilişkisi yakalar. **Halkalı Köle** roman türü olduğu için düzyazı ile yazılmıştır ancak yer yer, duygusal yoğunluğun had safhaya çıktığı anlarda, mensur şiiri anımsatan cümlelere gözlerimiz takılır: “*Sevinç, aydınlık sular gibi bulanıverince yavaş yavaş... Salt kızım okula gider güle oynaya... Babasının eve dönüşünün sevincini zıplar gün boyu...*” (HK, 2006:103) “*... bu evdeki her şey yabancı, yalancı geliyor.*” (HK, 2006:107) Parlayıp sönen, çakıp kaybolan şimşekler gibi, görünüp kaybolan şiirsel üslup da Halkalı Köle romanını daha sanatsal bir düzeye çıkarır, okunmasını zevkli hale getirir.

Ne var ki insanın her söylediğini bilmesi ama her bildiğini söylememesi gerçeği ve gereği **Halkalı Köle**'de sık sık ıskalanır, görmezden gelinir. Üslupta değil realizm, natüralizmin bile sınırlarını zorlayan gerçekçilik, iğrenç sahnelerin anlatımı yoluyla okurun midasını bulandırır: “*Kürtaj... Narkozsuz kürtajlar, kazıyor doktor... ...Can, kandır şimdi... Bacakların altından, masanın altındaki leğene akıyor... Bir çocuk daha öldürüyoruz... ...Çocuğumuzun son parçaları... Ellerini, kollarını, belki de başını alıyor doktor... ... O çoktan razı, canında yeni yeni yeşermeye başlayan çocuğunu kazıtmaya. O razı, bütün derilerinin keskin bıçaklarla yüzülmesine.*” (HK, 2006:44-45) Okur bu satırlarla karşılaştığında, **jilet**le iğnenin kazındığı duygusuna kapılır. Korku romanlarına

benzeyen bu sahneler, insanların uyuduklarında rüyalarına girecek, uyanırken bile ürpertecek, tiksindirecek sahnelerdir, anlatılması kaçınılmaz ya da elzem değildir.

Böylesine tiksindirici, tüyler ürpertici sahneleri **sansürsüz** anlatabilen yazarın söz konusu cinsellik olunca kendisine sansür uygulaması da kolayca fark edilebilecek bir çelişkidir: “*Öptüm karımı. Evde anam da yoktu. Çocukların okuldan çıkmalarına, beş on dakika vardı daha. Hazır çocuğa kalmışken, yeni bir çocuk korkusu yokken ağız tadıyla sarıldık.*” (HK, 2006:46) Son cümlemin yüklemi sarıldık değil seviştik olmalıdır ama yazarımız bu konularda tutucu olmalıdır. Elbette bugün mahkeme kararıyla toplatılmaya varacak kadar cinsellik ve müstehcenlik içeren kitapların dilini onaylamıyoruz ama kendine toplumcu gerçekçi diyen, iğrenç sahnelerin anlatımından çekinmeyen bir yazarın sevişmek fiilini kullanamaması ve bir cinsel birlikteliği bu içerikle geçiştirmesi de açıklanmaya muhtaç bir kasılma halidir.

Halkalı Köle romanının en dikkat çekici, rahatsız edici üslup özelliklerinden biri diğeri de toplumcu gerçekçi bir yazarca kaleme alınmasından dolayı olsa gerek, argo dediğimiz **sövgü** ve **bel altı** dilinin fazlaca kullanılmasıdır: “*Evli bir insanı ayartana orospu demezler mi, çocuklar? (HK, 2006:79) “Ona puşt, dedi. İbne dedi. İt oğlu it, dedi. Senin ağzının ortasına sıçarım dedi. ... Ulan pezevenk... ...bana puşt, ibne alçak, pezevenk, orospu çocuğu diyecek? ... Bu şırfıntı, bu şıllık kadın ... ırz düşmanı...”* (HK, 2006:138-139) Klasik trajedi geleneği kötü olayların perde arkasında cereyan etmesi, sahnede argo kullanılmaması gibi ilkelerle doğmuştur.

Keza **edep** kökünden gelen edebiyat algısı, edebe ve genel ahlaka muhalif ve mugayir üslubu, mahalle karısı, sarhoş ya da köylü ağzıyla edebiyat yapılmasını onaylamaz. Yazar boşanamamaktan gelen bunalımından ilkel benine sığınarak kurtulmak istemiş olmalıdır ve bir de toplumcu gerçekçilik zırhına bürünme imtiyazı bu sözleri kağıda geçirtmiş olmalıdır.

Aile Savaşları’nın henüz giriş paragrafında sanatlı anlatım başlar. Annesi ölen başkarakter, ölümün soğukluğunu sıcakça anlatmak için **hüsni-i talil** sanatına başvurur: “*Bir sabah ezanında dualar alıp götürdü onu.*” (AS, 2006:5) Bugün bile Türkçe olduğu, anlamı ve acı gerçeği hemen yüzümüze vurduğu için sevdiklerimizin arkasından “öldü” demeye dilimiz varmaz, bu nedenle, vefat etti, sizlere ömür, sevdiğine kavuştu, cennet mekan oldu, darül bekaya irtihal etti; argoda imamın kayığına bindi, tahtalı köye muhtar oldu gibi kalıpları tercih ederiz...

Sanatlı anlatım tercihi roman boyunca devam eder. Edebiyatta cevabı ya da cevabının olmadığı bilindiği ya da bilinir gibi olduğu halde anlamı güçlendirmek için anlatımı soru kalıplarına dökerek sunma şeklinde tanımlanan **istifham** sanatı ile de romanda sık sık karşılaşırız: “*Neydi doğru olan? Nasıl bir şeydi doğru? Çoğunluğun yaşama biçimi mi belirliyordu doğru olanı?*” (AS, 2006:10) Bu türden soru cümleleri ve istifham sanatını çağrıştıran kullanımlar roman boyunca devamlı karşımıza çıkar. Böyle bir üslubun varlığı romanın felsefi yanı ve derinliği ile alakalıdır. Kitaplara, tanımlara, sarı saman ya da beyaz kağıtlara sığmayan insan gerçeği ve onun ilişkiler dünyası ancak böyle boşlukta bırakılan cevapsız anlatımlarla, dile ve yazıya dökülebilir...

İstifhamın ikiz kardeşi olarak kabul edilebilecek bir anlam sanatı da **tecavül ariftir**. Bu sanatta bilmek ama bilmezden gelmek esprisi öne çıkar. Başkarakter çalışan bir kadınla evlidir. Akşam beraber yatar ama ayrı ayrı uyanırlar. Bunu bilmesine rağmen başkarakter, bir sabah uyandığında yanında bulamadığı karısı için güya büyük bir şok ve şaşkınlık nöbeti, terk edilmişlik sarsıntısı geçirir. “*Yok, yok... Nereye gitmiş olabilir? Bana sormadan üstelik... Çıldırtıyorum. İnanamıyorum olmamasına.*” (AS, 2006:83)

Bu sahneye inanmakta zorluk çeken başkarakter değil okurdur. Başkarakter için bu durum daha önce yüzlercesine tanık olduğu bir “**deja vu**”dur aslında, bu filmi çok görmüş ama hiç sevmemiştir. Yazar bu tecavül arifane ile çalışan bir kadınla evliliğin sıkıntılarına ve kadınının yokluğunda kuşatıldığı duygusal atmosfere dikkat çekmek istemiştir.

Aile Savaşları’nda **teşbih** sanatı örneklerine de rastlarız: “*Eğleştirdiler babanı bir güzel, sünnet olmuş çocuk gibi...*” (AS, 2006:16) Gibi benzetme edatıdır. Mufassal teşbih örneklerinde karşımıza çıkar. “*Sevgi ateşten bir top oluyor.*” (AS, 2006:21) Bu örnek, sevginin bazen taşınması değil tutulması bile mümkün olmayan bir duygu oluşunu, yakıcılığını somutlamak için yapılmış güzel bir teşbih örneğidir.

Aile Savaşları’nda sıklıkla karşımıza çıkan diğer teşbih örneklerinden bazıları şunlardır: “*Vay arılar... Her biri olmuş Kerbela mızrağı...*” (AS, 2006:14) Arı iğneleri Kerbela savaşlarında kullanılan mızraklara benzetilirken iç içe geçmiş iki sanat olarak teşbihin hemen yanında **telmih**le de karşılaşırız. Romana felsefi bir boyut ve içerik ekleyen bir başka çekirdek metinde de yine **teşbih** sanatından yararlanılır: “*Hayat böyle işte... Bir sigara kağıdı gibi... Dağdan atarsın kırılmaz, taştan atarsın ezilmez, ama bir damla suya dayanamaz...*” (AS, 2006:31) Hem çok dayanıklı hem çok kırılgan olması

zıtlığıyla hayat, sigara kağıdına benzetilerek somutlaştırılmak istenmiştir. “*Onu görür görmez, kanadı yolunmuş bir kuş gibi oluyorum ansızın.*” (AS, 2006:79) Mahcupluk imtihanından çıkamamış bir insan, benzetme sanatının yardımıyla anlatılmıştır.

Amiyane tabirle **telmih** sanatının dibine vurur yazar. Kendi hikayeleri olan Reşo Ağa, Harran, Beyaz Türkü, Alman Ekmeği, Evlilik Şirketi, Demir Bebek (s.39) eserlerine, Hızır ve Azrail (s. 38) ile dini şahsiyetlere doğru genişleyen uzayıp giden telmihler yapar yazar...

Tekrir sanatı yazarın başvurduğu ve sıklıkla kullandığı bir diğer sanattır: “*Hak Teala yücedir, büyüktür. Hak Teala yücedir, büyüktür oğul*” (AS, 2006:14) *İşte, senin o... İşte senin... İşte, evet, benim, benim o...*” (AS, 2006:79)

Anlatımı zengin, vurgulu ve kalıcı kılan bir diğer anlam sanatı da **tezattır** ve romanda bu sanatın kullanımına da rastlarız: “*Beni, beyaz bir çarşafa sarıyor sevdiğim kadın. Çarşaf kapkara oluveriyor ansızın.*” (AS, 2006:35) Abdülhak Hamit’in “*Ne siyah eylemiş bu nasiyeyi / Saçımı bembeyaz eden bahtım*” deyişine benzer bu kullanımla başkarakter, uykularının ne denli uyunamaz, karabasanlar ve karanlıklarla dolu olduğunu, boşanma ya da diğer bir söyleyişle boşanamama sürecinin yıkıcılığını ve psikolojisini anlatır.

Hiç beklemediği bir haberi alan ve karmaşık duygulara boğulan insanın, ne tepki vereceğini bilemediği kararsızlık anı, **Aile Savaşları**’nda şu cümlelerle anlatılır: “*‘Ayrıldın mı yoksa?’ diye sordu sevinçli, üzgün, şaşırılmış.*” (AS, 2006:62) İnsanın hem sevinçli hem üzgün olabilmesi mümkündür ve anlatımı da tezat sanatıyla olanaklı hale gelir.

Cüzz söylenir küll kastedilirse **mecaz-ı mürsel** sanatı yapılmış olur. Şu örnekte, yazar tarafından sanat yapma amacı güdülmese de bu sanata başvurulmuştur: “*Sam Amca’nın ülkesinde bir anne...*” (AS, 2006:129-130) Sam Amca söylenerek Amerika Birleşik Devletleri kastedilmiştir.

Aile Savaşları’nda dikkat çeken ve rahatsız eden bir üslup sorunu da mühmel cümleler ve yazım anlatım hatalarıdır. Örneğin “*Sahi oğul, buyruğunun Nisa sûresinde Tanrı nasıl buyurmuş:*” (AS, 2006:14) cümlesi, buyruğunun, buyurmuş tekrarları ile kakofoniye yol açmış, söyleyiş güzelliğini kaybetmiştir. Ayrıca bu cümlemin devamında Eski edebiyatın dünyasında **iktibas** diye bilinen sanatla, Yeni edebiyatın dünyasında montaj tekniği ile Nisa Suresi romana eklemlenmiştir. Bu türden saptayabildiğimiz

hataları, yeni baskılarda düzeltilmesine kapı aralayabilir düşüncesiyle doğru yanlış cetveli şeklinde ve bir liste halinde verebiliriz:

YANLIŞ	DOĞRU
Ümman s.5	Umman
...sözkonusu s. 12	... söz konusu
...Halep'ten gelen Bankanın... s.15	...Halep'ten gelen Bankacının...
Akşam üzeri... s.23	Akşamüzeri
...ücretinn... s.36	...ücretinin...
...görevini böylesine savsayıp... s.37	...görevini böylesine savsaklayıp...
Sürüklediğ- iniz ... s.43	Sürüklediği- niz ...
... helallaşmak S.43	... helalleşmek ...
...odasına. sessizce... s.54	...odasına. Sessizce...
Kolunu alıyorum sevdiğim kadının boynundan. s.59	Kolumu alıyorum sevdiğim kadının boynundan.
Bu kadını, şu seven kadını, söke söke, çene kemiğine kaynamış bir dişi söker gibi aldım onu toplumdan. s.78	Bu kadını, şu seven kadını, söke söke, çene kemiğine kaynamış bir dişi söker gibi aldım toplumdan. (Bu kadını ve onu ile iki özneli cümle olmuş
Ansızın ilk evliliğim anımsıyorum. s.83	Ansızın ilk evliliğimi anımsıyorum.
Karşımda, babalığından ötürü övünen, caka satan değil, utanan birisi var, dedim. s.125	Karşında, babalığından ötürü övünen, caka satan değil, utanan birisi var, dedim.
Korktum ... bekçiliğini ... sürdüreceğindir. s.131	Korkum ... bekçiliğini ... sürdüreceğindir.

Aile Savaşları'nda yerel söyleyiş özellikleri de karşımıza çıkar. Mertek, sülüm (AS, 2006:13-14) sözcükleri bu türdendir. Yine romanda gerçeklik duygusunu güçlendirmek için **şive** kullanımına da yer yer başvurulur: "...allahisen?" (AS, 2006:14) sözcüğü Allahını seversenin kısaltması olarak kullanılmış olmalıdır.

Bugün Türk Dil Kurumu'nun ve Türkçe gönüllülerinin yaptıkları sözün Türkçesini bulma ve kullanma çabalarına bir katkı da olabilecek türden bir tasarruf, **Aile Savaşları**'nda göze çarpar. Yazar avukat yerine sık sık **savunucu** sözcüğünü kullanır ve dolaylı olarak da önermiş olur: "*Nafaka... Yapma, etme, bu savunucunun sözüne kanma diye bağıyorum.*" (AS, 2006:30)

Romanda alışılmamış yazım denemelerine de rastlarız: "*Na-fa-ka... Gerisi sa-la-ta...*" (AS, 2006:35) Başkarakter özel bir **vurgu** yaratmak için bu anlatımı tercih

etmiştir zira boşanmanın en şiddetli sarsıntılarını nafaka tartışmalarında yaşamış, her şeyinin, amiyane tabirle donuna kadar soyulmak istemesine çok içlerlemiştir.

Boşanmanın gerçekleştiği mahkeme sahnesinde başkarakter, nasıl evliliğini nikah memurunun huzurunda kayıt altına alırken evet dediyse, boşanmasını da kayıt altına alırken aynı kelimeyi söyler, **tekrir** sanatını ve hece vurgusunu gözeterek: “*Evet diye bağıryorum. Eveett... Eveett... Eveeeett... Bir ses duyuluyor bu sıra ... haayır, hayır, hayurrr, diye...*” (AS, 2006:40) Sesin dalga boylarını ve vurgusunu taklide çalışan bu yazım yine özel bir üslup inceliğidir.

Bir Bekir Yıldız klasiği olan **üç noktalı** cümleler, art niyetli okurları işkillendirecek israfla bu romanda da kullanılır. Yazar neredeyse tek noktayı hiç kullanmaz: “... *serpilmiş yerlere sanki... Nafaka... Evlilik şirketi... Şeritten çevreye yayılan sesler...*” (AS, 2006:26) Adı roman olan ama hacim olarak uzun hikayeye kayan eserin en az beş altı sayfası bu noktalardan oluşur. Bu üç noktalar böylece anlamı devam eden yoğunlaştırılmış cümle kurma amacını zorlayıp aşar ve başka bir mahiyet kazanır.

Aile Savaşları’nın üslup hanesine bir artı olarak yazılabilecek başarılarından biri de seyrek de olsa yanıp sönen yıldızlara benzeyen şiirli anlatımların uç vermesi, boy göstermesidir: “*Sular taş, ateş kar, sevdiğim kadın ölü oldu sanki. Salt gözkapaklarının altı, kelebekler gibi oynaşmamış olsalardı, korkuya kapılıp ağlamam gerekecekti. Kıpırtılarda bir umut aradım. Elimin birisini uzatıp şahadet parmağımla kıpırtıları okşadım.*” (AS, 2006:64) Başkarakter sevgilisine evlenme teklif etmiştir. Teklifin hemen akabinde, sevgilisinin ruh hali bu şiirsel anlatımla, nesri mensur şiire çeviren üslupla tasvir olunur. Bu üslup örneği kayan bir yıldıza, çakıp sönen bir şimşeğe benzeyecek kadar kısa ve az örneklidir.

Yazarın, “*Hayat düşünenler için komedi, hissedener için trajedidir.*”, diyen Garcia Lorca’yı hatırlatan hissiliği, aşırı duyarlılığı ile trajik olanı anlatmaya özel bir yatkınlığı vardır. **Şiirsel** veya yoğunlaştırılmış anlatım böylesi anlarda ortaya çıkar: “*Pişmandım, haklılığımı bu denli ortaya döküşüme. Karnındaki çocuk değil de, sanki taştı, topraktı, acıydı, darağacıydı, kurşundu, boyacı çocuğun soğuk elleriydi, babasını yiyen çocuğun dişleriydi, bir kızın, işkencede orasına sokulan coptu...*” (AS, 2006:140-141) Başkarakterin ikinci karısı, kürtaj olmak için doktor odasındadır ve başkarakter bu karara karısını zorladığı için pişmanlık duygularına boğulmuş, yoğun yaşadığı duyguları, sağanak yağmur şeklinde satırlara yağmıştır.

Alıntıdaki “*haklılığımı bu denli ortaya döküşüm*” ifadesi, her şeye rağmen başkarakterin **bencil** kişiliğinin, devrede ve sahnede olduğunu da ortaya döker. Bu cümledeki, ben her şeye rağmen haklıyım, sen haksızsın ama büyüklük bende kalsın, edası da örtbas edilemeyecek kadar aşıkardır.

Aile Savaşları’nda bugünün Türk edebiyatında, İkinci Yeni şiirinde gördüğümüz **alışılmamış bağdaştırmalarla** anlatım örneğine de rastlanır: “*Gözlerim görmese ne iyi olurdu oysa... Uzanan ellerim... Kör ellerim... Sahi kör olan ellerim değil, gözlerimdi salt... Kör gözlerimin elleri...*” (AS, 2006:87) Dilin imkanlarının eğilip büküldüğü ve zorlandığı ortadadır. Eğer İkinci Yenicilerin üslubuna aşinalığımız olmasa “kör ellerim” ifadesini, lafzın manaya delaleti / sözün anlama işareti noktasında yanlış sayıp anlatım bozukluğuna dahil ederdik. Yazar bu yeni anlatım diliyle bir yerlerden iletişim kurmuş gibidir.

Aile Savaşları’nda ara sıra **argo** kullanımına da rastlanır: “*‘Izgarada köfte var,’ dedi. ‘Yanmasın...’ ‘Ah bu pezevenk yemeği,’ dedim. ‘Şip şak... Dakikada fotokopi...’*” (AS, 2006:103) Bu çekirdek metinde teşbih sanatı da vardır ama argonun gölgesinde kalır. Başkarakter gün boyu çalışan karısından, akşam, ev hanımlarına özgü değişik yemekler beklemektedir ve köfteye burun kıvırmaktadır. “*Örneğin sen, üç - beş milyarderin, puşt kaptıkaçtıncının faizlerini hesap etmek uğruna, hayvanlar gibi çalıştırılıyorsun.*” (AS, 2006:117)

Bu alıntıda başkarakter, çok kızdığı **kapitalizmi**, kapitalistleri hem eleştirmekte hem de kalaylamaktadır. Argo dilin kıyısı köşesi, ayrı bir sözlük oluşturacak kadar renkli sözcüklerinden oluşur. Terbiye, medeniyet, nezaket gibi çok öncelikli adab-ı muaşeret kurallarına rağmen, dilin feda edilmemesi gereken zenginliğidir. Yakın zamanda kaybettiğimiz argonun babasını da burada rahmet ve minnetle analım: “*Türk edebiyatının önemli öykücülerinden olan yazar, şair ve ressam **Hulki Aktunç**, dün hayatını kaybetti. Aktunç’un dil üzerine çalışmalarının bir ürünü de alanındaki en yetkin eserlerden olan Büyük Argo Sözlüğü’ydü. Bu çalışmanın kendi edebiyat yaşamı içindeki yeri için Aktunç: ‘Ben edebiyatta kendi kalbimin argosunu ortaya koymak istedim. O yüzden de hikâye yazdım, şiir yazdım, roman yazdım, sözlük yazdım, denemeler yazdım. Benim gördüğüm budur, çünkü edebiyat aslında kendisine yönelik bir argo.’ demişti.*” (Ardıç, 2011a)

Yazarımızın sevilerek okunan romanı **Ve Zalim Ve İnlanmış Ve Kerbela**’ya geçtiğimizde karşımıza bir modern çağ destanı örneği çıkar: “*148 sayfa boyunca, daha*

da şiirleşerek geliyor roman. Son yıllarda, elden bırakılmadan okunan romanlardan biriyle daha karşılaşıyoruz.” (Binyazar, 1987) Elden bırakılmadan okunmasını sağlayan, romanın konusundan ziyade üslubudur. Genel olan dili, dünyanın en eski ve en zengin edebi mahsullerine sahip Türkçeyi yazar, birikimine uygun şiirsellik ve ince işçilikle işleyerek, zevkle okunan bir roman ortaya koyar. Hatta Türkçeye kattığı anlatım olanaklarının yanında yeni sözcükler de eklemek, yeni sözcüklere de işlerlik kazandırmak isteyen yazar, romanda, katil yerine “**öldürücü**”, isyancı yerine “**başkaldırıcı**” gibi sözcükler teklif eder.

Romanın etkileyiciliğine en ciddi katkıyı kullanılan edebi sanatlar yapar. En önemli mekanın Kerbela çölü olduğu romanda Hz. Hüseyin ve efradının yaşadığı ve daha hiç kimsenin yaşamayacağı, yaşayamayacağı susuzluk, **tekrir** sanatının yardımıyla anlatılmaya çalışılır: “...çölde yalnız ve yalnız çocukların iniltisi sesleri duyuluyordu: *Su, su, su...*” (VZVİVK, 1987:128) **Teşhis** sanatı örnekleri ile sanatlı anlatım çoğaltılır: “*Çölün ağlaması, bütün bir gece sürdü.*” (VZVİVK, 1987:31)

Yine, Yeni edebiyattaki adı benzetme olan sanatın nitelikli örneklerine **VZVİVK** romanında sıkça rastlarız: “*Halifelik bundan sonra, bir yarısı kefen, bir yarısı ipekten gömlektir. Ölen kefenlenir, ölenin oğlu ipeklenip halife olur.*” (VZVİVK, 1987:70) Halifelik aynı soydan gelenlerin giyeceği kefen ve gömleğe benzetilmiş, **teşbih** sanatı yapılmıştır.

Teşbih sanatının bir dizeye değil de bütün manzumeye yayılmış bir örneği ile karşılaşıldığında sanatın adı **teşbih-i belîğ** olur. Aynı çıkarım ile tarihi bir roman olan **VZVİVK** romanına da telmih-i belîğ demek doğru olur. Tarihi romanlar baştan sona telmihlidir. **Telmih** içinde telmih örneklerine **VZVİVK** romanında rastlarız: “*Nemrut’la, Hz. İbrahim’i düşün hele...*” (VZVİVK, 1987:81) Hz. İbrahim’i ateşe atarak yakmaya çalışan, ordusu dillere destan Nemrut’un sonunu sakat bir sinek getirmiş, zalim Nemrut ile mazlum Hz. İbrahim arasındaki mücadeleyi puta tapan Nemrut değil, putları kıran Hz. İbrahim kazanmıştır.

VZVİVK romanında, üslup düzeyinde **sürç-i lisan**lara da tesadüf olunur. Romanda dikkat çeken ve rahatsız eden bir üslup sorunu da mühmel cümleler ve yazım anlatım hatalarıdır. Bu türden saptayabildiğimiz hataları, yeni baskılarda düzeltilmesine kapı aralayabilir düşüncesiyle doğru yanlış / hata savab cetveli şeklinde ve bir liste halinde verebiliriz:

YANLIŞ	DOĞRU
...mescitin, mescite s.16,17 vd.	...mescidin, mescide gibi (ek alınca sert sessizlerin yumuşaması)
...müslümanların s.19	...Müslümanların
...mimbere s.21	...minbere
...islam s.26-34-42-48-49-56-57-74-83	...İslam
Sen, su inanç... s.44	Sen, şu inanç...
...binlerce inanmışlar adına... s.45	...binlerce inanmış adına...
...zehire s.48	...zehre
...yüzbin s.63	...yüz bin
Yezid, Yezid'in s.61 vd.	Yezit, Yezit'in
...amca oğulları s.134	...amcaoğulları
Otuziki atlı... s.137	Otuz iki atlı...
Otuzüç mızrakla, otuzdört kılıç... s.140	Otuz üç mızrakla, otuz dört kılıç...
Düşüp kalka s.140	Düşe kalka...

Yazarın sıklık frekansı düşük, kullanım seyrekliği olan yerel dile ait sözcükleri kullandığına da tesadüf olunur: “*Kollarıyla mek yapsa...*” (VZVİVK, 1987:93) **Mek yapmak** Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü’nde “*Diz üstü, diz çökmüş durumda: Deve mek ile içeri giriyor.*” (<http://www.tdkterim.gov.tr>) anlamına gelir ve bu sözcük İstanbul Türkçesi’nde işlek değildir.

Yoğunlaştırılmış cümlelerle anlatım Bekir Yıldız romanlarından yer yer uç veren bir **üslup zenginliği**dir: “*Bir gecemiz, tek bir gecemiz kalmıştır, Hasan’ın vasiyeti için. Dünya, iğnenin deliğine sıkışmıştır.*” (VZVİVK, 1987:122) Ertesi gün öleceği mukadder ve muhakkak olan bir insan için, yapılacakların çokluğu zamanın azlığı karşısında duyulan çaresizlik çok etkili ve veciz bir cümleyle ifade edilmiştir. Bu yoğun anlatım yer yer destansı anlatımla birleşir. Hazreti Hüseyin vurulup yere düşmüş, mübarek bedeni delik deşik edilmiştir: “*...düştüğü kumlar üzerine kanı su gibi akarken, çırpınıp ayağa kalkmak istiyordu. Bu sıra, güneş küskünleşip bir buluta girdi. Uzakta kopan bir fırtınanın, ilk uğultuları duyuldu.*” (VZVİVK, 1987:140) **Teşbih, teşhis** gibi sanatların ve hayal ettirme unsurlarının birbirini desteklediği bu cümle, hayatla ölüm arasındaki ince çizgide, arafta durulan anı çok güzel anlatır.

Son tahlilde üslup, edebi metinleri “edebi” kılan, sırtında taşıyan en güçlü payandalardandır. VZVİVK romanı, üslup bileşenleri ile yek - ahenk bir kompozisyon sergiler. Bekir Yıldız’ın üslubundaki yalınlık, yoğunluk ve sanatlı anlatım, romanı

okuyan herkesin dikkatini çekecek kadar belirgindir: “*Romanın biçeme özgü bir başka özelliği de, yine Bekir Yıldız anlatısına özgü ‘mecazlı’ ve özlü dildir. Anlatılan, betimlenen olgunun anlam yükünü alabildiğine yoğunlaştıran bir anlatım özelliğidir bu.*” (Behramoğlu, 1987)

Son romana geçtiğimizde **Darbe** romanında, üslubu zengin ve seçkin kılan en önemli tasarruflardan biri de edebi sanatlara başvurulmasıdır. **Teşbih** sanatı en çok yararlanılan sanattır. Romandan seçtiğimiz teşbih örnekleri şunlardır: “*Gerilmek, üzerindeki miskinlikten, yılanın deri değiştirmesi gibi sıyrılmak istedi. ... Üzerine yüzlerce ceset atılmışçasına ezik, yorgun, soluksuzdu. ...binlerce tonluk beton yığını göğsünün üzerine çökmüşçesine çurpınıyordu. ... Kurşun bir külçe gibi duruyor... Savcı bir matadordu olsa olsa. Kendisi de, her işkencede sırtına mızraklar saplanmış yaralı bir boğa... ...son zehriyle kendisini sokan bir akrep misin yoksa?*” (DR, 2006:6-36-57-64)

Bazı benzetmeler, hayvanlar dünyasından yapılan ödünclemelerle oluşturulmuştur. İnsanın ruh halini değiştirmesi, yılanın deri değiştirmesine; işkencede yaralananlar güreşlerdeki boğalara, insanın kendine karşı acımasızlığı da akrep örneğine dayandırılmıştır. Keza yorgunluk, eziklik ise yüzlerce cesedin, binlerce tonluk beton yığınının, kurşun bir külçenin altında kalmaya benzetilmiştir. Yüzlerce ceset benzetmesi özellikle ilginçtir. **Darbe** romanı, öncesi ve sonrasıyla bir sürü genç insanın yaşamına mal olan 12 Eylül askeri darbesini anlattığı için benzetme bu siyasal ortamdan alınan ilhamla oluşturulmuştur. Benzetmelerde, soyutun somuta aktarılarak kalıcı ve etkili kılınmaya çalışıldığına, ruh halinin somutlanmaya çalışıldığına tanık oluruz.

Ali’nin felçli hali yine **benzetmenin gücü** ile daha kolay anlatılır: “*Oysa dudakları, ölmüş iki kırmızı et parçası, seramik fırınından alınıp soğumaya terk edilmiş topraktan bir büstün dudakları gibi kıpırtısızdı.*” (DR, 2006:9) Felçli bir insan bir heykele benzetilerek anlatım somutlanmış ve genişletilmiştir.

Benzetme sanatının çok genişletilmiş biçimleri ve örneklerine başvurarak yazar, en çok kullandığı edebi sanat tahtına **teşbihi** oturtur: “*Kamer Can ansızın yeni bir kente gelen sirk konvoylarını anımsadı. ... Aslında biz de bir sirk konvoyu gibiyiz, dedi Kamer Can, kendi kendine. Ormanların aslanı, kaplanı nasıl sakinleştirilmişlerse kafeslerinde, bizler de öyleyiz şimdi. Onları sakinleştiren kırbaçlarla, ilaçlarla, bizlere uygulanan işkenceler nasıl da benziyor birbirine...*” (DR, 2006:81) Benzetmenin bütün öğeleri kullanılarak ve anlatım gücü zorlanarak adeta bir teşbih-i belîğ ortaya çıkarılmış, romanın genel anlatımı bu türden benzetmelere dayandırılmıştır. Bu benzetmeler,

romanı edebi kılan estetik direkler olarak çatıyı ayakta tutan en belirgin üslup özelliği olmuşlardır.

İstifham sanatı **Darbe** romanında anlatımı güçlü ve etkili kılmanın bir diğer aracıdır: “*Ara sıra duyduğu silah sesleri ne anlama geliyordu? Dünyada yeni bir savaş mı başlamıştı? Yoksa başlamış savaşlar hala sürüyor muydu?*” (DR, 2006:9) Savaşmak ve sevişmek insanlığın kaderidir ve bu kadere isyan etse de boyun eğen insanoğlu çok iyi bilir ki durmadan, yine ve yeniden başladığı için savaşlar hiç bitmez. Böyle bir sorunun sorulması zaten cevabın bilindiğini ve cevap beklenmediğini de gösterir.

İstifham sanatı romana sadece edebi zenginlik katmakla kalmaz, felsefi derinlik de ekler: “*Önemli olan, korkunç olan, iğrenç olan, işkencede çözülmek değil, insanın, insana neden işkence ettiği, dedi içinden.*” (DR, 2006:116) Cevap vermek için birkaç kez yutkunmak yeterli değildir bu soruya.. Cevabını verebilecek olanın da boğazının düğümleneceği çelişkiler yumağıdır bu durumda söz.

Edebi sanatlar, diğer adı eğretilme olan **istiare** gibi daha az rastlanan sanatlara doğru genişler: “Kim bilir hangi dağın, ovanın, kentin üzerinden uçuyordu demir kuş.” (DR, 2006:91) Demir kuş, özelliği güçlü olanın, benzetilenin söylendiği, zayıf olanın çağrıştırıldığı bir örnek olduğu için açık istiare örneğidir.

Darbe romanında dikkat çeken ve rahatsız eden bir üslup sorunu da mühmel cümleler ve yazım anlatım hatalarıdır: “*Tutsaklardan birisi, zayıfın azalamayacağı kadar zayıftı.*” (DR, 2006:26) Bu cümle boşlukta sallanmaktadır. Yazar zayıflığın son kertesindeki, raddesindeki bir tutsağı anlatmak için böyle zor ve ihmale uğramış bir cümle kurmuştur. Yine “*Gözle kaş arasında...*” (DR, 2006:26) diye başlayan cümlede yazar takdim tehir hatası yapar, aslı “kaşla göz arasında” olan deyimini alışılmamış şekilde kullanır. Bu türden saptayabildiğimiz anlatım ve yazım hatalarını, yeni baskılarda düzeltilmesine kapı aralayabilir düşüncesiyle doğru yanlış cetveli şeklinde ve bir liste halinde verebiliriz:

YANLIŞ	DOĞRU
Devrimci, şey, yiğitliktir. S.15	Devrimcilik, şey yiğitliktir. / Devrimci, şey yiğittir.
Su’satan... s.15	Su satan...
...ölmekle, öldürmek arasındaki kavramı ayıramaz olmuştu. s.39	...ölmekle, öldürmek arasındaki sınırı ayıramaz olmuştu.
Beyniydi çünkü, Ali’yi uzaklara götürebilecek güç. s.47	Beyniydi çünkü Ali’yi uzaklara götürebilecek güç.
Narin’in saçlarını okşamaya başladı. s.48	Narin’in saçlarını okşamaya başladı.

...gelip Narin' in yanına... s.49	...gelip Narin'in yanına...
Yaz kızını. S.58	Yaz kızım.
...bir örnek daha vermeyi gerek görüyoruz. s.85	...bir örnek daha vermeye gerek görüyoruz.
Bu davada çeşitli sanıkların kendileri ve başkalarına yönelik olarak poliste işkenceyle kabul ettirilmiş gerçek dışı anlatımlar dışında delil bulunmamaktadır. s.85	Bu davada çeşitli sanıkların kendilerine ve başkalarına yönelik olarak poliste işkenceyle kabul ettirilmiş gerçek dışı anlatımları dışında delil bulunmamaktadır.
İkrarın mahkemelerde debelendirilecek deliller arasında yer alabilmesi hakim ya da... s.86	İkrarın mahkemelerde değerlendirilecek deliller arasında yer alabilmesi hakim ya da...
Ama, gene de, sizler yasaları iyi bilmenize rağmen bizleri bir an önce darağacına yollamak için sabırsızlandığınızı, hal ve tavırlarınızdan çıkarıyorum. s.86	Ama gene de, sizlerin yasaları iyi bilmenize rağmen bizleri bir an önce darağacına yollamak için sabırsızlandığınızı, hal ve tavırlarınızdan çıkarıyorum.
... temelidir. Sadece emekçi halkı değil, bilim ve tekniğin gelişimine karşı da en sert biçimde uygulanmıştır. s.87	... temelidir ve sadece emekçi halka karşı değil, bilim ve tekniğin gelişimine karşı da en sert biçimde uygulanmıştır.
...Ali'nin bedeni de bir ölüp bir dinliyordu sanki. s.90	...Ali'nin bedeni de bir ölüp bir diriliyordu sanki.
Bir yandan, babamın ruhu gelip çöktü üstüme. s.92	Bir yandan, babamın ruhu gelip çöktü üstüme.
Düğünlerin, güzelliklerin islenilen aydınlığı. S.93	Düğünlerin, güzelliklerin istenilen aydınlığı.
Be- n kendi adıma... s.114	Ben Kendi adıma...
... birileri de ellerini, ayaklarını zincire vurmaya çalışıyordu. s.115	... birileri de ellerini, ayaklarını zincire vurmaya çalışıyordu.
Düzenlenen saldırıda, Neo-Nazilerin doğrudan doğruya sorumlu oldukları... s.118	Düzenlenen saldırıdan, Neo-Nazilerin doğrudan doğruya sorumlu oldukları...
... pek çok sanayi toplumlarındaki... s.120	... pek çok sanayi toplumundaki...
ABD, Nikaragua Devrimi'ni ... s.120	ABD, Nikaragua Devrimi...
Kamer Canlar'ın, ne uğurda idam edildiğini anımsatacağı. s.133	Kamer Canlar'ın, ne uğruna idam edildiğini anımsatacağı.
... ortaklaşa yaşayabil-meldir. s.134	... ortaklaşa yaşayabil-mektir.

Yazar, sözcüklerin dizimi ve yazılışı ile oynayarak, yazılı anlatımın sözlü anlatıma göre eksik kalan **vurgu ve tonlama** açığını kapatmaya çalışır: “*Ge-li-yoooooorrr. Ooohhh! ... Geldimmm. ...Raappp, raappp, raappp!.. Dikkat! Hazroolll! Tüfek omza!*” (DR, 2006:43-55) Diyalog tarzı dizilen metin, ses oyunları ile konuşma canlılığına yaklaştırılmaya çalışılmıştır.

Yine sözcüklerin ses değerlerinin ortaya çıkardığı çağrışımlardan yararlanan yazar, **sözcük oyunları** oynar: “*Pırasa... İşte bu sözcük, rasa çıkınca pı, ı, i olunca pi, pi’yle de nocht birleşince Pinochet oluverdi zihninde.*” (DR, 2006:76-77) Yazara her şey askeri darbeleri ve darbecileri hatırlatmaktadır, pırasa dahil...

Darbe romanında nesnenin özneleşmesi, öznenin devleşmesi türünden yoğunlaştırılmış anlam ve anlatım öbeklerine rastlarız: “*Narin için belki de bir çocuğun ‘İşkence ne demek anne’ sorusuyla bu yaşta buluşması işkencelerin en büyüğüydü. ... Devran döner, bugün güçlü olanlar, yarın suçlu olurlar. ... Ama aslında bizler darağacında değil, sizlerin vicdanında, sizler ölünceye kadar sallanacağız.*” (DR, 2006:15-16-87) Bu cümleler iz bırakan, hep hatırlanan kitap cümleleri olmaya adaydır. Keza şu cümle şiirsel anlatıma öykünen, lirik bir cümledir: “*Dışarıda kaldı dünya, dedi içinden. Acılı, arsız, korkak, sabırlı, ürkek, yiğit bir dünya...*” (DR, 2006:81)

2.2.10. Ayrıntıların Kullanımı Simetrik ve Sembolik Anlatım

Ayrıntılar, simetrik örtüşüm yöntemi ve sembolik anlatım, romanı içten dikişlerle birbirine bağlayan gizli bir görev bir tutkal işlevi üstlenir. Lukacs, edebi eseri tanımlarken, onun, tabii bir organizmadan ziyade, ‘inşa edilen bir bütünlük’ olduğunu söyler. Sonra, romandaki **bütünlük**, alelade bir bütünlük değil, akıl ve mantığın rehberliğinde kurulan bir bütünlüktür. Romancı, bu bütünlük’ü kurarken ‘matematik nisbetler’i gözetmek zorundadır. Bir romanda dikkati çeken ‘denge’ veya ‘dengesizlik’ hali, romancının bu ‘matematik nisbetler’e riayet edip etmeyişinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan baktığımızda, romancı, aynı zamanda bir ‘zanaatkâr’ olarak görülmektedir. (Tekin 2001:9)

Türkler Almanyada romanı dikkatle okunduğunda, koştur öğelerden, matematik nispetlerden oluşan, simetrik bir kurguya yaslandığı görülür. Roman Türkiye’den Almanya’ya yolculuk ile başlarken, Almanya’dan Türkiye’ye dönüş hazırlıkları ile biter. Cahilliğin ve yoksulluğun içinden gelen Garip Recep’in, üvey babasının eziyetleri altında kalan karısı ve çocuklarını düşünmeden, bütün parası ile gösteriş merakı uğruna, okuma yazması, ehliyeti olmamasına rağmen kocaman bir Alman arabası alması, başkahramanca asla onaylanmaz. Romanın sonlarında, neden olduğu kazada Garip Recep’in ölmesi ve yazarın kurguda bu olaya geniş yer vermesi bir simetrik örtüşmedir.

Keza Osman Baba’nın, Türkiye’deki muayeneye, yerine birini sokması ve sağlıksız olmasına rağmen, hile ile Almanya’ya işçi olarak gelmesi konusu açılır ve yine

bir simetrik örtüşme örneği olarak görülecek şekilde, **Osman Baba**'nın kalp krizi geçirerek ölmesi etrafında bu konu kapatılır. Nihat Yakar'ın uçkağıtçı, bitirim ve kibirli halleri sinir bozucudur ve sarkıntılık suçlamasıyla Almanya'dan sürülmesi, romanda dengelerin gözetildiğinin somut örneklerinden biridir. Yazar açtığı hesapları kapatır.

Romandaki sembolik anlatımın güçlü örneklerinden biri, başkahramanın romanın bir matematik kitabına benzemesini göze alacak bir ısrarla, Alman para birimi “**Mark**”ı okurların gözüne sokmasıdır. Para birimi, bir ülkenin ekonomik varlığının ve bağımsızlığının en temel ölçütlerinden biridir. Uluslararası Para Fonu İMF, ülkeleri para olgusu ve para birimleri üzerinden yönetmek için kurulmuş paravan bir örgüttür. Türk Lirası'nın karşısına konumlandırılan Mark, romanda, Alman gücü ve egemenliğinin, Almanya'nın işçiler için çekim ve cazibe merkezi olmasının sembolü olarak gizli bir karakter gücü kazanır. Sırf araba sahibi olmak için Almanya'ya işçi olarak gidenlerin ekseninde, **araba** ve bilumum elektronik ve mekanik gereçler, üretim tüketim denklemini çözümsüzleştiren sembol değerler olarak romanı zenginleştirirler.

Ayrıntıların kullanımına güzel bir örnek ise devletin varlığının ve yetkesinin yüzyıllardır en temel sembolü olan “**mühür**” nesnesinin etrafında şekillenir. Pasaportta bir mührün eksik olması ve sorunun Almanya'daki Türk elçiliğince çözilememesi, başkahramanı, günlerce uğraştıracak yorucu bir Türkiye seyahatine mecbur bırakır. İşini iyi, temiz, titiz yapmayan insanlar yüzünden iyi işlemeyen devlet çarkı ile birlikte formalitenin insanı bıkıran, yoran ve boğan baskısı, mühür sembolünün etrafında gün yüzüne çıkar.

Ayrıntıların kullanımına güzel bir örnek de Almanya'daki ilk iş günündeki işçi ve iş eşleştirmesi esnasında ortaya çıkar. Uzun bir masa etrafında toplanan 8 kişinin huzuruna çıkarılan işçiler, gözle yapılan **anatomik** muayeneden sonra daha yakından incelenir. Sıra başkahramanımızdadır: “*İnce, narin anatomim hoşuna gitmemiş olacaktı. Sert bir ifade ile:*

-Ellerini uzat dedi.

Ellerimi uzattım.

-Yaklaş, dedi.

Yaklaştım. Direktör ellerimi kocaman elleriyle kontrol etti, küçüklüğüne, büyüklüğüne, yumuşak veya sertliğine bakıyordu.” (TA, 1966:27) Bu muayene seansı okurun gözünde eski zamanların köle pazarlarını canlandırır. Efendiler pazara gelir, alacağı **köleyi** tepeden tırnağa inceler, ağzındaki dişlere bakmayı da ihmal etmez.

Nitekim romanda Direktör, narin elli ve yapılı başkahramanı beğenmez. Kölelik olgusunu ve duygusunu çağıran bu ayrıntıya benzer başkaca ayrıntıların, simetrik örtüşmelerin, sembolik anlatımın varlığı, tespih tanelerini tutan ip gibi içten dikişlerle roman kurgusunu bir arada tutar...

Hayatın her ayrıntısını değil; doğru, değerli, estetik ve kalıcı ayrıntılarını seçip bir bukete dönüştürdüğünüzde okunmaya değer bir roman yazmışsınız demektir zira roman hacimsel sınırları nedeniyle eklektik / seçici olmak zorundadır. **Halkalı Köle**'de bu türden isabetli, anmaya değer ayrıntı seçimi ve kullanımı örnekleri vardır: *"Öldüğünde gelen doktor, ağzına bir ayna tutmuştu. Ayna buğulanmadığında 'Ölmüş' demişti."* (HK, 2006:12) Başkarakter babasının öldüğü anı, **ayna** nesnesi ve ayrıntısıyla hatırlar bir de bu kadarcık hizmet için ücret isteyen doktorun parasını babasının cüzdanından ödediklerini... Ayna metaforu geri planda yaşamın ve dahi ölümün farkında olmayan bireyi kendi gerçekliği ile yüzleştirir. Bu yüzden ayna ayrıntısı, her aynaya bakışta hatırlanan kalıcı bir anı olur, unutul-a-maz...

Emziren bir kadın, bu dönemde yeniden hamile kalırsa, değişen anne sütü kimyası, emen bebeği hasta etmekte, hatta öldürebilmektedir. Anadolu'da bu hastalığa **süt oku** denmektedir. Hastalanan çocuğa halk inanışına göre süt oku değmiştir. Bu durum başkarakterin çocuğunun başına gelir ve böylece süt okunun ne menem bir şey olduğunu öğrenirler: *"Başımıza gelen bu üst üstelikten, süt okunun ne anlama geldiğini öğrenmiştik. Yıllar sonra anam gelin okuyla vurulacaktı. ... Yalnızlık oku... Oklar göğsümde..."* (HK, 2006:26-27) Bu kinaye, dokundurma ve çözümleme yine yazarın ayrıntılara dikkat edişine ve sembolik anlatımına güzel bir örnektir.

Bir elektrikli süpürge, ayrıntıları kullanmayı bilen bir yazarın elinde çok daha işlevsel bir araca dönüşür: *"...sihirli bir lambadır elindeki süpürge. Bu süpürge, dilediğinde bir temizlik aleti, dilediğinde bir baskı aracı, bir süngüdür onun için. Evde kurmak istediği bir otorite, bir haykırıştır..."* (HK, 2006:75) Başkarakterin karısı **elektrik süpürgesi** ile özdeşleşmiş, mutsuzluğu, ilgisizliği, kötü ve kirli ilişkileri süpürmek istediğinde bu aleti çalıştırmış, dış dünyadan korunmak istediğinde bir zırh gibi üstüne, saldırmak istediğinde silah niyetine beline bu gereci kuşanmıştır. Bu temizlik takıntısı ailenin diğer üyelerini mutsuz etse de ev kadını için kendi kendine icat ettiği ve kendi kendini tedavi ettiği bir **terapi** / avuntu yerine geçmektedir... Bir ev kadınının süpürgesi, yazara göre, masal cadılarının üstüne bindiği türden sihirli bir süpürge ya da Alaeddin'in sihirli lambası gibidir.

Başkarakter evlenirken, düğüne, ne kendi ne de eşinin babası gelir. Çiftlerin düğünü eksik, sevinçleri buruk olur biraz. Takvimler yılların üstünden atlar ve boşanmanın eşiğine gelen bu çiftlerin kızı evlenir, **kaderin cilvesi** onun düğününe de kızın babası olan başkarakter katılmaz: “*Bu gelinin yazgısı da anasınınkine benzedi... Onun da nikahı babasız kıyılacak.*” (HK, 2006:99) Bu örnek güzel bir simetrik anlatım ve simetrik örtüşme örneğidir.

Başkarakterin annesi ile karısı arasındaki geçimsizlik anlarında annesini koruma ve kollama içgüdüsü, karısı ile ayrılma aşamasında iken oğlunda ortaya çıkar. İki oğlun benzer refleksi ilginç bir simetrik örtüşme ortaya çıkarır: “*Baba oğul değil, analarına sahip çıkan iki oğul gibi tokalaştım seninle. Senin de korumak istediğin bir ana, benim de korumak istediğim bir anam var. İlginç değil mi, binlerce, milyonlarca yıldan beri süregelen tarihsel bir yazgıda birleştik ikimiz de.... Ben anamı anana karşı koruyamadım. Bakalım sen...*” (HK, 2006:114) Erkeklerin **annesi** tektir; yapay, cici anneler sayılmazsa, başka anne diyebilecekleri kadın seçenekleri yoktur ama eşin başka bir seçeneği hep vardır. Erkek annesini değiştiremez ama nikahı düşen her kadınla eşini takas edebilir.

Feodal dönem Türk erkeğinin namus algısında üç kutsal öne çıkardı: At, avrat, pusat.. Çağdaş erkeğin de bu üç kutsaldan atı arabayla değiştirdiği, diğer ikisini ise koruduğu görülür. **Halkalı Köle**’de bir ucu fetişizme kayan bir abartıyla başkarakterin, **tabancasıyla** deyim yerindeyse seviştiğini okuruz: “*Masanın üzerinde duran umudumu seviyorum. Bu, otomatik bir tabancadır. ... Tabancamı kapıp kuş gibi kapının arkasına varıyorum. ... Öpüp masanın üzerine bırakıyorum tabancamı.*” (HK, 2006:122) Metal öpülmez ya da metalle bu türden bir duygusal bağ ya da ilişki kurulmaz. Ama insan illa normal davranışlar sergilemek için yaratılmamıştır. Özellikle kullanılan ayrıntı silah olunca anormal davranışlar daha kolay anlaşılabilir. İnsan nesneleştiği gibi nesneler de insanlaşabilir.

Karısının kürtaj masasında bıraktığı ceninleri, canları ve ameliyat anlarını olabildiğince açık ve ikrah ettiren bir üslupla anlatan yazar, kürtaj ayrıntısını kendi gerçekliğinden çıkarıp değişik bir benzetim / **analoji** ile kullanır: “*Kürtaj gibi... Yüreğimde sevgiden, umuttan yana ne varsa kazımak istedin...*” (HK, 2006:132) Ağrılı, acılı, kanlı bir operasyon olan **kürtajın** duygulara yapılması dikkat çekici bir ayrıntı kullanımıdır.

Evliliği bir **kağnı** arabasına koşulmaya benzeten başkarakter, sembolik anlatımını bu örnek üzerinden zenginleştirir: “*Bu kağnı arabasıyla dar, kalabalık yollardan geçip gittim işime. Açsam sırtımı, yıllardan beri şaklatılan kırbaçların izi görünür.*” (HK, 2006:143) Kağnı arabası, **kırbaç**, sembolik anlatımı, dolayısıyla başkarakterin takıntısı olan köleliği ortaya çıkaran çağrışımlara sahip sözcüklerdir.

Aile Savaşları’nda zenginliği ve kof gösteriş merakını anlatmak için kullanılan ayrıntı, üzerinde durmaya ve hatırlanmaya değerdir: “*Uşak gidip bir teneke dolusu çil çil altın getirmiş. Getirip tenekeyi, Halep’ten gelen Bankanın kafasına boşaltmış. Ya böyle oğlum, babanız parasız kaldığı günlerde, bunu anlatır, anlatır da gülerdi. Benim babam, altınla adam yıkamış, derdi.*” (AS, 2006:15) Bu ayrıntı dededen toruna geçecek ve hatırlanıp içlenilecek değerdedir hele soy sop ve asaleti **zenginlikle** bir tutup bunlarla övünmenin çok yerleşik olduğu Doğu kültürlerinde ve genelde insan doğasında, böyle bir anı ve ayrıntı anlatılmaya fazlasıyla değerlidir.

Başkarakterin karine yoluyla anlattığı boşanma safahatı, **Aile Savaşları**’nda ayrıntıların kullanımına gösterilen özenin ve dikkatin de ifadesi olur: “*Asliye 5. Hukuk mahkemesi, Dosya no. 19806335. Karar no. 1981/198*” (AS, 2006:33) Daha başka örnekleri de olan, dipnot ayrıntısıyla yapılan bu montajlar sayesinde, bu mahkemenin **arşivine** inilme fırsatı bulunsa, bu bilgilerle dosyaya ve başka dosyalara kolayca ulaşma imkanı vardır. Romanın otobiyografik karakteri bu savımızı güçlendirir.

Aile Savaşları’nda ilk karısını boşayan, terk eden bir başkarakter vardır, romanın başlarında. Romanın sonunda ise bu başkarakter ikinci karısı tarafından terk edilir. Romanda en belirgin ve dikkat çekici simetrik örtüşme örneği budur. Rüzgar ekenin fırtına biçeceğini, bir evliliği sürdüremeyenin bir başkasını da sürdüremeyeceğini gösteren ilginç bir örtüşmedir bu... **Sonunun** böyle olacağı başkarakterce de sezilir ve okura da sezdirilir. Karısı işe gitmiştir ama başkarakter kadınının yokluğunda bir felaket, terk edilme işareti arar ya da görür: “*... beni terk edip kişiliğine doğru mu yürümüştü?.. Hayat beni böyle cezalandırmak mı istemişti? O, o yapmazdı, asla yapmazdı bunu. Ama ben, ben yapmıştım ya...*” (AS, 2006:83) Okur, eden bulur hikmetine ve romanın sonuna bu sezdirmelerle hazırlanır.

Bir başka **simetrik örtüşme** de baba ile kızın nikahlarının aynı evlendirme dairesinde, Kadıköy Evlendirme Memurluğu’nda kıyılmasıdır: “*Yıllar önce, kızım burada nikahlanmıştı. Yıllar sonra ben de burada nikâhlanacaktım.*” (AS, 2006:61) Mekanların depoladığı anıların kapağını da açan ilginç bir örtüşme örneğidir bu...

Aile Savaşları'nda yer yer sembolik anlatıma da yöneliş vardır: *“Sırtımdaki bu kurumun kırbaç izlerini en yakından gören değil misin?..”* (AS, 2006:30) Eski zaman köleleri kırbaç zoruyla çalıştırılırdı. Örneğin kürek mahkumları sırtlarında şaklayan kırbaçlar ile kürekleri insanüstü bir güçle çekmeye zorlanırlardı. Başkarakter, evliliği ve sorumluluklarını üstlendiği çeyrek yüzyıllık hayatını sembolize etmek için **kölelik** düzenine atıfta bulunmuştur.

Anadolu insanı **yılandan** korktuğundan çok daha fazla **yalandan** korkar. İki sözcük arasında, ses benzerliklerini aşan bir ilişki vardır. Hayatlarını yalan üzerine kuran kişilikler, fabl türünün de katkısıyla yılanlara atfedilen özellik kalıplarına, sinsiliğe, zararkarlığa, güvenilmezliğe yatkın olurlar. **Aile Savaşları**, yılan metaforu etrafında ortaya çıkan sembolik anlatımın olanaklarına yaslanmaya çalışır: *“Evlilik iki yılanın yaşadığı bir in olabilir mi? ... Bir çözüm, bir yılandsızlık aramadık mı hep? Yılandsızlığı buldum diye, ilk kez ben buldum diye yılan olan neden, neden ben olacaktım?”* (AS, 2006:32) İnsanın dürüst ve güvenilir kişiliğini yok eden kara sıfatlardır, yılan ve yalancı sıfatları... Yılan ibaresinin, insanın insanlıktan çıkması, eşref-i mahlukatlığını, ekmel-i mahlukatlığını yitirmesi, hayvanlaşması gibi çok rahatsız edici çağrışımları da vardır.

Başkarakterin hayvanlar dünyasından ödünçlemeler yaparak romanını geliştirme eğilimi, **Aile Savaşları**'nda yeni örnekler kazanır: *“İnsanlık onuru... Sen kimsin?.. Evli bir sümüklü böcek...”* (AS, 2006:34) Yılandan sümüklü böceğe doğru değişkenlik gösteren simgesel anlatım, başkarakterin ruhundaki köpürme ve geçirdiği öfke nöbetleri ile ilgilidir. İstemediği bir evliliği ve hayatı yaşamaya zorlanan başkarakter yavaş yavaş insanlığını yitirmektedir.

Hayvanlar dünyasından yaptığı bir ödünçleme ile de başkarakter, semboller dünyasının imkanlarıyla, ikinci karısının iç dünyasının çözümlemesini yapar: *“‘Kaplumbağam benim,’ diye gülümsedim. ...sendeki bu sakinliğin...”* (AS, 2006:74) Evini sırtında taşıyan kaplumbağa, yavaşlığın, soğukkanlılığın, romanda ise sakinliğin sembolüdür. Başkarakter, ikinci karısının beğendiği ve onayladığı bu sakinliğini, rolleri değiştirdiğinde, ikinci karısının birinci karısı olması durumunda, bir kusur olarak algılayacağını da düşünür. Hayatına birden çok kadın giren erkeklerin dünyalarını çapraşık yapan bir durum da eşlerini birbirleri ile istemeseler de kıyaslamalarıdır ve bu durumun kıyaslanan eşin hoşuna gitmemesi olasılığı yüksektir.

Kaplumbağanın mefhum-ı muhalifi olmasa da masalların yönlendirmesiyle kardeş çağrışımı olarak **tavşanlar** akla gelir. Tavşan, en meşhur ve ilk akla gelen örneklerden biri olarak ünlü bir erkek dergisinin sembolüdür. Rivayetlere göre en çok sevişen, en hızlı sevişen, en çok doğuran vb. özellikleri temsil eden hayvan tavşandır. Başkarakterin aklına geldi mi bilinmez ama kaplumbağaya benzetilen bir kadının yanında tavşana benzeyen bir kadın da hatırlanabilir ve hatta arzulanabilir.

Aile Savaşları'nda sembolik anlatım renklerin dünyasına doğru genişler. Uzun ince ve zorlu yolların sonunda boşanan ve müjdeli haberi müstakbel ikinci eşi ile paylaşan başkarakter için dünya iki renge bürünür: *“Çevre iki renkliydi. Salt iki renkli... Mavi ve beyaz... Maviliklere doğru uçabilmek için, beyaz kanatlarımız eksikti.”* (AS, 2006:63) Bu sembolik anlatım, mutluluktan bulutların üstünde uçan iki insan çıkarır karşımıza.

VZVİVK romanında en güçlü ve ilk dikkat çeken simetrik anlatım; Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve bu soydan gelenlerin peyderpey şehit edilmeleridir. Babadan oğla, dededen toruna şehit edilenlerle peygamber soyu ortadan kaldırılmaya çalışılır. Hasta ve yatakta olduğu için dokunulmayan Zeynel Abidin dışında, Hz. Hüseyin'in ailesindeki bütün erkekler öldürülür. Bu çirkin savaşın en küçük kurbanı ise daha altı aylık bir bebek olan Hz. Hüseyin'in oğlu **Ali Asgar**'dır. Üst üste gelen bunca kıyım ve katliam, peygamber soyuna sahip çıkamadıkları için zaten pişmanlık denizinde boğulan sessiz yığınların, içlerinde ikinci bir yara açmış, bu mübarek isimleri sadece toprağa değil kalplerine de gömmelerini sağlamıştır.

Hz. Ali'yi öldüren Abdurrahman, kılıcını son olarak dünyanın **en kötü insanını** öldürmek niyetiyle bilemiştir. Hz. Ali ölürken, kendisini öldüren kılıçla, katilinin öldürülmesini vasiyet eder. Bu vasiyeti yerine getiren Hz. Hasan, Abdurrahman'ın kafasını gövdesinden ayırdıktan sonra, kılıcı bir kere daha havaya kaldırır, etrafındakilerin şaşkınlığı içinde kılıcı yere vurur ve parçalar: *“Bu kılıç, son defa öldürmeliydi birisini. O insan da, dünyanın en kötüsü olmalıydı.”* (VZVİVK, 1987:24) Kılıç bilenme amacına uygun olarak, son kez dünyanın en kötü insanını öldürmüştür. Bu **ayrıntı**nın kullanımı bir simetrik örtüşmeyi de beraberinde getirmiştir.

Nesnelere, eşyalara anlam ve değer yükleyen ve onları sembole dönüştüren insanın kendisidir. **VZVİVK** romanında, kutsallık yüklenmiş semboller karşımıza çıkar. Muaviye ölmüştür: *“Oğlu, saltanat yüzüğünü, henüz sıcak olan parmağından çekip aldı. Gülümseyerek kendi parmağına taktı. ... Odadan çıkarken, eline de, babasının som*

altından asasını aldı.” (VZVİVK, 1987:65) Yüzükler, bilezikler, taçlar, asalar, mühürler, bayraklar, sancaklar; gücü, iktidarı, soy bağlarını, hanedanlığı, peygamberliği, halifeliği, padişahlığı, krallığı vb temsil eden **özel sembollere** dönüşen nesnelerden bir seçkidir. Geçmişe gidildikçe; devletler tarihi okundukça; Kabalacılık, Masonluk, Sabetaycılık gibi inanışlar ve gizli tarikat yapıları incelendikçe, semboller dünyasının yabana atılmayacak gizemler ve zenginlik taşıdığı keşfedilir.

Romanın karşımıza çıkardığı bir diğer sembol, valilik sembolüdür: “*Sağdan sola döndüğünde vali olmuşçasına, gümüş işlemeli hil’atına değişiyor...*” (VZVİVK, 1987:106) Kendisine Hz. Hüseyin’i öldürmesi karşılığında **valilik** teklif edilen Ömer İbni Saad isimli bir karakter, rüyasında bir yana dönünce vali olanlara giydirilen **hil’atı**, diğer yana dönünce Hz. Hüseyin’in kesik başını görür. Zalimler, yeni zalimler yaratmak ya da zalimliklerine ortaklar bulmak için dünya nimetlerini, makam ve mevkileri, insanları ayartmak için kullanırlar. İnsanın dünya saltanatı ve dünya nimetlerine karşı, karşı koyamadığı bir zaafı vardır.

Sembollerle anlatımı, **sembolik anlatımla** sürdüren yazar, dinlerin en çok tartışılan sembolleri ile hayvanlar dünyasının en çok başvurulan sembolünden de yararlanır: “*Bir Yezid türedi ki, putlardan beter. Bir halk oluştu ki, ürkek kuş sürülerinden şaşkın.*” (VZVİVK, 1987:80) **Put**, ilkel ve beşeri dinlerin Tanrı sembollerine verilen isimdir. İnsanın kendi eliyle yapıp sonra da karşısına geçip taptığı sembollerdir bunlar. Yezit de halkın kendi eliyle ve iradesiyle yaptığı ve neredeyse korkudan taptığı bir puta benzetilmiştir. İkinci cümlede, insanda özgürlük duygusu uyandıran, insanın hayvanlar dünyasından muhtelif anlamlar yaratmak için en çok ödünçlediği sembol olan **kuşlardan** yararlanılmıştır. Kuşlar burada başlarına “ürkek” sıfatı da eklenerek kullanılır. Böylece halk kitleleri güvenilmezlik ve korkaklık özellikleriyle değersizleştirilir.

Tarihe mal olmuş en çaplı münakaşalardan biri de kalem mi kılıç mı üstündür, sorusuna aranan yanıtlar çerçevesinde cereyan etmiştir. **Kalem ve kılıç** birer semboldür: “*En iyi hatip kılıçtır!*” (VZVİVK, 1987:117) Savaşa ve güce inanlar için kılıç, barışa ve söze inanlar için kalem, en iyi hatip, en üstün güçtür.

Topkapı Sarayı Müzesi Kutsal Emanetler Bölümü’nde saklanan ve sergilenen **hırka-yı şerif**, peygamber efendimizin giydiği bir hırka olduğu için, herhangi bir giyim eşyası olma vasfını kutsallıkla değiştirmiş bir kıyafettir. **VZVİVK** romanında sembol niteliği kazanmış bu hırka karşımıza çıkar: “*...sandıktan, dedesi Hz. Muhammed’in*

hırkasını bulup çıkardı. Saygıyla öpüp giydi hırkayı. Eline asasını aldı. Beline de kılıcını takıp çıktı. ...sırtındaki hırkanın üzerinde ellerini gezdiriyordu. Hazreti Hüseyin için bu bir hırka değildi ama. Dedesinin derisiydi sanki o. Dedesini okşuyordu.” (VZVVK, 1987:119) Bugünün Müslümanları için de tıpkı Hz. Hüseyin gibi o bir hırka değil, bir hırka-yı şeriftir, bir kutsal emanettir. Eşyaların tarihselleşmesi ve sembolleşmesi tam da bu şekilde olur.

Zengin bir sembol dünyası olan **Darbe** romanında karşımıza çıkan ilk sembollerden birisi karanfildir: “*Mezarın orta yerine çöktü. ...bir demet karanfili bıraktı.*” (DR, 2006:14) Çiçekler, sevginin, güzelliğin, vefa göstermenin, romantizmin simgesidirler. Bu alıntıda zengin tür dünyası ile var olan çiçeklerden, özel nedenlerle seçilmiş olan **karanfil** karşımıza çıkar. Neden gül, lale, orkide vb. değil de karanfil sorusu bu çiçeğin simgesel yanıyla alakalıdır. Bulunduğu ortama göre anlamı sürekli değişse de tüm dünyada kabul gören ortak çiçek diline göre karanfil, özellikle de kırmızı karanfil, sevgi ve kalp kırıklığı anlamına gelmektedir. Cenaze çelenklerinde, mezarlık ziyaretlerinde, ölü evine gidişlerde genellikle kırmızı karanfilin tercih edilmesi “seni çok seviyorum, bu dünyadan gitmekle kalbimi çok kırdın, şimdi çok mutsuzum” vs. anlamlarını temsil etmesiyle ilişkilendirilmektedir.

12 Eylül 1980 sabahı darbe yapan komutanın konuşmasının hemen arkasından ve devamında sık sık marşlar okunur. Bu marşları söyleyen kişi, Türkiye’nin en unutulmaz bas seslerinden biri olan, çıplak sesi bile elinde megafon varmışçasına şiddetli, yüksek çıkan, **Hasan Mutlucan**’dır. Her fırsatta sosyal demokrat olduğunu söyleyen, yine de darbelerin, askeri operasyonların sabahlarında Türkiye onun söylediği “*Yine de şahlanıyor, Kolbaşının kır atı, görünüyor bize sefer yolları*” benzeri marşlarla, türkülerle uyandığı için, hiç hak etmese de sesi militarizmle özdeşleştirilen Mutlucan, darbenin bir tuhaf mağdurlarındandır.

Darbe romanında, **marş-lar** sözcüğü sembolik bir anlatım değeri kazanarak, ihtilallerin nevi şahsına münhasır bir özelliği, hatırlatıcısı, sembolü olarak nitelenir: “*Bu sıra marşlar duydu. ...yeni bir askeri darbe mi oluyordu ülkesinde?*” (DR, 2006:19) Radyodan ya da televizyondan marş sesi duyan 12 Eylül tanıkları, peşin hükümle askeri darbeye hükmedecek kadar bu ögeye koşullanmışlardır, şartlanmışlardır.

Evlerin süslü ışık kaynakları, ışıklandırma araçları olan avizeler, **Darbe** romanında, çok rahatsız edici bir çağrışımın fitilini ateşler: “*Tavana asılı ve rüzgarın etkisiyle sallanan lamba, ona darağaclarını çağırıyordu. Kimi zaman yan yana , kimi*

zaman tek olarak kurulan darağaçları... Asılan bir insan da sallanır mıydı?" (DR, 2006:18) **Avize** ayrıntısının romanın tematik içeriği ile ilişkilendirilmesi son derece başarılı bir kullanımdır. Zihninde **darağaçları** ve asılan insanlar olan başkarakter, asılı duran ve sallanan avizeden bu kötü çağrışıma, imgeye geçiş yapmıştır. İnsanın nesneler ile kurduğu ilişkilerin, algısal öncelik, seçicilik ve benzetimle nasıl farklılaşabileceğinin ilginç bir örneği vardır karşımızda.

Kursağına giren lokmanın karşılığını geri ödemeyen, üretmeden tüketen insanlar, içinde yaşadıkları toplumların asalaklarıdır. **Darbe** romanında asalak sözcüğünün yerine "sülük" sözcüğü ikame edilir: *"Kanı emince, yapıştıkları yerden düşen sülükler... Ama benim ve pek çoklarının sülükleri... Tutundukları yerden hiç düşmeyen..."* (DR, 2006:30) Sömürü düzeninin mimarı, mühendisi, amelesi, maşası velhasıl bir şekilde parçası olan herkes, başkarakter tarafından, haklı gerekçelerle **sülük** olmakla itham edilirler. Bu **sembolik anlatım**, insanların sülükleşen ve insanlıktan çıkan örneklerinin çokluğunu ve evrenselliğini ortaya koyarken, yozlaşan kitleler ekseninde, bir sosyal eleştirinin, sosyolojik çözülmenin ve çözümlemenin de taşıyıcısı işlevi üstlenir.

12 Eylül'ün, öncesinde ve sonrasındaki bütün askeri darbe ve muhtıraların sembollerinden biri de **tanklar** ya da tank sesleridir. Sivillere ne zaman ileti göndermek istese askerler, caddelerde tankları yürütürler. 12 Eylül'ü anlatan birçok metinde tank sesleri ile uyanmak mecazı askeri darbenin karşılığı olarak kullanılmıştır. **Darbe** romanında aynı benzetimle karşılaşırız: *"Bir ara sesler duydu. Bunlar, pek çok tankın çıkardığı seslerdi. Dikkatli ol, panikleme, dedi içinden. Tank yerine tank kaseti de kullanıyor olabilirler."* (DR, 2006:55) Tank sesinin "panik"letmesi, korku ve yılgınlık uyandırması ve bu sesin özel efekt etkisi göstermesi, baskın sembolik yanını deşifre eder.

"Pelâspâre-i rindi bedûş kâse be kef / Zekât-ı mey verilir bir diyara dek gideriz" diyen Naili, yırtık elbiseli, elinde yardım, zekat istemek için uzattığı kase ile dolaşan bir insan tasvir ederek, okurlarının gözüne tekmil bir dilenci imajı uyandırır. **Darbe** romanında Bekir Yıldız, **zincir**, **gözbağı**, **kelepçe** vs. nesnelerini, sembollerini kullanarak, insanların gözünde tam bir köle imajı uyandırır: *"Asker. Bir elinde Kamer Can'ın gözbağı, öteki elinde de zincirleri vardı."* (DR, 2006:56) Karşımızda ağır zincirlerini sürükleyerek zorla yürüyen bir İlkçağ ya da Ortaçağ kölesi vardır.

Darbe romanında, hayvanlar dünyasından yapılan ödünçlemelerle kurulan sembolik anlatımlara da rastlarız: *"Akrep sözcüğü, Ali'yi yeni çağrışımlara sürükledi.*

*Gözlerinin önünde kocaman bir **aslan** vardı sanki. ... uzaktan bir **ceylan** sürüsü göründü.*” (DR, 2006:65) Hayvanlar aleminin ilişkiler dünyası üzerinden, insan aleminin ilişkiler biçimini gözden geçiren ve açıklamaya çalışan yazar, basit ama ikna edici bir anlatım yöntemine başvurmuş olur. Ceylan yavrusunu avlayan aslan, vahşi ve acımasız görünürken, bu avı dört tane yavrusuna götürüp teslim ettiğinde sevimli ve insafli bir canlıya dönüşür. İnsanların gösterdikleri vahşet ve yağma kültüründe, birebir örtüşme de benzer içgüdüler sahnededir.

Özetle simetrik örtüşmelerin, sembolik anlatımın, ayrıntılardan yararlanmanın kurmaca dünyalara katkısı görmezden gelinemeyecek ağırlıktadır. Anlatı, bu türden ince dikkatlerin varlığı sayesinde, okurda; şaşkınlık, hayranlık, ikna, inandırıcılık, görkemlilik gibi etkiler bırakır. Eseri; sıradan bir anlatı olmaktan çıkarıp sıra dışı bir anlatıya dönüştüren, fark edilmeyeni fark ettiren, hayata inceliklerin aynasından bakmayı öğreten, bilindik gerçekleri, bilinmedik yorumlarla çoğaltan bir anlatıya yükseltmenin açarı, farkı yaratan ayrıntıları, simetrik örtüşmeleri ve sembolik anlatımı kullanabilme yeteneğidir.

Yazarımız **Bekir Yıldız**'da bu yetenek vardır ve eserlerinin gözelerinden bu yeteneğin işaretleri boy verir. Örneğin tavanda sallanan bir avizeden, darağacında sallanan askeri darbe mağdurlarına geçiş yapabilmek, hayranlık uyandıracak bir ayrıntı kullanabilme yeteneğidir.

2.2.11. Romanlarda Teknik Unsurlar

Tobias “*Roman, yaşamdan daha ekonomiktir. Yaşam her şeye izin verirken roman seçicidir*” (Tobias, 1996:35) demektedir. Bir anlatı türü olarak roman seçmek, ekonomik olmak aynı anda da hem başarılı hem de roman olmak zorundadır. Bu nedenlerle bir sorunsal ya da daha genel ifadeyle kurgu; düşünsel ve estetik zeminde ele alıp çözümlenirken, roman ve romancı için bir olanak kapısı olan anlatım tekniklerinden yararlanılır. Bu tekniklerin neler olduğunu, romanda hangi maksatla kullanıldıklarını bilmeden, (okuyucu açısından) bir romanı yeterince anlamak, (eleştirmen açısından) bir romanı hakkıyla değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü eserin temel esprisini teşkil eden ‘**estetik**’ tabaka, büyük ölçüde anlatım tekniklerinin mahsulüdür. Anlatım tekniklerinin katkısını çekip almak mümkün olsaydı, bir romanın anında bir tarih, bir psikoloji kitabı veya bir makale seviyesine düşeceği kesindir. Romanı diğer türlerden ayıran, malzemenin şöyle veya böyle oluşu değil, teknik hadisedir. (Tekin, 2001:187)

Bekir Yıldız'ın romanlarını masal ya da herhangi bir tür olmaktan çıkarıp roman kılan, kurmaca dünyayı ekonomik, seçici, başarılı yapan teknik unsurlar ve kullanılma biçimleri şu şekildedir:

2.2.11.1. Anlatma-Gösterme Teknikleri

Romancılar; okuyucunun yüzünün hikayeyi anlatan kişiye dönmesi anında anlatma tekniğini, okuyucunun gözlerinin hikayeye döndüğü anda ise gösterme tekniğini kullanıyor demektir. (Tekin, 2001:191) Aşağıya alacağımız örnekte altı çizili kelimeler **anlatma**, diğerleri **gösterme** tüm örnek ise anlatma-gösterme tekniğine uygundur:

“Henüz yaşıyordu. Burnu iki kaşın birleştiği yerden aşağıya doğru kesilmiş ve her nefes alışta bu kesik kısım açılıp, kapanıyor ve kanlar akıyordu. Diğer arabanın şoförü ölmüştü... Garip Receb'i can kurtaran arabasına yerleştirdiler. Bu sırada polisin yanına koştum:

-Ben Türküm, dedim, bu yaralı da Türktür. Ben onun arkadaşayım. Cankurtaranla gitmeme müsaade eder misiniz? diye sordum.

Polis:

-Kaza olurken gördünüz mü? Bize yardım edebilir misiniz?” (TA, 1966:186-187)

Gösterme tekniği “Bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır.” (Tekin, 2001:191) Ancak tüm olayları bu yöntemle canlandırmak olanaksızdır. Bu nedenle romanlarda **anlatma ve gösterme tekniği** münavebeli biçimde kullanılır. **Türkler Almanyada** romanında ağırlık bir teknikten yana kaymamış, gösterme – anlatma teknikleri neredeyse dengeli kullanılmıştır.

“Daha çok klasik romanda geçerli olan” (Çetin, 2007:116) ve bize klasik anlatının mirası olan anlatma tekniğinin ağırlığı üstlendiği, “daha çok bir tiyatro tekniği” (Çetin, 2007:119) olan gösterme tekniğinin gölgede kaldığı, her iki tekniğin dönüşümlü kullanıldığı **Halkalı Köle**'de aşağıya aldığımız örnekteki altı çizili cümleler gösterme, geri kalanlar anlatma tekniğine uygundur: “Vurduğum yerleri bir kez daha öptüm. Karım ağlıyordu. Dudaklarıma sıcak tuzlu gözyaşları bulaştı. ‘Ağlama ama...’ ‘Ağlamamın başka bir nedeni var...’ ‘Hayrola?...’ ‘Dayak yerken neden kendimi yerden yere attım bil bakalım?’ ‘Beni utandırmak için mi?’ ‘Yooook be!’ ‘Ya?’” (HK, 2006:42)

Dikkatimizin hikayeden, anlatıcı ve anlatılardan olaya kaydığı anda roman da anlatmadan gösterme tekniğine geçmiş olur.

“... anlatma metodunda, anlatıcı, ilişkileri aktarır. Gösterme metodunda ise ilişkiler, temsil yoluyla sergilenip ifade edilir.” (Çetin, 2007:116) Aşağıdaki alıntıda altı çizili olanlar anlatma, geriye kalanlar ise gösterme tekniğini açığa çıkarır: “Bak, dedim. İstersen dışarıdan içeriye, istersen, içeriden dışarıya bakalım. Bakıyordu. Konuş, istediğin gibi konuş dercesine bakıyordu. ... Yaşadığım, gözlediğim kimi gerçekleri anlatmalıyım sana. Sonra, sonra çocuk...” (AS, 2006:116)

VZVİVK romanında; “romanı anlatıcının gördüğü, bildiği ve bazı tasarruflarıyla aktarmak istediği kadar alımla” dığımız (Çetin, 2007:117) anlatma yöntemi ile anlatılanın ön planda olduğu (Çetin, 2007:118) gösterme yönteminin; gösterme yöntemi aleyhine dengesiz bir oranlamayla kullanıldığına tanık oluruz. Tanrısal bakış açısıyla yazılan romanlarda genellikle egemen olan yöntem, anlatma yöntemi olsa da, duygusal yoğunluğu yaratmak ve berkitmek adına VZVİVK romanında gösterme tekniğinden de yararlanılmıştır. İki teknik arasındaki en basit fark şu cümle ve şekillerde açıklanabilir: “Anlatma yönteminde, okuyucunun dikkati, anlatan üzerinde iken, gösterme yönteminde bu dikkat, eser (metin, hikaye) üzerine çevrilir.” (Tekin, 2001:190-191)

okuyucu anlatıcı eser

anlatma

okuyucu eser

gösterme

Görüldüğü üzere anlatma tekniğinde arada boylu boslu bir anlatıcı dursa da, gösterme tekniğinde okuyucu ile eser arasında yüzyüzelik vardır. Ağırlıklı olarak anlatma tekniğinin kullanıldığı **VZVİVK** romanından aldığımız aşağıdaki örnekte altı çizili cümleler **gösterme**, geriye kalanlar ise **anlatma** tekniğine göre şekillenmiştir: “Utanmadan hala konuşmak mı istersin karşımda? Vurun başını. Vurun ki, en keyifli günümü, zehir eden kalsın dünyadan... Bu sıra koşuşmalar duyuldu sarayın içinde. Koşuşmaların nedeni Yezid’e iletildiğinde, Yezid tahtına oturdu.” (VZVİVK, 1987:147)

Arada anlatıcı olduğu için, okurun “romanın içeriğini ikinci elden aldığı” (Çetin, 2007:117) anlatma yöntemi ile “yazar - anlatıcının olabildiğince ortalarda görünmemeye, kendini belli etmemeye ve arka planda kalmaya çalıştığı” (Çetin, 2007:118) gösterme yöntemi, **Darbe** romanında dönüşümlü bir eşgüdüm ile kullanılır. Aşağıdaki örnekte altı çizili cümleler anlatma, geriye kalan gösterme, örneğin tümü anlatma -

gösterme tekniğine uygundur ve bu teknik; anlatma çoğunlukta gösterme azınlıkta kalsa da Darbe romanının tamamlayıcı teknik unsurudur:

“Hey, ismin Kamer Can değil mi?

Kamer Can başını öne eğdi.

İşaretle olmaz, diye bağırdı savcı. Konuş!

Konuşmayı unutmuş, konuşmamaya karar vermiş Kamer Can, ne yapacaktı şimdi?” (DR, 2006:58)

2.2.11.2. Tasvir

Tasvir en kısa tanımla insanı ve eşyayı, en belirgin noktalarını yakalayıp görünür kılma işlemidir. (Tekin, 2001:200) Bekir Yıldız romanda uzun, ayrıntılı tasvirlerle (betimleme) girmez. Kişileri ve mekanı, daha çok olayın akışı içinde işlevsel oluşlarıyla ve gerektiği kadarıyla öne çıkarır. Tasvir yoksulu olan **Türkler Almanyada** romanında tasvir sayılabilecek, hemen hepsi birer cümleden ibaret olan bütün çekirdek metinleri bile buraya almamız olanaklıdır ancak biz romandaki en iyi örneklerden sayılabilecek bir insan ve bir mekan tasvirini almakla yetineceğiz.

“...onu, faşing gecesine nisbetle çok değişik buldum. Sarı saçları düz ve omuzlarından aşağıya doğru taranmıştı. Sade bir makyaj yapmış, üzerine giydiği manto ile de zevk sahibi olduğu anlaşılıyordu.” (TA, 1966:63)

“İşçiler için inşa edilmiş olan baraka, tek kattı, büyük bir inşaat şantiyesine benziyordu... Fakat her türlü konforu vardı.” (TA, 1966:26)

Romanda birkaç **sıfat** ile kişilerin ve yerlerin **birkaç niteliğine** kabaca dokunmakla yetinilmiştir. Tasvirler dekoratif çizgiler olarak kaldığı için anlatıma güç de katamazlar.

Bekir Yıldız harici dikkati değil dahili gözlemleri zenginleşmiş, dış dünyaları değil iç dünyaları ve insan beyninin içindeki düşünceleri anlatmayı tercih eden bir yazar duruşu sergilediği için **Halkalı Köle**'de tasvir parçalarına sık rastlanmaz. Bir ressam, plastik sanatların temsilcileri kadar olmasa bile her insanın bir parça da gözleriyle yaşadığı, renklere, şekillere alıcı gözle baktığı gerçeği, Bekir Yıldız tasvirleri için geçerli değildir. Belki de çocukluk yıllarında geçirdiği ve sık sık nükseden **trahom** hastalığı ve gözlerini jilette kazıtarak görebildiği yıllardan kalma bir alışkanlıktır bu dışarlık gözlemlerle değil içsel tercihlere odaklanarak yazması... Seyrek yaptığı tasvirlerde yazar, bir iki cümlelik yuvarlak **betimlemelerle** yetinir.

Bir mekan tasviri örneği şu kısalıktadır: “...şimdiki evimiz kocaman, sanki geçmişimize inat. Üç oda, bir salon. Önü Boğaz’ı arkası koruyu görür. Koruda yeşil, sarı hışırtılar, denizde mavi, gri kıpırtılar hiç eksik olmaz.” (HK, 2006:55)

İnsan tasvirleri de yine ressamların fırça darbeleri benzeri, kalem dokunuşları ile çizilir: “Kızıl saçlı kızımın, kara gözlü oğlumun bir zamanlar, evliliğimizin ilk yıllarında tümümüzün barındığı odalar gibi birer odası vardı. Oğlumun yüzünde sakallar, kızımın göğsünde bir çift ayva yeşermişti.” (HK, 2006:55)

Yazarın roman boyunca yaptığı tasvirleri yan yana getirmek, üst üste bindirerek okumak gerekir. Ancak bu şekilde insan veya mekan tasvirlerini bütünlemek mümkün olabilmektedir. Kız çocuğunu, kızını tasvir ederken yine cimri davranmış, yalınkat bir ifadeyi yeterli görmüştür: “...kıvırcık saçlı, kehribarimsi tenli kız...” (HK, 2006:56) Tasvirlerde kendini tekrara bile düşer yazar. Bir elli sayfa sonra kızını aynı sıfatlarla tasvir eder: “Uzun bir zaman görememek, kıvırcık saçlı, kehribarimsi tenli kızımı...” (HK, 2006:102)

Teşbih ve tasvirin birleştiği bir örnekte ise önce kadınlık gururu ile donanmış ve daha sonra umutsuzluktan dibe vurmuş aynı kadının iki farklı ruh hali ve fiziki görünümü şu cümlelere sığdırılır: “O son gecemizde tavus kuşu gibi kabaran kadın şimdi neden böyle solmuş bir kağıt gibiydi? ... Eskimiş, solmuş, unutulmuş bir resim gibiydi...” (HK, 2006:125)

Tasvir üslubunun tercih edilmediği **Aile Savaşları**’nda tasvir parçalarına olmasa da tasvir kırıntılarına rastlanır. Bunlardan bazıları şu içerikte ve kısalıktadır: “Bacaklarını örttüm. Yer yer morarmış, yer yer sarkmış bacaklardı bunlar.” (AS, 2006:18); “Sürmeli gözleri, rimelli gözkapaklarının altı kıpır kıpır.” (AS, 2006:81-82)

Bekir Yıldız, bütün romanları içinde en uzun tasvirlerini, kürtaj anı tasvirleri gibi trajik anlatıma yoğunlaştığında yapar. **Aile Savaşları** romanında bu türden hayali bir otopsi anı tasvir edilmeye çalışılır: “Başım ikiye bölünmüş oluyor gene de bu sıra. Beynimin tümü bir yanda. İki gözü de ayrılmış birbirinden. Burnum kesiliyor sonra. Konuşamıyorum. Kan akıyor. ... Göğsüm parçalanırken ... Oradan hayalarımaya doğru inip kesme işlemi bitiriyorlar.” (AS, 2006:24)

Duyuyu, duyguya, duyguyu **duyuya** aktarma ve somutlamaya çalışmanın bir denemesi olan bu örnekte başkarakter; yaşadığı boşanma, evlilik, ölüm, babalık vb. olaylar içinde kalan, her taraftan çekştirildiğini düşünen, bocalayan bir insanın parçalanmışlık duygusunu aktarmak istemektedir.

Bekir Yıldız'ın romanlarında tasvir parçalarından çok **tasvir kırıntılarına** aşına okurlar için **VZVİVK** romanında yazar, geleneği bozmaz, ruhi portreleri daha ayrıntılı işlerken fiziki portrelere bir iki cümlelik temasla yetinir, mekan tasvirlerine ise hiç iltifat etmez. Yezide ait tasvir cümleleri şuncağızdır: “... o sarımsı yüzündeki civa gibi gözleri... ... Kıvrım kıvrım bedenindeki başını bir engerek yılanı gibi öne uzattı. Dili kıpkırmızıydı.” (VZVİVK, 1987:61-88)

Yezit'in bir valisi olan **İbn-i Ziyad**'a ait tasvir, yine kırıntı kabilindendir: “Kocaman başı, kalın kaşları, ablak yüzüyle baktı. ... Kollarıyla mek yapsa, dört ayağı özellikle kocaman başıyla, bir öküzü andırabilirdi. Ablak yüzündeki baygın, kocaman gözleri, daha bir kocamanlaşmıştı.” (VZVİVK, 1987:91-93)

Romanda tasvirler yanlı bir tutumla yapılır. Yazar anlatıcının Yezit'e ve zalimlere mesafeli oluşuyla açıklanabilecek eleştirel, “**çirkinleme**”ye dönük tasvirleri, yanında yer aldığı, yakın hissettiği Hz. Hüseyin ve devamında mazlumlara betimlenirken değişim geçirir, şirin ve sevimli bir bakış açısından, “**güzelleme**” örneklerine dönüşür: “Pırıl pırıl gözleri, ak düşmüş sakalı, selvi gibi boyuyla başını salladı Hazreti Hüseyin.” (VZVİVK, 1987:42)

VZVİVK romanında en rahatsız edici tasvir sahnesi Hz. Hüseyin'in şahadet şerbetini içmek üzere olduğu anın tasviridir: “Yüzlerce asker saldırıya geçti. Temimli Şerik oğlu Zür'a, Hazreti Hüseyin'in sol eline ve bir başkası da sol omzuna kılıçlarını vurdular. Hazreti Hüseyin, sendeleyip yere yuvarlandı. Düşüp kalka kılıcını savururken, Enes Nahai oğlu Şimr, mızrağıyla vurup yere düşürdü Hazreti Hüseyin'i. Bu kadar darbe bile onu yıldırıyordu. Yeniden doğrulmak istedi. Oklar, daha çok oklar yağdı. Otuz üç mızrakla, otuz dört kılıç darbesi indirdiler. Ama o gene de...” (VZVİVK, 1987:140) Bir kişi bir orduya karşı savaşmış ve ortaya hem bir savaş sahnesi tasviri hem de bir destan çıkmıştır. Bunca yarasına rağmen Hazreti Hüseyin, başı kesilirken hala sağdır. VZVİVK romanında tasvir tekniği, yapıcı bir unsur değil yardımcı bir unsur olarak değerlendirilmiştir...

Genellikle tasvir kalıntılarına değil kırıntılarına rastladığımız Bekir Yıldız anlatılarındaki tutum ve gelenek, **Darbe** romanında da değişmez. Olayın ana mekanı olan evin tasviri ve genel anlamda bir mekan tasviri şu içerikle yapılır: “Giriş katındaki bu dairenin büyükçe bir balkonu ve balkonun önünde de, asfaltla birleşen yeşilimsi bir bitki örtüsü vardı. Esen güçlü ve soğuk rüzgarın etkisiyle; çimler, çimlerin aralarına

gelişigüzel dikilmiş gül fidanları, sardunyalar, yeni bir bahara, yaza kavuşabilmek için direniyor, direndikçe, ağıdı andıran sesler çıkartıyorlardı.” (DR, 2006:36)

Bu tasvirin **öznel / sübjektif** bir üslupla yapıldığını, yazarın kendi duygularını dış dünyaya ve dış dünyadaki nesnelere yansıttığını görürüz. Çiçekleri teşhis sanatı ile insanlaştıran yazar, romanda sözünü emanet ettiği başkarakteri ile çiçeklerin yazgısını da birleştirmiştir. Hayatın sert, güçlü, soğuk, acımasız rüzgarları ile savrulan, en sonunda felç geçirip yere yığılan başkarakter ile yeni bir bahara, yaza kavuşmak isteyen çiçekler arasında duygudaşlık ilişkisi; çıkarılan seslerin ağıda benzemesi ile de yazgıdaşlık ilişkisi vardır.

2.2.11.3. Geriye Dönüş Tekniği

“... dış zamana, takvime bağlı olarak devam etmekte olan olayların durdurularak, yani zamansal ilerleyiş sırası bozularak geçmiş zamandaki olaylara dönüp onları aktarma yöntemi” olan geriye dönüş tekniği, çağdaş romancıların çok beğendiği ve müsrifçe kullandığı bir tekniktir. Okuyucuda, kişiler ya da olayların öncesine dair uyanan merakı giderdiği, kurguyu bütünlediği, tamamladığı için roman türünü zenginleştiren işlevsel bir yanı da vardır. *“Tamamlayıcı, aydınlatıcı, çözücü”* (Çetin, 2007:193) işlevli geriye dönüş tekniklerine Bekir Yıldız sıkça başvurur.

Bütün zaman biçimlerine, birimlerine açık bir anlatı türü olan roman; daha gerçekçi bir kimlik kazanmak, yaşanılan ânı; tarihin / geçmişin **bilgi ve belgeleriyle** desteklemek, kişileri geçmişten aldığı bilgilerle anlaşılabilir ya da görünür kılmak için geriye dönüş (retrospection) tekniğinden yararlanır. (Tekin, 2001:233)

İnsan neden geçmişe / maziye yahut ilk saadet / deneyim anlarına geri dönmek ister? Geriye dönüşleri geçmişe duyulan özlemde mi aramak lazım yoksa alışkanlıklardan yoksun kalış ile ortaya çıkan eksiklik duygusunda mı? Geriye dönüşlerin, anılara yolculuğun, zamansal sıçramaların doğasında karmaşık duygular ve **arşetipik tikler** yatmaktadır. Bu nedenle bu isteğin daha tarihsel ve köklü çıkarımları olmalıdır: *“‘Sene’ mefhumunun derinliğinde yatan fikirlerden birisi dini-mitik merasimlerle kainatın periyodik olarak yenilenmesi, bir diğeri de ‘başlangıcın mükemmeliyeti’ fikridir. Daha da derinliğine düşünecek olursak bu fikrin altında ‘Kaybedilmiş Cennet’ düşüncesi yatmaktadır.”* (Seyidoğlu, 1995:26-27)

Kaybedilmiş cennetin yeryüzünde, bhusus Almanya’da arandığı, **Türkler Almanyada** romanı kitabın kapağında yer alan “Almanyada Yaşanmış Dört Yılın

Romanı” ifadesi ve otobiyografik anlatımıyla, baştan sona geriye dönüş tekniği ile yazılmıştır ancak geriye dönüşün içinde de geriye dönüşler yapılmıştır ki romandaki oynak zaman zeminine, bu türden tasarruflar ayrı ve geniş olanaklar sunmaktadır.

Okur; kart karakter Garip Recep’in, tıpkı diğer karakterlerde olduğu gibi, Türkiye’deki hikayesini ve onu Almanya’ya atan şartları, bu tekniğin imkanları ile öğrenme fırsatı bulur: *“Son defa üç ay önce gene böyle bir iş oldu. Bubam avradımı odunla dövmeğe kalktı. Ben Fadime’nin korku ve dehşetten fırlamış... çıkın gidin damımdan sizi gözümler görmesin.”* (TA, 1966:17-18) Yaşanılan ana anlam, değer, açıklık ve ayrıntı katacak her **mazi / geçmiş ögesi**, roman diliyle söylersek, olay zamanına bu tekniğin olanakları ile taşınır ve **Türkler Almanyada** romanında tekniğin mebzul miktar örneğine rastlanır.

Anlatma zamanı yarım gece, anlatı zamanı altmış yıl olan **Halkalı Köle** romanı en çok bu teknikten yararlanılarak yazılmıştır. Başkarakter çocukluğuna, ilk mektep yıllarına bu tekniğin yardımıyla gider: *“Hocamız şişman, yaşlı ama gözleri cıvı cıvı bir kadındı. Sekiz on çocuğun önüne...”* (HK, 2006:22)

Başkarakter, boşanmak istediği, yirmi yıldan fazla birlikte yaşadığı karısıyla ortak anlarını, anılarını bu tekniğin yardımıyla hatırlar: *“Çevresi bomboş bu masada geçenleri anımsıyorum ansızın. Kapım çalınmıştı. ... Kapıyı açtığımda karımı görmüştüm karşımda. ... ‘Konuşalım’ dedi yutkunurken.”* (HK, 2006:125)

Hatıraların resmi geçidi olan **Halkalı Köle** romanı, meşhur benzetmeyle başkarakterin hayatının film şeridi gibi gözlerinin önünden geçtiği bir içerikle ve geriye dönüş tekniğinin bütün olanaklarının kullanılmasıyla yazılmıştır.

“Mesuttur o insan ki yaşar hatıralarla / İnsan alemde hayal ettiği müddetçe yaşar.” dizelerini yalanlayan bir duygusal akışa sahip olan **Aile Savaşları** romanında; hayal kurma yaşlarını çoktan tüketmiş olan ve sırf bu yüzden belki, geriye dönüş tekniği ile hatıralarına sığınan başkarakter hiç de mesut değildir. Zira hatıraları acılar denizinden kopan damlalar gibi tuzlu gözyaşlarından arta kalmaz: *“Denizin dalgaları dindiğinde, müezzin la ilahe illallah dediğinde, göğsü söndü, dudakları kapandı. Ama gözleri açıktı. Elimin birisini uzatıp gözlerini kapadım.”*

Akşamdan altı otuza kurulmuş saat çaldığında, karım gözlerini açtı. Uyuduğumu sanıyordu.” (AS, 2006:6)

Başkarakter uyanmış, zihninde annesinin öldüğü ana ve anıya dair bir yolculuğa çıkmış, saatin çalması yüzünden, geriye dönüş tekniği ile çıktığı gezintiden, anlatı

zamanından, anlatma zamanına dönmüştür. Bu tekniğin varlığı “*Senin yaşı'n yedi-sekiz... Dün gibi aklımda. ... Hele babanızın polisliğinin ilk günleri var ki... Bak sen nereden nereye...*” (AS, 2006:15) gibi cümlelerle sık sık hissedilir. Başkarakter gerçekte kendi, romanda ise annesinin belleğinden **geçmişe** gider ve bu güne gölgesi düşen anılar demetini bir araya getirir.

Geriye dönüş tekniğinin geçişleri **Aile Savaşları**’nda bazen çok belirgin de olur: “*Yıllar, yıllar öncesinden gelen bu sesler, birkaç ay öncesiyile karmakarışık oluveriyor ansızın. Komada annem. Ölüyor annem.*” (AS, 2006:53) Yazar yıllar öncesinden birden birkaç ay öncesine atlar ve okuru olay örgüsü içinde kaybolmasın diye uyararak bu geçişten haberli kılar.

Kronolojik bir akışa sıkı sıkıya sadık kalan **VZVİVK** romanında bile yer yer geriye dönüşlere başvurulur. Amaç, dünle bugünün etkileşiminden yararlanarak dramatik eğriyi zenginleştirmektir. Hz. Ali, kendisini kılıçla ölümcül şekilde yaralayan katiline dönerek: “*Hatırladığım benim sana iyilik yaptığımdır. Öyle değil mi?*” (VZVİVK, 1987:18), diye sorar. Okur bir anlığına da olsa olay zamanından geriye giderken, zihninde “*İyiliğe iyilik olsa, kocamış öküze bıçak olmazdı.*” diyen atalarımızın sözleri oynamaya başlar.

Keza, Kerbela’da şehit edileceği günün gecesinde, Hz. Hüseyin, ürpererek ağabeyi Hz. Hasan’ın çocuklarının evlendirilmeleri ile ilgili **vasiyetini** hatırlarken okur yine bir anlığına geçmişe yönlendirilir ve sonrasında hızla yaşanan ana, olay anına dönülür ve dar vakitlere de sıkışsa vasiyet yerine getirilir. (VZVİVK, 1987:122)

İnsan zihninde zamanın iç içe geçerek yaşanması, geçmişle şimdinin buluşturulması ve aksiyona hız verilmesi, romanın bu yolla gerçek dünyanın sağlam bir **kopyası** haline getirilmesi bu tekniğin desteğiyle gerçekleşir. “*Ali, uyumaktan, kendisini geleceğin çukuruna gömmekten kaçınıyordu. Geçmişle gelecek arasında, ışıktan hızlı bir güçle, istediği her yere gidebileceğini, gittiğinden daha çabuk dönebileceğini, bu gücün de beyni olduğunu anlamıştı artık.*” (DR, 2006:112)

Darbe romanından aldığımız bu cümleler hem yazarlar açısından en değerli ve anlatılabilir olanın geçmiş zaman olduğunu gösterir hem de geriye dönüş tekniğini tanımlayıcı ve açıklayıcı mahiyettedir. Bu gücü ve kaynağını yeniden keşfeden yazar, olabildiğince yararlanmakta ısrar edecek, romanını bu tekniğin zengin örnekleri ve imkanları ile yazacaktır. Denebilir ki Darbe romanı çoğunlukla geriye dönüşlerle ve hatırlamalarla, bir geçmiş zaman kurgusu mahiyetinde yazılmıştır.

Norm karakter Kamer Can, cezaevi yaşamında, biraz da **kaçış** duygusunun etkisiyle anılarına sığınır ama hayatın acı ve katı gerçekliği onu şimdiki anda kalmaya zorlar: “*Kamer Can’ın anıları, sırtına yediği bir copla kopuverdi ansızın.*” (DR, 2006:44) Yaşadığı anda derin bir mutsuzluk batağına saplanan insanlar için ya anılar ya da hayaller, geçmiş veya gelecek sığınılacak serin ve güvenli limanlardır ancak cezaevi koşulları bu türden seyahatlere bile engel teşkil eden, mahremiyetin olmadığı mahrumiyet mekanlarıdır.

“*Bilmek beni ürkütüyor ama yine de biliyorum / Kapanmaz yağmurun açtığı yaralar çocuklarda.*”, diyen şair, yetişkinleri anlamamanın bir yolunun da çocukluklarına inmek olduğunu da düşündürür. Yetişkin bir başkarakteri olan **Darbe** romanı, bu başkarakterin çocukluğuna inmek durumunda kaldıkça geriye dönüş tekniğine muhtaç olur: “*Ali, aynada yüzüne baktıkça, gözleriyle rastlaştıkça, sık sık ablası Leyla’yı anımsardı. Şimdi gene, çok uzaklarda yaşayan, yıllardır görmediği, belki de ölmüş olan Leyla’yı anımsadı. Çocuktaki o yıllar Ali.*” (DR, 2006:52) Anılar insan hayatında bir zaman değil her zaman değerlidir, hatırlanmaları da unutulmaları da insanın elinde değildir.

2.2.11.4. İç Çözümleme

Roman sanatında en fazla uygulanan, en eski tekniklerden biri olan “iç çözümleme (interior analysis) tekniği, anlatıcının araya girerek roman kahramanının, duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması anlamına gelmektedir.” (Tekin, 2001:260) **Türkler Almanyada** romanında, karakterler silik kaldığı için, yazarca onların iç çözümlemelerine nadiren, o da birkaç cümlelik dokunuşlarla değinilir: “*Karımla baktık. İçimize tarif edilmez bir acı çökmüştü. Bu sırada da dışarıda...*” (TA, 1966:82) Sadece altı çizili cümle bir iç çözümleme örneği sayılabilir.

Almanya’da bir Doğuluya göre ışık hızıyla akan zaman ve olaylara, özetle dış dünyanın hızına ayak uydurmaya çalışan yazar, insanların iç dünyalarına eğilecek ve ayıracak zaman bulamamış gibidir ancak “toplu iç çözümleme” örneği sayabileceğimiz bütün **Almanları** bağlayacak türden çözümleme örnekleri de eserin ve yazarın tezi olan tanı koyma, tanıma ve tanıtmaya uygun olarak yer yer karşımıza çıkar:

“*Böylece hayatları boyunca işçi olmağa mecbur edilen insanlar, korkak olurken, çalışkan olmağa mecbur oluyorlardı. Fakat korkaklığın yarattığı çalışkanlık, insanları birbirine karşı egoist, içine kapalı ve katı yapıyordu.*” (TA, 1966:184) Bu cümlelerde Alman milletin iç çözümlemesi vardır. Birkaç örnekle daha çoğaltabileceğimiz bu

çözümlemeler; Şark tembelliği, vakit öldürme yetenekleri(!), gösteriş merakı, Şark kurnazlığı vb. yaftalar etrafında karşı coğrafyanın insanları olan **Türkler** için de yapılmıştır.

Son tahlilde karakter ögesinin sentezleyici olmasını sağlayan, güçlü romanlarda ve romancılarda rastladığımız psikolojik çözümlemelere değil bunun denemelerine bile bu romanda rastlayamayız. Bu tekniğin örneklerine rastlamak için yazarın diğer romanlarına bakmak gerekecektir.

Başarılı ruh tahlilleri yapabilen yazarlarda rastladığımız iç çözümleme örneklerine **Halkalı Köle**'de de rastlarız. İlk çocuğunu gören, ilk kez babalık duygusunu yaşayan başkarakter, ruh halini şu cümlelere dönüştürür: *“Yüreğimde ansızın bir sıkışma, bir boşalma duydum. Korkuyla, sevinçle, sevgiyle darmadağın oluvermiştim.”* (HK, 2006:20) Duygular, **destansı** yanları olduğu için, mızrağın çuvala sığmaması gibi sözcüklere sığmazlar ama burada yazar, aşkın ve coşkun duyguları sözcüklerin dar kalıplarına ustaca dökmüştür.

Başkarakterin kişiliği yine bu tekniğin yardımıyla ayan beyan olur: *“Bende anlatılmaz bir sorumluluk duygusu oluştu. Korkulu bir sorumluluk duygusu. ... Beni gözleyen bir gözün olduğunu sanarak çalıştım durdum. Çalışmadan, çalışıyormuş gibi ikiyüzlülük yapmadım hiç.”* (HK, 2006:22)

Yan, fon karakterlerin çiziminde bile bu teknikten yararlanılır: *“Yönetmenin tuhaf bir huyu vardı. Ona göre iyi-kötü, güzel-çirkin, yanlış-doğru, gece-gündüz, hem söyleydi hem böyle. Konuşmalarının sonunda, haklı ya da haksız çıkmak diye bir çabası yoktu pek. İnsan bugün haklı, yarın haksız olabilirdi.”* (HK, 2006:86)

Aile Savaşları'nda başkarakterin öldüğünü ve boşadığı ilk karısının cenazesine geldiğini kurguladığı bölümde, bir iç çözümleme örneği karşımıza çıkar: *“Derisini değiştirmek için can atan bir yılan, ama değiştirme olanağı bulamamış, insanlaşamamış bir insan olarak, kendisine ait bir insan olarak gözyaşı dökerek gene de... Bu cenaze töreninde onu sevindiren başka, belki de en önemli bir şey daha olacak kuşkusuz: İşte cepsiz bir kefene sarılı kocası...”* (AS, 2006:33) Eşin, insanlaşamamış bir yılan, döktüğü gözyaşları da timsah gözyaşlarına benzetilerek **ruhsal çözümlemesi** yapılmıştır.

Başkarakter, karamsarlık denizinde dibe vurduğu anda, özdeşim yoluyla kendi iç çözümlemesini de yapar. Vapurdan, Boğaz'da yanarak batmış bir tanker görür: *“Nasıl, nasıl duyuydu böylesi?.. Kendimi batan bir tankere mi benzetiyordum yoksa? Yanarak batan bir tankere!.. Kim yakıp batırmıştı?”* (AS, 2006:61-62) Aile savaşlarından yenik

çıkacak olan başkarakter, isabetli bir ruhsal çözümleme ile kendini **batık tankerle** özdeşleştirmiştir. Tankerin kullanımdan düşmesi, işe yaramaz hale gelmesi, önce yanıp sonra batması gibi başkarakter de hayatın merkezinden kenarına, aileden bireye ve yalnızlığa doğru savrulmakta, babalık ve kocalık işlevlerini yitirmektedir.

VZVİVK romanında yazar, karakterleri belirginleştirmek için olay akışını durdurup iç çözümlemelere yönelir. Bu denemelerden biri, romanın kötü kişisi ve karşı güç kümesinin en güçlü ismi olan Muaviye'nin ruhi portresi çizilirken karşımıza çıkar: *"Sanki birkaç kişiydi o. Kat kat olmuş, iç içe geçmiş bir kişi... her defasında başkaca bir Muaviye... Ama hiçbir zaman, yüz yüze gelindiğinde, düşmanına bile düşmanıymış gibi davranmayan Muaviye, öteki Muaviyelerin en üstünü, en becerikli, zehire batırılmış şeker gibi, en aldatıcı olanıydı."* (VZVİVK, 1987:49) Eski Yunanda siyasetin adı olan politika sözcüğü, "çok yüzlü, çok kişilikli" anlamına gelen "**poli+tik**" sözcüklerinin birleşmesinden oluşur. Muaviye, iç çözümlemeden aldığımız ilhamla da rahatlıkla söyleyebiliriz ki tam bir politikacıdır.

VZVİVK romanında bütün insanlığı kapsayan bir iç çözümleme örneği çıkar karşımıza. Hz. Hüseyin, biat ettirmek ya da kellesini almak için gelen Yezid'in kumandanına şu sözleri söyler: *"Sanma ki, gücünü ne Yezid'den, ne de şu ordudan almadasın. Gücünü, ruhundaki yezitlikten almaktasın. Çoğunuzun kanında yezitlik varmış aslında. Böyle olmamış olsaydı, o Yezid, o melun da kim olurdu?"* (VZVİVK, 1987:110-111) Her insanın yüreğinin derinliklerinde ilkel bir mağara adamı yaşar ama kimilerinde bu ilkel mağara adamı daha yüzeydedir, kolayca ortaya çıkar. İşte içimizdeki ilkel, vahşi, yıkıcı benin karşılığı **yezitlik**.. Böylece ruh tahlillerine ışık tutacak yeni bir kavram daha eklenir literatüre...

Darbe romanı özelde askeri darbeyle, genel anlamda ise hayatın darbeleriyle savrulan, örselenen insanları anlattığı için fazla sayıda ve karamsar tonda iç çözümleme denemeleri içerir. Aynada yüzüne odaklanan başkarakter Ali'ye ait bir iç çözümleme örneği şu içerikle sunulur: *"Bu çizgiler, aldatıldığının çizgileri. Şunlar aldattıklarım. Şunlar, sık sık kırılan onurumun bataklığı. ... Neden böylesine isteksizdi, umutsuzdu yeni güne başlarken ... yenik düşüren ... Kolları ayakları zincire vurulmuştu ... üzerindeki miskinlikten ... ezik, yorgun, soluksuzdu."* (DR, 2006:6)

Bu cümlelerde hayatın sayısız darbesini yemiş bir insanın iç dünyası vardır. Bir insanın içindeki **yaşam enerjisinin** tükenmesini, yaşam ışığının sönmesini niteleyen

düzinelerce sıfat arasından seçtiklerimiz, başkarakterin ruhi portresini tanımlamak işleviyle bir araya gelir ve özgün sayılabilecek bir iç çözümleme örneği karşımıza çıkar.

İçe bakış ile kendini anlamaya ve anlatmaya yöneldikçe başkarakter, özetleme tekniği ile birleşen yeni **iç çözümleme** örnekleri ile çıkar karşımıza: “*Kusur, benim kafamın içinde. Yıllardan beri acılardan, korkulardan, umutsuzluklardan başkaca ne yaşadım ki? Kafamın içinde, ordularla karargah kuran, ölümlerle, yoksullarla yürüyen, koşan, oturan, yiyen, içen, uyuyan ben değil miydim?*” (DR, 2006:19) Ben zamirinin ve birinci tekil kişi iyelik eklerinin eşliğinde başkarakter, uzun yılların bakiyesi hayatını ve ruhsal tortuları kısa cümlelerle anlatmayı yeğlemiştir.

Norm karakterlerin ruhsal portreleri ve içinde bulundukları ruh halleri de yine iç çözümleme örneği teşkil edecek cümlelerin arasından ve arkasından sezdirilir: “*...ölüp de dirilmiş, dirilmiş de, sonsuzluğa doğru sürüklenmiş duygusuna kapılıyordu. ... Ama neden sonsuzluğa doğru sürükleniyorum.*” (DR, 2006:40) Kamer Can’ın işkencelerle geçen cezaevi anlarındaki iç dünyasından bir seçkidir, çekirdek metindeki ibareler, ifadeler... İnsanın boşluk ve sonsuzluk duygusuyla buluştuğu yerçekimsizlik, mekansızlık ve zamansızlıkla ilişkili bu ruh hali, **kaçış** duygusunu tetikler. Yaşadığı andan ve ortamdaki hoşnut olmayan insanın tek seçeneği bu gerçeklikten kopmak, olabildiğince uzaklaşmaktır; Eflatun’un tabirleriyle, duyular aleminden, ideler alemine yolculuğa çıkmaktır.

2.2.11.5. Montaj Tekniği

Modern romanda sıkça kullanılan, edebiyatımızda köklü geleneği olan “iktibas” sanatının en geniş sürümü, genişletilmiş biçimi olan montaj tekniği “*esas mahiyeti itibarıyla, bir yazarın başkasına ait olan -anonim, ilahi veya ferdi- herhangi söz yahut yazıyı ‘kalıp halinde’ eserin terkinde, belirli bir maksat doğrultusunda kullanması demektir.*” (Tekin, 2001:243-244)

Bu teknikte söz ya da yazı eserin dokusu ile uyuşmak koşuluyla; hazır kalıp olarak özgün şeklinde, özetleme ve açıklama şeklinde ya da göndermede bulunarak kullanılabilir. Önemli olan **eserin dokusu** ve **alıntılar** arasında bütünlük ve uyum olmasıdır. **Türkler Almanyada** romanında bu teknik, dört yerde kullanılarak, kurmaca metni biçimlendiren hareketli bir unsur, bir dinamik haline gelmiştir.

Montaj tekniği; Garip Recep’in başkarakter Yüce Yılmaz’a yazdırdığı, eşi Fadime’ye yazılan mektup (TA, 1966:30), Alman sarhoşların söylediği şarkı sözleri (TA,

1966:51), Erika'nın Yüce'ye, Yüce'nin cevabi mahiyette Erika'ya yazdığı mektuplar (TA, 1966:61), Alman gencin sevgilisine okuduğu şiirin sözleri (TA, 1966:174) etrafında, tırnak içi ve küçük yazı karakteri ile dizilmiş sözlerle karşımıza çıkar.

Aslında kurmaca metinlerde mektup türünden yararlanmak başlı başına “**mektup tekniği**” denilen bir tekniğin varlığını ve kullanımını açığa çıkarır. 18. yüzyıldan itibaren yaygın bir anlatım tekniği olarak romanlara giren, çok sevilerek mektuplu roman (epistolary novel) denen ve tamamen mektuplar şeklinde yazılan ve düzenlenen romanlara doğru genişleyen mektup türü ve roman ilişkisi, mektup tekniğini ortaya çıkarmıştır. (Tekin, 2001:225) Ancak Yıldız'ın romanlarında bir anlatım çoğaltma aracı olarak, tek tük karşımıza çıkan, başat ve belirleyici bir öğeye dönüşmeyen mektup örneklerini biz, montaj tekniği içinde eritmeyi daha doğru bulduk ve mektup tekniği diye ayrı bir başlık açmadık.

“*Kurmaca metne gerçeklik katmak düşüncesi.*” ile başvuru alan ve bir “*metin ekleme yöntemi*” (Çetin 2007:214) olan montaj tekniğinden, **Halkalı Köle** romanı, anlatımı zenginleştirme ve gerçekçi kılma adına yararlanıldığını gösteren örnekler barındırır: “*Tespîhinin her bir tanesinde, yüz binlerce dua var; Lâ ilahe illallah... Lâ ilahe illallah...*” (HK, 2006:23) Bu Arapça cümle, İslam'ın ilk şartı da olan kelime-i şahadetin parçasıdır ve Allah'tan başka ilah yoktur anlamındadır ve başkarakterin annesini anlatmak, kişiliğini somutlamak için metne eklediği bir örnektir.

Kızının okul müsamesesine giden babanın kulaklarında bir türküden dizeler kalmıştır: “*Silifke'nin yoğurdu ...*” (HK, 2006:38) İnsan ruhunun sanatsal gıdalarından olan müziğin, müthiş bir **hatırlatma gücü** vardır. Yaşantılara eşlik ve tanıklık eden müzikler, yıllar sonra bile dinlendiğinde o anları geri çağırırlar..

Kapitalizme karşı olan Marksist bir başkarakterin, ABD menşeli bir ürünü tüketmekle kalmayıp, bugünün postmodern yazarlarının yaptığı gibi, marka reklamını da yapması bir dalgınlık sonucu olsa gerektir: “*Soğuk bir coca-cola var mı?*” (HK, 2006:48)

Şarkılardan fal tuttukları gibi insanlar, şarkıları da kendileri ve ilişkileri için nişane tutarlar. **Halkalı Köle** romanının, halihazırda evli çiftlerinin şarkısı, eski ama eskimeyen bir tangodur: “*Alkışlar... ‘Bir papatya gibisin...’ ‘Bizim tangomuz.’ ‘Papatyalığın mı kaldı hanım?’ ... Geriliyor karım. Sokulganlığını geri alıyor.*” (HK, 2006:58-59) Boşanmaya giden yola döşenen taşlardan biri de bu örnekte karşımıza çıkıyor. Başkarakter kompliman yapma, iltifat etme seçeneği dururken, doğrucu

Davut'u oynamayı, baltayı taşa vurmayı tercih ediyor. Karısına yalan da olsa en romantik anlarında bir iki güzel laf edebilir, bir duru sözle gönül alabilirdi... Kadın ruhu yalan da olsa iltifatlara boğulmak ister ve bunu en iyi yazarlar bilir, bilmelidir. Bunu Bekir Yıldız da bilir bilmesine ama daha bu yıllarda karısını ve evliliğini gözden çıkarmış olmalı ki bildiğinden geri durur.

Türküler ve şarkılar, **Halkalı Köle**'de, anlatımı zenginleştirme işlevi ile durmadan yeni örneklerle çoğalırlar: “*Sabahleyin uyandığımda... radyoda bir türkü çalıyordu: ‘İncecikten bir kar yağar, tozar Elif Elif diye...’*” (HK, 2006:101)

İnandırıcılık, ikna, etkileyicilik, gerçekliği yakalama konusunda yetersizliğe düşen yazarların sarıldığı can simitlerinden biri de **montaj tekniği**dir: “*Modern zaman gerçeklerinin, duygu, düşünce ve hayallerinin tek bir türdeki edebi metinle ifadesinin yetersiz kaldığı, bunun için meramı ifade etmek adına gerekli görülen her türdeki metin parçalarından yararlanmak gerekir düşüncesi.*” (Çetin 2007:214) ile yazarlar bu tekniğin gölgesine yer yer sığınır.

Roman dokusunun alıntılarla örülmesine olanak veren montaj tekniği ile **Aile Savaşları**'nın daha ilk sayfasında karşılaşırız: “*Az sonra benim beklediğin seslerle doldu odamız. Allahü ekber, Allahü ekber... Eşhedü en la ilahe illallah... Hayyealelfelah, hayye alesselah... Ezan sesleri, gökyüzünde akan ırmaklar gibiydi.*” (AS, 2006:5) Kendisi değil, annesi dindar olan başkarakter için ezan sesi bir vakit nişanesi olmaktan özge annesinin seslerine karışan bir ortak sestir, öncelikle.. Sonrasında ise annesinden miras gizli bir kurtuluş, “felah” ümidi... Ezan sözlerinin romana **montajı**, aynı gerekçelerle yeniden karşımıza çıkarılır: “*Annem için dualar biricik kurtarıcı oluyor. Dualar, imdada yetişti yetişecek. Allahü ekber... Allahü ekber...*” (AS, 2006:21)

Telmih sanatı ve montaj tekniğinin işbirliği ile Abdülhak Hamit Tarhan ve ünlü şiiri **Makber** de **Aile Savaşları**'na dahil olur: “*Gene karanlık... Her yer karanlık... Her yer karanlık... Gazeldeki gibi.*” (AS, 2006:100) Keza Ahmet Haşim ve ünlü **Merdiven** şiiri de bu türden bir ekleme, anıştırmadır: “*Yüzüneydi gözlerim. Sararıyordu yüzü... Perde perde sararıyordu.*” (AS, 2006:112) Yazarın alıntılama evreni Türk edebiyatından İngiliz edebiyatına doğru genişler: “*Hamlet... Ah Tanrım, bir kafatası... Bir kafatası olsa şimdi...*” (AS, 2006:137) **Şekspir**'in bir felsefi diyalekt haline gelen “*To be or not to be – Olmak ya da olmamak*” sözü, bütün varlık felsefesini özetler mahiyette bir sözdür. “*Başka kaynaklardan alınan metinlerin, ya ekleme ya da dönüştürülmüş metin olarak kullanılmasının adı ve karşılığı olan*” (Çetin, 2007:212) metinlerarasılığın en görünür

şeklidir bu türden kullanımlar ve her edebiyatçının ufkunda başka edebiyatçıların olduğunun karnesi ve karinesidir...

Sürekli yeni örneklerle çoğalan kullanım, montaj tekniğini **Aile Savaşları**'nın belkemiği yapar. Çalışan - çalışmayan kadın olgusu tartışılırken araya şu kıssa girer: *"Adamın birisi hurma alacakmış. Bakmış tozlu, kirli hurmalar. Temizi yok mu, diye sormuş. Satıcı yüzünü asmış. Gözlerini ayırmış. Hurma pis, demek Mekke pis. Hurma pis, demek Medine pis. Hurma pis, demek İslam pis. Sen kafirsin, küffarsın öyleyse, demiş."* (AS, 2006:102) Başkarakter söyledikleri ile değil, söylemedikleri ile de yargılanmak istemediği için bu kıssayı anlatısına dahil eder, anlatımını geliştirir ve zenginleştirir.

Bu teknik, bazen bir mahkeme ilamının (s. 25-36); bazen bir dilekçenin (s. 35-36); bazen eşlerden biri tarafından yazılmış bir notun (s.85); aynen romana alınmasıyla karşımıza çıkmaya devam eder ve bu alıntılar sayfalar boyu devam eder. 35. sayfanın yarısında başlayan alıntı 37. sayfanın sonunda biter. Roman bütünlüğü içinde bu **uzun alıntılar** kısa bir romanı daha da kısalttığı için şişirme yapıldığı duygusunu uyandırır ya da düşüncesini pekiştirir.

Zaman zaman *"Romanla, romanın içeriğiyle tarihsel bir bütünlük sağlamak için o tarihsel döneme ilişkin metinlere yer verme düşüncesi."* (Çetin 2007:215) ile de başvurulmuş bir anlatım tekniği olan montaj tekniğinin değişik örneklerine **VZVİVK** romanında rastlanır. Her Müslüman, öldüğünde inancı üzere son nefesini vermek ister. Bol ölümlü VZVİVK romanında zehirlenen Hz. Hasan, inancını ikrar ile bu dünyadan göçer: *"La ilahe illallah Muhammedün Resulullah... Muhammedün Resulullah..."* (VZVİVK, 1987:53)

İslam'ın özü, Müslüman olanların ve Müslümanlık üzere ölenlerin son sözü budur. Müslümanlar namaza ve olağanüstü durumlarda toplanmaya, **ezan** denilen hitap ile çağrılır: *"Allahü Ekber... Allahü Ekber..."* (VZVİVK, 1987:125) Bu kalıp ezanın ilk cümlesidir ve yüzyıllarca böyle okuna gelmiştir. Hristiyanlıkta bu işlevi kiliselerin çanı üstlenir ancak ezan sadece bir ses değil, bir ses ve söz yumağıdır ve anlam denizidir. Bu türden kullanımlar romanda montaj tekniğini ortaya çıkarır.

İslam'ın anahtarı, Müslümanın her işe başlarken ilk telaffuzu besmeledir, besmele-yi şeriftir. Kerbela'da Hz. Hüseyin, sonu belli olan savaşa bu söz ile başlar: *"Bismi'l-lahi'r-rahmani'r-rahim."* (VZVİVK, 1987:130) İslam'a geçmeden çok çok önce de İslami ve İlahi dinlerin inanç sistemine benzer dini inanışları olan eski Türklerin,

atalarımızın besmeleleri dahi vardır. “*Tengri mengü kücinen / Mengü Tanrının gücü ile*”, (Temir, 1995:1) diyen atalarımız her işlerine “*Tanrı’nın büyük gücüyle*” başarlarmış. Türkler için besmele, kökeni İslamiyet’ten önceye inen daha kadim bir gelenektir.

Amcasının oğlu Hz. Hüseyin’e iyimserlik dolu bir mektup yazar. “*Can kardeşim Hüseyin. ... Allah yardımcımız, Allah hızının kılıbacı olsun. Amcan oğlu Müslim Akiyl...*” (VZVİVK, 1987:90-91) İlk ve son cümlelerini aldığımız bu **mektup**, romanda montaj tekniğine başvurulduğunun, bu tekniğin romanlarda kurguyu zenginleştirme, genişletme imkanı ve aracı olduğunun bir diğer göstergesidir. Yine Yezit’in, valisi İbn-i Ziyad’a gönderdiği **ferman**, tırnak içinde ve montaj tekniğine uygun kullanımla romana girer. (VZVİVK, 1987:95) Bu seçme örneklerden hareketle denebilir ki **VZVİVK** romanı, montaj tekniğinin mebzul miktardaki örneğine yaslanarak var olduğu için, bu teknik romanın belkemiği mahiyetinde bir tekniğe dönüşmüştür.

“*Romana biçimsel anlamda değişik bir hava katmak düşüncesi.*” (Çetin 2007:214) ile de başvurulmuş bir anlatım tekniği olan montaj tekniğinin değişik örneklerine **Darbe** romanında da rastlanır. Sağlık sektörünün rengarenk seçeneklerle ürettiği; ilaçla uyuyan, ilaçla uyanan, ilaçla arzulayan, ilaçla sakinleşen bazı insanlarda hayatın vazgeçilmez parçası olan ve iğneyle alınanlara nazaran bireysel olarak kullanılabilen haplar, tedaviye giden en kestirme ya da kolay yoldur.

Darbe romanında dayanılmaz göğüs ağrıları çeken başkarakterin aklına bir ilaç adı gelir: “*İlaçlarım, dedi içinden. Ah, bir adet isordil..*” (DR, 2006:22) Hastane öncesi acil durumlar için Türkiye’de dilaltı olarak en yaygın kullanılan ilaçlardan biri, “**isordil**”dir. Ağrı geçmezse beş dakika aralıklarla üç kez bile alınabilen, verilebilen bu ilaç, başkarakter Ali için neredeyse ab-ı hayattır ama ne ilaca kendi ulaşabilecek durumdadır ne de evde ilacı ona uzatacak biri vardır.

Çocukluğunda geçirdiği bir hastalığı anımsayan başkarakter Ali, yine montaj tekniği ile romanına tıp terimlerini dahil eder: “*Tifo olabilir, İleus olabilir. Yani bağırsak tıkanması senin anlayacağın. Çare? İlaç ve bakım.*” (DR, 2006:53)

Darbe romanında montaj tekniğinin uzun örnekleri de karşımıza çıkar. “*Şahin demiş ki: ‘Batı emekçilerinin...*” (DR, 2006:61-62) diye başlayan cümle bir sayfadan artık uzun bir konuşma metninin romana eklenmiş halidir. Bu konuşma bir savcı tarafından bir dosyadan okunur biçimde romana yansıtılmıştır ve herhangi bir sosyalist enternasyonalde yapılmış konuşmaların bir kopyası gibi durmaktadır.

Bir **filmin** adı ve kısa bir özeti ile bu tekniğin değişik bir örneği karşımıza çıkar: *“Ali, bu kez bir film izliyor gibiydi: ‘Missing...’ Şili darbesinden sonra ... Her şeyi gören, saptayabilen, sonunda kaybolan bir gazeteci.”* (DR, 2006:78) Filmin Türkçe adı “Kayıp”tır. Darbeler bir şekilde kaybolan binlerce insanın sebebidir, darbeciler ise katili...

12 Eylül zindanlarında işkence ve dayak, rutine binmiş uygulamalardandır, bir de marş söyletmek: *“Dayak vaziyeti al! ... Koğuş sıra dayığından geçirildikten sonra marşlar söylenmeye başladı. ‘Dünya atımın nalları altında ezildi. Kaç haçlı sefer göğsüme çarpınca kesildi.’ ‘Yunanlılar yine azmış Ege’de. Çarpacak tokadı bu şanlı ordu.’”* (DR, 2006:79) Bu türden **marşların** okutulmasının mantığını herhalde askeri zihniyetin içine sızarak anlamak olasıdır.

Bir askeri darbe dönemini anlatan roman olarak **Darbe** romanında, tutuklanan ve işkenceden geçirilen ne kadar insan varsa o kadar da mahkeme safahatına dair ayrıntı vardır ve bunların çoğu hukuk diliyle ve terminolojisiyle iç içe geçmiştir: *“Usul kanununda yapılan değişikliklerle 1969 sayılı kanun ile eklenen birinci ve üçüncü maddeler ve 353 sayılı yasanın 96 maddesi hükümleri gereğince...”* (DR, 2006:84) Bu **yasa maddelerinin**, düzmece sorgulamalar ve işkence altında yaptırılan itiraflar göz önüne alındığında, özde değil sözde uyulan ve zevahiri kurtarmak için kullanılan paravanlara dönüşmesi kaçınılmaz olur.

2.2.11.6. Leitmotiv Tekniği

Bir müzik terimi olan; ana, kılavuz anlamına gelen *“Edebiyatta özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak ‘leitmotiv’, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır.”* (Tekin, 2001:251) **Türkler Almanyada** romanı sembolik anlamlara doğru genişleyen ve sürekli yinelenmesi ile leitmotiv özelliği kazanan ibare ve ifadelere yer verir. Romandaki en güçlü leitmotif örneği “bant” sözcüğü etrafında ortaya çıkar.

Üzerine konan malzemeleri, etrafına dizili işçiler arasında gezdiren bu **bantlar**, sürekli hareket halinde oldukları için, işçileri kendi hızlarına ayak uydurmaya mecbur bırakır. İşçi parça önünden geçerken kendi payına düşen bağlantıları tamamlamak zorundadır zira diğer işçi parçayı bir önceki işçinin bıraktığı yerden montaja devam edebilecektir. Böylece saniyelerle ölçülecek zamanlara sıkışan işçilik yüzünden birçok işçide fiziksel ve ruhsal bozukluklar ortaya çıkar.

Bir ahtapotun kolları gibi işçileri makine hızına ve zaman sınırına sıkıştıran, insanları makineleştiren bu bantlar, **Türkler Almanyada** romanında defalarca tekrarlanarak, işçilerin kaderine egemen olan bir yarı Tanrı mertebesine yükseltlen bir leitmotif olur: “...sanki makinalar insanların değil de, insanlar makinaların eseriymiş gibi oluyor. Böylece bant köleliği doğuyor...” (TA, 1966:102) Üç noktayla bitirilmeyen cümle, köle efendi karşıtlığında yaratılan bir canavarın sayısız kurbanlarını düşündürmek için kurulmuştur.

Yine romanda mekanik bir gardiyan işlevi üstlenen; işbaşı, mola, paydos zamanlarını söylerken, insan kulağında gittikçe sevimsizleşen sesleri ile karşımıza çıkan **ziller**, bir diğer leitmotif ögesidir: “Saat dokuzda fabrikanın zilleri tekrar çaldı. Zillerin sesi henüz kesileli... paydos zilleri çalıyor. (TA, 1966:32-156) Leit motif olarak karşımıza çıkan zil kelimesi, varlığı ile zaman sarmalını, bantlara benzer ve bu kullanımı destekler nitelikte çağdaş kölelik düzeninin bir diğer enstrümanını, adeta mekanik bir bekçiye ya da gardiyanı düşündürür.

İktisadi göç adlandırması, **Made in Germany** damgası, Mark para birimi şeklindeki söz ve ifade kalıpları da leitmotife verilebilecek örnekler arasındadır ancak sözün özü, özellikle bant ve zil kelimeleri yazarın, okurun kafasına küflü bir mih gibi çakmak istediği sözleridir, deyim yerindeyse fikr-i sabitidir.

Halkalı Köle'de okurca hiç unutulmaması istendiği için olsa gerek, durmadan tekrar edilen ve böylece leitmotiv niteliği kazanan kavramlar; köle-lik, faşist-ler, apse, sevgi ve para kavramlarıdır.

Sembol diliyle kendini kağı arabasına koşulmuş bir yük hayvanı gibi gösteren yazar, köleliğini berkiten kırbaç sözcüğüyle birlikte, **köleliğinin** bir kez başladığını ama hiç bitmediğini ifade eder: “Koştukça daha çok kırbaçlandım... Dağ, bayır demeden, ülkelerden ülkelere aşırıttım arabamı... Harran'da doğdum, Berlin'de çalıştım... ... Karımın elinde bir kırbaç, boyundan büyük...” (HK, 2006:144)

Halkalı Köle romanının en güçlü tematik çekirdeklerinden biri, romanın doğuşundaki ilham kaynağı ve yazılmasındaki baskın fikir, yazarın üstüne karabasan gibi çöken, bir takıntıya, fikr-i sabite dönüşen köleliktir: “Evliliğin, otobana girerken okuduğumuz, ‘Durulmaz, geri dönülmez’ gibi kesinlik içeren kurallar dizisi ve kölelik zinciriyle donatılan bir kurum olduğunu söyleyerek yazdı.” (Dikmen, 2000:13)

Başkarakterin aradığı ve bir leitmotife dönüştürdüğü sevgi niteliği itibarıyla çok da net değildir, karşı cinsin gösterebileceği türden, karşılıksız ve karışık, anaç, kadınsı

ve teslimiyetçi bir sevgi gibidir. İçinde bolca **cinsellik** vardır. Bu türden sevgi arayışı içindeki başkarakter; Doğulu, Batılı pek çok kadınla yatar: “*Korkak, ürkek, cinsellikten çok, bir öç alma, bir tırmanışın merdivenlerinde yatılan kadınlar... Ama hiçbirinde gönül nakışı yoktu. Anlık, günlük, haftalık sevgi kopyalarıydı...*” (HK, 2006:63) Sahtesi, kopyası değil, özgünü / orijinali aranır sevginin ama arananın sevgi olduğu kuşkuludur.

“*Faşistler mi yoksa? ...Ne söylemişti telefondaki: ‘Son gecen...’ Son gece... Son gece... Son..., Faşistlerin kol gezdiği, otağlarını kurdukları Üsküdar’ın önünde...*” (HK, 2006:60-63) Yazarın kırık plak gibi takılmasına, tekrar sanatına sığınmasına yol açan gerilimin müsebbibi faşistlerdir. **Faşistler** yazara göre bir siyasi muarız ya da muhalif değillerdir sadece... Hepsi eli silahlı katiller ordusudur, ellerinde bir liste vardır ve solcu avına çıkmışlardır. Romanın ise bu türden bir gerilime gereksinimi vardır.

Yazar da bu listenin başlarındadır. Faşistler sık sık, iki üç sayfada bir sahneye çıkarılarak romana hareket, aksiyon eklenir. Bir polisiye ya da cinayet romanı tadı ya da sürükleyiciliği eklemek için sürekli kullanılan bir efekt gibidir, faşistler... Tematik gücü engelleyen, karşı, düşman, hasım güç ögesi olan faşistler, yazarın romantik bir devrimci, bir halk ve dava kahramanı gibi görünmesine ya da algılanmasına da yardım ederler..

Yapay durdukları ve sırttıkları hemen fark edilen Faşistlerin ve Marksist nutukların **Halkalı Köle** romanına eklemelenmesinin, kuşkucu bir bakışla irdelenmesi, araştırmacıları, sanatçının sanatsal olmayan kaygılarına götürebilir. Bekir Yıldız, tatlı su edebiyatı örneği, burjuva takıntıları sayılabilecek bir aile romanı yazıp toplumcu edebiyatın dışına çıkarak, pek çok yazarın başına gelen ve ağır bir hakareten çok, hafif görünümlü bir alay ve küçümseme içeren, “*küçük burjuva edebiyatı*”nın tipik bir temsilcisi sayılmaktan korkmuş olabilir.

Bir de sanatçının belli edebiyat mahfillerine selam durması, biat etmesi, bağlılığını sunması gereği, aksi halde aforoz edilmesi, yazdıklarının okunmaması endişeleri vardır. Yazara ait şu sözlerin bu dikkatle okunması lazımdır: “*Gelgelelim, kendi yolunuzda yalnız yürümeniz gerektiğini öğrendim. ‘Satış’ kaygısından vazgeçmem kolay olmadı, uzun sürdü. Bir yere ait olmadınız mı, yazdıklarınız önemsenmiyor. Belki bu yüzden hiçbir yankı uyandırmayan kitaplarım oldu.* (İleri, 2011)

Para, ilişkileri yozlaştıran, insanı köleleştiren bir nesne ve paylaşım aracı olarak sunulmuştur. Yazar yıllarca bu nesneye sahip olmak için köleleşmiş; çocukları, babaları ile bu nesne üzerinden gönüllü değil zorunlu bir ilişkiyi sürdürmüşlerdir: “*Alo... Baba*

sen misin? ‘Benim oğlum.’ ‘Para...’ ‘Nasılsın oğlum?’ ‘Para...’ ‘Kardeşin nasıl oğlum?’ ... ‘Para...’ ‘Gel oğlum, al para...’” (HK, 2006:151) **Para** ekonomistler, **yazı** da kültür tarihçileri için, insanlık tarihinin en büyük buluşudur. Bu romanda bu iki buluşun özeleştirisi yapılarak buluşturulduğu dikkati çeker. Para içine girdiği aile kurumunu, aralarına girdiği baba ile evladın ilişkisini ifsad eden bir virüstür.

Aile Savaşları romanının sürekli yineleme ile kalıcılaştıran en güçlü leitmotifi sevgi sözcüğüdür: “Sevgi bize, biz sevgiye bakıyoruz günler, geceler boyu... Sevgi, şu birbirine okyanusların orta yerinde rastlaşan iki gemi... Şu gökyüzünün uçsuz bucaksız boşluğunda, yan yana uçan iki kuş... Şu bozkır gecelerinde, şu annemin beni doğurduğu gecede gelen, sakallı yıldızlı Hızır gibi sevgiyi kime nasıl anlatmalı...” (AS, 2006:38) Sevginin çöllerdeki seraplar gibi aldatıcılığı, insanın sevgiye yabancılığı, ne zaman nasıl ortaya çıkacağı kestirilemediği için tesadüfiliği, gökteki yıldızlar gibi ulaşılamazlığı, ortaya çıktığındaki tedavi edici gücü üzerine söylenen bu sözlerin benzerleri romanda sıklıkla çıkar karşımıza... **Sevgi**; öfkeli, kindar ve özellikle bencil bir başkarakterin üzerinde iyi durmadığı için, zaman zaman içi boşaltılan bir kavrama dönüşse de, yer yer göstermelik olsa da roman karakterlerinin, Müslümanların yüz sürdüğü, tavaf ettiği **Kabe** gibi kutsallarındandır.

Bunu Hızır, boşanma, dava, davalı, davacı, savunucu / avukat, yargıç, nafaka, sümüklü böcek, **yılan** sözcükleri takip eder: “Hem derisini değiştiren bir yilandım ben... Evliliğin sümüklü böcekleri... Köpekleri...” (AS, 2006:33-75)

VZVİVK romanında zalim, inanmış, Kerbela, halife, İslam, biat sözcükleri ve “En iyi hatip kılıçtır!” sözü, sık tekrarlanarak leitmotiv özelliği kazanırlar: “Ansızın, ismi biat olan bir işkence zincirine vurulmuş olduğunu hissetti. ... bugün İslam’ın en acı günüdür. Hasan, Halifemizin yüreğine gömülmüştür. ... En iyi hatip kılıçtır demek, dedi. Nasıl da unutmamışsın Muaviye’nin sözünü.” (VZVİVK, 1987:33-57-117)

Darbe romanında, okurun zihnine mih gibi çakılıp kalan tekrarlar vardır. Bu türden tekrarlarla leit-motif özelliği kazanan örnekler şunlardır: Beyin, “Beynim, beynim öldürdü beni. Beynim...” (DR, 2006:9); jilet, “...jiletçi generalleri unutup sülüklerle oyalandığı için kendisinden utanıyordu.” (DR, 2006:35)

Yine argo bir sözcük olan “orospu” sözcüğüne, romanda epeyce tekrar edilerek leitmotif özelliği kazandırılır: “Sen orospu olduğunu kabul ettiğine göre... Ben bir orospuyum, dedi. İstersen arkadaşlarını da yollayabilirsin. Ama bu orospu, bilesin ki, seninle hiçbir zaman yatmayacak. Evet, bu orospu herkesle yatabilir, ama kocası da

olsa, bir itirafçıyla asla.” (DR, 2006:68-74) Bu sözcüğün içinden toplumun kadına bakışı irdelenmeye çalışılır. Sonrasında ise eğer namussuzluk yapan kadına bu sıfat reva görülecekse **namussuzluk / itirafçılık** yapan, arkadaşlarını ve davasını satan bir erkeğe bundan daha aşağı bir sıfat bulunması gerektiği düşündürülür. Zira bu aşağılık erkeklerle karısı olan bir kadın bile ilişki kurmak istemez. Oropuluk, insan düşüşünün son kara sıfatı değildir.

İşkence **Darbe** romanın en sık tekrar eden, iki sayfada bir karşımıza çıkan gerçeğidir: “*Çılgınlıkların çoğu, cop sokma sırasında duyuluyordu. Dayanamayanlar, başlarını duvara vurmaya başladılar. Bu davranış yeni bir komutu da beraberinde getirdi. ‘Tekrar dayak vaziyeti al.’*” (DR, 2006:79) Tikinti uyandıracak, üzecek, ürkütecek, düşündürecek ve hatta utandıracak kadar çok işkence çeşidi ve sahnesi, romanda resmi geçit yapmaktadır.

Dünyaya askeri darbe, terör, kargaşa ve sömürü düzeni pazarlayan **ülkeler ve liderleri** adına belli isimler sık sık ve kes - yapıştır türü cümlelerle okurun karşısına çıkarılır: “...*George Bush, Helmut Kohl, Margaret Thatcher gibilerinin ortaklaşa kurup Pinochetler’den birisini de cellatlık göreviyle onore etmiş olduklarının bilincine ulaşmışlardır.*” (DR, 2006:128) Bu isimler, isim olmaktan çıkıp birer yeryüzü şeytanı kimliğine bürünerek, yazarın ve okurların haber bültenlerinde gördükleri değil aynı zamanda rüyalarına giren birer uğursuz figüre, motife, korku filmi karakterlerine dönüşürler.

Yazarın ideolojik körlüğü diyebileceğimiz tutumu bu isimlerin yanına yeryüzünün en büyük soykırımlarını, katliamlarını ve işkencelerini yapan **Josef Stalin, Vladimir Lenin, Mao Zedung** gibi isimleri koymasını engellemiş, yeryüzü tiranlarının ve titanlarının, emanetçilerinin, şeytanlarının çetelesi eksik kalmıştır. Siyaset, büyük burjuvanın, küçük burjuvaya yaptırdığı iştir. Bu isimler perdenin önündekilerdir, bir de perde gerisinde kalan, çokuluslu şirket, küresel holding sahipleri ve büyük sermaye grupları vardır ki onların varlığı ve vebali, dünya düzeni içinde daha az önemli değildir.

2.2.11.7. Özetleme Tekniği

En uzun anlatı türü olmasına karşın roman, yine de yaşamın tüm karmaşasını ve dağdağasını anlatamayacak kadar kısadır ve eklektik, seçici, özetleyici olmak zorundadır: “*Çünkü roman kendine has kronolojik ve kozmik düzeniyle hayattan büyük ölçüde ayrılan ‘fiktif’ (kurmaca) bir aleme sahiptir.*” (Tekin, 2001:229-230)

Gerçek dünya ile kurmaca yapıt arasındaki ilişki, doğal olarak birebir değil görecelidir. Kurmaca yapıt, gerçekler içinden işine yarayanları, yaradığı kadarıyla alır. **Ekonomiye** önem verdiği için seçme yapar. Seçtiklerini de özetleyerek azaltma yoluna gider. Bu işlevle karşımıza çıkan özetleme tekniği, ayrıntıya boğulmayı önlediği, yoğunlaştırmayı sağladığı için çok kullanılan bir tekniktir.

Türkler Almanyada romanında bu tekniğin görüntü düzlemine yansıdığı örnek sayısı fazladır: *“Bu geceden sonra, o ışıklı şehre sık sık gidiyor, bilhassa cumartesi, Pazar günleri saatlerce kalınıyordu. Ustaca dekorlarla süslenen salonlarda müzik dinleniyor, herkes birbiriyle, ya sohbet ediyor veya gazete, mecmua okunuyordu.”* (TA, 1966:36) Bu tekniğin sayesinde yazar dört yıllık zaman dilimine karşılık gelen olayların birbirine benzeyen ve anmaya değmeyecek içerikte olanlarını, belleğimize yapışp kalmayan sıradan anlarını hızlandırıp sadeleştirerek eritir ve önemsiz ayrıntıları böylece buharlaştırmış olur...

Halkalı Köle romanı geniş anlatma zamanın dar bir anlatı zamanına sığdırılması zorunluluğu ile geriye dönüş tekniğinden sonra en çok bu teknikten yararlanmıştır: *“Sekiz yaşına kadar ana baba ekmeği, on üçüne kadar yeni anamın, sonra kırk yıl babanızın ekmeği...”* (HK, 2006:10) Başkarakter annesinin dilinden, bilincinden ve belleğinden, annesinin hayatını annesine özetletir.

Bu teknik yaşantıları kısaltmak için kullanıldığı gibi ilişkilerin duygu haritasını, geride bıraktığı **tortuları** özetlemek için de kullanılır. Yirmi yıllık evliliğin sonunda bir yıldönümü kutlaması için aile bir aradadır: *“Oysa bu yirminci yıl pastasının içinde, göstermelik mutluluk dışında başka şeyler de vardı. Çoğu kez, bir çatı altında yaşanan, ama kokusunun sızmaması için kurşun tabutlarda saklanan cesetler gibi, her ailenin birbirinden sakladığı acılar, yalanlar, gözyaşları, iğneleyici sözler de vardı... ..bu pastanın bir yarısı karımın, öteki yarısı da benim yüreğimin içinde durmadan büyüyen, dolan, şişen birer apse değil miydi aslında?”* (HK, 2006:57) Gelinlerin çeyiz sandığında **biriktirdikleri** gibi eşler de evlilik sandığında geçmişlerini, ilişkileriyle ördüklerini biriktirirler. Bu evlilik sandığının kapağı açılınca, ortaya saçılan duygular bu cümlelere teksif edilmiştir.

Otobiyografik karakteri ilgisiyle, başkarakterle yazarı birleştiren güçlü bir özetleme örneği karşımıza çıkar: *“Göğsüme bir yafta astılar. 1933 Urfa doğumlu... 1957’de evlendi... Üç çocuk babası... Suçu: Yirmi bir yıl evliyken, ayrılmaya kalkıştı... Cezası: Ayrılamamak... Evliliğe devam...”* (HK, 2006:143) Rahmetli Adnan Menderes

gibi, idama mahkum edilenlerin, mahkeme safahatı ile sabit olan suçlarının kısa özeti bir kağıda yazılarak boyunlarına asılır. Bu kağıdın adı **yaftadır** ve hüküm özeti içerirler. Örneğimizde de tam bir hüküm ve yaşam özeti vardır.

Hayatın sınırsız ayrıntılarını derleyip toplayarak romanın sınırlı dünyasına dahil etmemizi sağlayan özetleme tekniği **Aile Savaşları**'nda sıkça tercih edilen ve kullanılan tekniklerdendir: *"Bunu ne annem anlayabildi, ne yıllar sonra anlatılanlardan biz çocukları çıkarabildik... O gecenin dört gün öncesi, bir tabuta koymuşlar iki ağabeyimi. Geride kalanlar damda sayıyormuş yıldızları."* (AS, 2006:13) Bu alıntıda bir iki cümle ile yılların üzerinden hızla atlanmaktadır.

Aile Savaşları romanında başkarakter çeyrek yüzyıl süren evliliğini bitirmiş ama muhasebesini bitirememiştir. Bunca uzun süren evliliği temize çeken başkarakterin yardımına yine **özetleme tekniği** koşar: *"Göğsüne yatardım. Ben anlatır, sen ağlardın. Sen anlatır, ben ağlardım. Kırbaçlanan sırtıma karşılık, delik deşik olmuş karnını konuşurduk."* (AS, 2006:31) Bu ve bu minvalden cümleler, yirmi beş yıldan artakalan cümlelerdir ve bu cümlelerde söylenmeyenler, söylenenlerden kat kat daha fazladır, arka planı düşünmek ve doldurmak okura bırakılmıştır.

Boşanma savaşı veren bir başkarakter etrafında akan olaylarla da genişleyen **Aile Savaşları** romanında uzun süren, başkarakter bir asır sürmüş gibi gelen mahkeme safahatı, ayrıntılarının hem bolluğu hem gereksizliği itibarıyla özetleme tekniğinin desteğiyle anlatılır: *"İçinde yüzlerce, binlerce yalanın, aşagılamanın yazıldığı kağıtlardan oluşan dosya kapanyıyor."* (AS, 2006:34) Romanın seçici olmak zorunda olan dünyasında binlerce, yüz binlerce ayrıntıya yer olamaz.

Sonunda boşanan ve mesleği yazarlık olan başkarakter, çok sevdiği eserlerinin bir kısmının telif haklarını ilk karısına bırakmak zorunda kalır. Onlarla helalleşirken, vedalaşırken **özetleme tekniği** ile oluşum maceralarını hatırlar: *"Oysa onları ben nasıl da güç koşullarda yaratmıştım. Geceler boyu herkesin uyuduğu saatlerde, ben onları dağlardan, ovalardan, Harran bozkırından, Berlin bulvarlarından, sıra zindanlarından çağırırdım masama... Kimi gözyaşı dökerdi. Dökülen yaşlar, yazılanların mürekkebi olurdu. Kimi gülümserdi yarınlara. Gülümseyişleri beyaz güvercinin kanadı olurdu."* (AS, 2006:43) Bekir Yıldız'ın yazarlık hayatının ve eserlerinin oluşum sürecinin bir küçük özeti vardır burada.

Başkarakter, mekanlar ile yaşanan anılar arasındaki ilişkiden hız alarak hafızasını tazeler, hayatını özetler: *"Yıllar, yıllar önce bozkırdan kalkıp Haydarpaşa'ya*

gelmiş bir çocuk... Yıllar, yıllar sonra ikinci evliliğini de yapmış, yaşlı bir adam... Şu yapıda yaşıyordum. Şu yapıdan çıkıyordum... Şu yapıda yeniden evleniyordum. Şu yapıda yargılanıyordum.” (AS, 2006:77-78) Tekrir sanatıyla desteklenerek çokluğu anlatılmak istenen yılların üzerinden **bir iki cümleyle** geçmek ancak özetleme tekniği ile olasıdır.

Başkarakter, işlerin iyi gitmediği ikinci evliliğinin etrafında döndüğü olayları, mükerrer yaşantıları, kabaca **özetleme** tekniğinin olanakları ile gözden geçirip okurun önüne çıkarır: *“On iki saatten sonra, düşünülebilen bir ev... Bir koca... Sonra?.. Sonra yemek... Sonra bulaşık... Sonra ütü... Sonra televizyon... Sonra sevişmek... Sonra uyku... Pek çok sonraların toplamı, işte geçen zamanın toplamıyla eş değerde.”* (AS, 2006:117-118) Bir evlilik hayatının, rutine binen anatomisidir, özetlenen... Otopsi yapılan evlilikten geriye kalan, özetin içine sızan, gizlenen duygu ise sıklık, bıkkınlık, sıradanlık, rahatsızlık vs.dir.

On dokuz yıllık bir tarih dilimini anlatan **VZVİVK** romanı, baştan sona özetleme tekniğinin olanakları ile bunu başarabilmiştir. Önemli olaylar, tarihin **fay hatları**, kırılma çizgileri seçilip, geri kalanı atlanarak ve ayıklanarak romana dahil edilirken yazarın en büyük yardımcısı özetleme tekniğidir: *“Bütün anlatacaklarım işin aslıyla bağlantılıdır ya Yezid, dedi. Baskı yapıldı. Camilerde, mescitlerde, en iyi hatip kılıçtır, denilip halka, senin veliahtlığın kabul ettirildi. Yani böylece, halifeliğin, babadan oğla geçebilmesi sağlandı.”* (VZVİVK, 1987:68) Yezid’in halife oluş süreci hatta halifeliğin saltanata dönüşmesi süreci böylece özetlenmiştir.

Kerbela savaşının özeti ise şu cümledir: *“Yarın sabah, inanmış mazlumlarla, inanmamış zalimlerin savaşı var!”* (VZVİVK, 1987:118) Romanın teması da bu sözle özetlenmiş olur. **VZVİVK** romanı, zalimler ile mazlumlardaki savaş üzerine bina edilmiş bir romandır.

Darbe romanında; önce yaşanan toplumun bataklıkları, sonra da bütün dünya ve kötülük ile hesaplaşıldığı için olsa gerek, durmadan bin bir ayrıntıyla boğulmaya can atan anlatının dizginleri olarak devreye **özetleme tekniği** girer: *“Son yıllarda gerek ülkesinde, gerekse dünyada yaşanan olayların tanıklığıyla, zaman zaman onuru kırılmış; ama gene de hep var olmanın sorumluluğunu düşünür olmuştur.”* (DR, 2006:8) Eğer özetleme tekniğine başvurulmasaydı ne ülkemizde ve dünyada olan olayların tastamam anlatımı ne de başkarakterin düşünce dünyasının eksiksiz anlatımı mümkün

olurdu. “**Cüz**”ü söyleyip “**küll**”ü düşündürme olanaklarını sunan roman tekniğinin adı özetleme tekniğidir.

Romanın ana izleklerinden biri olan katliam, soykırım ve işkencelerle ortaya çıkan insanlığın **adi ve adli sicil kayıtları** o kadar kabarıktır ki, anlatılabilmesi için özetlenmesi gerekir: “*O hala, Nazilerin, Yahudilere yaptıklarını düşünüyordu. Gaz odaları... Üst üste insanlar... Soykırım... Böylesi kitapları okurken, filmleri izlerken, Kamer Can az mı ağlamıştı çocukluğunda.*” (DR, 2006:27) Bu tarihin bir döneminden ve bir coğrafyasından alınan kesit, tarihin her dönemine ve her coğrafyasına genellenebilir.

Roman karakterlerinin **düşünce dünyalarını** tam olarak yansıtabilmek adına özetleme tekniğinin olanakları sonuna kadar kullanılır: “*Kamer Can, şu dünyada tükettiği otuz yıl içinde, böylesi sözleri çok duymuş, her jiletçi general iş başına geçtiğinde, neredeyse aynı nutukları atmıştı.*” (DR, 2006:34) Norm karakter, Kamer Can’ın yaşadıklarından öğrendiği bir gerçek de söylemler ile eylemler arasındaki derin uçurumlardan doğan bireysel ve toplumsal trajedilerin çokluğu, ertelenemez ve katlanılamaz oluşlarıdır. Temeli güven üzerine oturan bireyle devlet arasındaki makas, eylem söylem farklılığından dolayı sürekli açılır. Vatandaşa bir güven bunalımı ve buhranı miras, bakiye kalır..

Kişilik çözümlemesinin yanında ana izlek olan askeri darbe ve yol açtığı bireysel toplumsal yıkımlar ile zihinlerde bıraktığı kötü izler de özetleme tekniğinin yardımıyla anlatılır: “*Jetlerin iniş kalkış sesleri... İşkence odalarından yayılan haykırışlar... Uçurum boşluklarında kopan fırtınaların çıkardığı uğultular... Marşlar... Ara sıra da duyulan silah sesleriyle birlikte verilen komutlar.*” (DR, 2006:40) Cümlelerin **üç nokta** ile bağlanması da özetleme tekniğinin kullanıldığının, eksik cümleler kurulduğunun, okurun bu cümleleri zihninde çoğaltması gerektiğinin bir diğer göstergesidir.

“*Şol yel esip geçmiş gibi.*” akan zamanı gereksiz ayrıntılarının tutmadığımız çeteleleri ile değil, muhasebe anlarında geriye kaldığını gördüğümüz tortuları ile değerlendiririz. Bu geçmiş zamanı gözden geçirme, süzme anlarında özetleme yapmak zorunda kalırız, tıpkı **Darbe** romanının Narin karakteri gibi: “*Günlerce, aylarca düşündüm, neydi beni sana yaklaştıran? Çözemedim. Hala da çözmüş değilim.*” (DR, 2006:50) İki karşı cinsi şimdilik kaydıyla, bir arada tutanın değil, bir araya getirenin ne olduğunu, uzun zaman dilimlerinde anlamaya çalışan kadın karakter Narin’in yaşadıkları, seçici olmak mecburiyetinde olan roman türünün sınırlı dünyasında, ancak özetleme tekniğine başvurularak anlatılabilir.

Bir dönemin kurbanı olarak karşımıza çıkan 12 Eylül mağduru karakterlerin yaşadıklarını ayrıntılı yazmak için denizlerin mürekkep, ormanların kalem olması gerekir. Bu zorluk ve imkansızlık özetleme tekniğinin olanakları ile aşılar: “*Günlerdir geçtiği işkencelerin etkisiyle, hırpalanmış, yer yer parçalanmış bedenini banka bıraktığında...*” (DR, 2006:55) Selin gidip kumun kalması gibi, her yaşantının fiziksel ya da ruhsal izleri kalır hatta istemese, unutmak istesek bile... Ahmet Altan; kılıç yarası, iyileştiği halde izi kalan bir yara olduğu için, aşkı bu yaraya benzettiği romanına **Kılıç Yarası Gibi** adını verir.

Darbe romanında yazar, akıl ya da çağrışım oyunları oynarken, ilginç ayrıntılara takılırken, sahnede yine özetleme tekniği vardır: “*Midem boşalınca nasıl da isyan ediyor. ... Oysa bugüne kadar, kim bilir, kaç kuzu, kaç dana, kaç ton sebze, kaç ton meyve yolladım bu çukura. Ya tavuklar?*” (DR, 2006:76) Bu özetlemeye, Türk kültürüne giren dokuz fırın ekmeği de biz ekleyebiliriz. Dünya nasıl bir değirmense, insanın midesi de öyle bir **değirmen**dir. Yaşadığımız sürece öğüttüğü besinlerin haddi, hesabı yoktur, kaydı tutulamaz.

2.2.11.8. Konuşma - Konuşturma Teknikleri: (İç) Monolog, (İç) Diyalog, Bilinç Akımı vb.

Karşılıklı konuşmalar anlamına gelen ve en çok tiyatro metinlerinde karşılaştığımız diyalog tekniği Bekir Yıldız’ın romanlarında bolca kullanılmıştır ancak monolog ve iç monolog örnekleri azdır. Psikoloji bilimi insanın iki söylemi olduğu üzerine eğilir. Biri **resmi**, sosyal ve kabul görür olanıdır. İnsan dış dünya ile reddedilmemek için bu söylemi kullanarak ilişki kurar. Bir diğeri ise **iç** söylemidir. Bu, resmi söylem ile çoğunlukla karşıttır, gizlidir ve kişisel taşıır.

İnsanın ikinci söylemi -genellikle- öznel ve gizli olduğu; durumlarla, kişilerle, ahlaki ve törel değerlerle uyuşamadığı için bir **monolog** olarak kalır: “*İnsan, özelliği gereği her zaman sesli konuşmayan, bazı meseleleri iç dünyasında, yine bu iç dünyanın mantığı ve kendine has konuşma hali ile çözmeye çalışan bir varlıktır. İşte romancılar, insanın bu yönünü de dikkate almışlar, insanı iç dünyasıyla da yansıtmak için iç monolog tekniğini bulmuş, uygulamışlardır.*” (Tekin, 2001:264)

Türkler Almanyada romanında başkahraman, içsel muhasebelerini yaptığı andaki iç dünyasını okuyucusuna bu tekniğin yardımıyla sunar: “*Herkes birbirine, ‘Nasıl aldı?’ diye soruyordu. Ben ise acı acı düşünüyor, Türk gümrüğünden geçerken*

elime sıkıştırdığı 5 bin lirayı hatırlıyordum.” (TA, 1966:74) Ayrıca norm karakterler de yer yer bu tekniğin yardımıyla konuşturulur ve şeffaflaştırılır.

Bu iç monolog örnekleri **iç diyalog** örnekleri ile desteklenir. “*İç diyalog da tıpkı ‘iç monolog’ gibi roman kahramanının, içinde bulunduğu psikolojik durum doğrultusunda, kendi kendisi ile -sanki karşısında biri varmışçasına- konuşmasıdır.*” (Tekin, 2001:259) Romanda bu tekniğin kullanıldığı pasajlar az olmakla birlikte vardır. Aşağıdaki çekirdek metin; mantık zincirinin koptuğu düşünme biçimlerinin adı olan bilinç akımı tekniği ile monolog ve güçlü bir iç diyalog örneği olabilecek içerikte sunulmuştur:

“Bu dokümanter filminden sonra, bir Alman, Almanya’yı harp tazminatı mevzuunda haklı çıkarmak için konuşmağa başlar başlamaz, yerimden ok gibi fırladım ve televizyonu kapatırken ‘Gaddarlar, vahşiler...’ diye mırıldandım. Yatağıma yattım, fakat uzun müddet uyuyamadım. Çıplak kadınlar ve erkekler, usturalı başlar, çukurlara can vermeden atılan insanlar, sanki odama dolmuşlardı... ‘Kaç diyorlardı, kaçın diyorlardı, sizi de öldürürler.’ Tıbbi incelemede kullanılan adamın kesik başı, zıplıya zıplıya yatağıma giriyor ve bağırıyordu: ‘Kaçın gidin. Sizi de öldürürler.’ Oda dönüyor ben dönüyorum, odaya dolmuş Yahudiler dönüyordu...” (TA, 1966:176)

Başkahraman, Yahudi **soykırımını** anlatan bir belgesel izlemiş, aşırı etkilenmiş, bütün Almanları karşısına alarak onlara gaddar ve vahşi demiştir. Yahudilerle özdeşim kuran başkahraman, kendisini de bir kurban gibi görmeye ve sonundan endişe etmeye başlamıştır. Bu türden konuşma ve konuşturma teknikleri romanın gerçeğimsiliğini takviye eden, çok boyutlu bir varlık olan insanı her boyutuyla romana katabilmeyi sağlayan başat tekniklerdir.

Yazar, ölmüş babasıyla sağmış ve yanı başındaymış gibi uzun uzun konuşur: “*Anan nasıldır? ...ölmediyse benden çok dünyada kaldığı... Ölmedi baba. Ölmedi ya, görsen yolun bir içinde, yanı başından savuşup yürürsün. Yürürsün de başka sokaklarda kentlerde aramaya kalkarsın. ...*” (HK, 2006:7) Bu uzun iç diyalog örneklerinin bolluğu **Halkalı Köle** romanını bilinçaltı romanlarından yapar. Yazarların yarı şizofren olmaları ya da sayılmaları biraz da bu olmayan insanları varmış gibi kabul etmelerinden, bir insan kalabalığı ile sürekli konuşmalarından, sevişmelerinden ya da didişmelerinden ileri gelir.

Halkalı Köle’de başkarakter, babasından sonra en çok, yokluğunda annesi ile konuşur: “*İnsanın karşılığı yok mu ana? Neden insanlar kendi içlerine gömüldüler, ben*

de anlayamaz oldum. Neden mezarlarında, kuyu kazar oldular?.. Mezarlarında kuyu kazar oldular dersin, öyle mi oğlum?.. Ben öldüm mü yoksa?” (HK, 2006:65)

Kendini köşeye sıkışmış, bunalmış hissedenden herkes, “İnsan insanın zehrini alır” atalar sözü mucibince rehberlik için, dertleşmek için, oyalanmak ve onaylanmak için konuşacak birilerini arar ve şayet bulursa bu konuşma diyalog olur ama **Halkalı Köle**’de konuşmak arzusuyla yanıp tutuşan başkarakter kimseyi bulamayınca, içinden aradığı insan karşısında imiş gibi konuşur ve bu esnada **iç diyalog** ortaya çıkar: “*Koluna girip yokuş aşağı inerken, ‘Ayrılmamız kaçınılmaz,’ diyeceğim. Sonra ona soracağım. ‘Yeniden bir araya gelebilir miyiz sence?’ ‘Hayır’ diyecek. ...*” (HK, 2006:141)

Karakterlerin birden çok uyaran ile dağılmaya başladıkları, zihinlerinde dağınık şarkılar gibi dağınık sözlerin, anıların, anekdotların yüzmeye başladığı anda **bilinç akımı** tekniği ortaya çıkar: “*İyi geceler. Bir cenaze... Üsküdar’daki faşistler... Anamın düşleri... Gönül tellerinin akort edilmek istendiği bir rastlaşma... Ama evime doğruydum gene de... Kiminle, nasıl konuşacaktım? Kaset konuşmaları çoğu...*” (HK, 2006:67)

Karşılıklı diyaloglar, tiyatro metinleri kadar olmasa da **Halkalı Köle**’de başvurulan konuşma, konuşturma tekniklerindendir. Başkarakter ölümlerle iç diyalog tekniği ile görüşür, dirilerle diyalog tekniği ile... Başkarakterin karşısında hesap soran oğlu vardır: “*‘Tartışabiliriz baba... Niye yanlış olsun? Her şeyi açık açık konuşmakta yarar var... Aslında biz anamıza sahip çıkmak istiyoruz...’ ‘Demek hepiniz bana karşısınız?..’*” (HK, 2006:78) Baba ile oğulun diyaloguna ait bu alıntıda altı çizili cümlede baba, geri kalanda oğul konuşur.

Kendi kendisiyle konuşan her insan deli değildir, sadece düşüncelidir ve eğer yüksek sesle düşünüyorsa bu **monolog**, içinden konuşuyorsa **iç monolog** olur. **Halkalı Köle**’den aldığımız şu örnek bir iç monolog örneğidir: “*Yokuş aşağı iniyordum. Daha önce parça parça duyduğum, şu boşanmayla ilgili bildiklerim bütünleniverdi bir anda. Gerçekten, nereye gitsem? Kiminle konuşup bir çözüm arasam? Evlilik sürerken erkeğin, evlilik bozulacağı zaman da kadının yanına geçen yasalarla nasıl baş edecektim?*” (HK, 2006:140)

Diyalog, yazılı metinlerin geliştirilmesinde, insanileştirilmesinde en sık başvurulan, karşılıklı konuşmaya dayanan tekniktir. Bu teknik **Aile Savaşları**’nda

sorumluluğunu yerine getirecek bir oranlamayla karşımıza çıkar. Başkarakter ilk eşinden boşanmış, sevgiliyle bunu kutlamakta ve karşılıklı konuşmaktadırlar:

“‘Şerefe...’

‘Özgürlüğün paha biçilmezliği şerefine...’

‘Ben de özgür oldum,’ dedi. ‘Ben de bağımsız birisini severim artık.’

....

‘Eee, şimdi ne olacak?’ diye sordum patavatsızca.

....

‘Bugün bize yeter,’ dedi. ‘Bugünü yaşayalım. Bugünü kutlayalım. Yarın, yarına kalsın.’ (AS, 2006:37)

İç diyalog karşımızda biri varmışçasına konuştuğumuz iç, kafa sesimizdir. **Aile Savaşları**’nda başkarakter, boşanmak üzere olduğu karısı sanki karşısındaymışçasına içinden konuşur: “Gel davalı kadın, gel çocuklarımızın anası, tut elimi... Sende kalan elimi unut...” Nafaka... Evlilik şirketi... Şeritten çevreye yayılan sesler...” (AS, 2006:28) Konuşma bu minvalde sürüp gider ama diyaloga dönüşemez, iç diyalog olarak kalır zira tarafların arasına boşanmanın derin ve karanlık uçurumu girmiştir.

Serbest düşünme zamanlarının ya da bilinç kaybına uğramak üzere olduğumuz anların zihnimizdeki izdüşümü olan bilinç akımı tekniğine **Aile Savaşları**’nda ara ara başvurulur: “Sevdiğim kadın donmuş ... bir bana, bir bendeki öbür yarıma, bir salonun sağ köşesindeki mezara doğru koşturuyor. Reşo Ağa atından iniyor. At kişniyor. Şaha kalkıp duruyor. Sonra ansızın devriliyor taş kesilmişçesine. Reşo Ağa ağlamaya başlıyor. Kızına doğru yürürken, salonun kapısı açılıyor. Sanki salonun kapısı açılmıyor da Reşo ağa kitabından ... Mızrağa geçirilmiş kesik bir el ... sıçraya sıçraya dolaşıyor salonu...” (AS, 2006:49) Bu cümlelerde, düş, gerçek, anı, hikaye, hayal, sanrı (halüsinasyon), **taş kesilme** motifi, hayat, ölüm vs. iç içe geçmiş, birbirine karışmıştır. Tekmil bir bilinç akımı tekniği vardır karşımızda...

Yine gerçeklikten hatta hayalden bile kopulduğu anda **bilinç akımı tekniğinin** ayak seslerini duymaya başlarız: “Karım... Sirenler... Cankurtaran arabaları... Helikopterler havada... ...Karım Reşo Ağa’nın kızı olmasın?.. Annem... Annemin anlattıkları... Osmanlı Bankası’nı çil çil altınla yıkayan dedem... Yoo, yoo, en iyisi bir silahım olsaydı.” (AS, 2006:106-107) Düşünce zembereği yayından boşanmış, intizam, insicam bağı kaybolmuştur. Sanki başkaraktere **narkoz** verilmiş, bilincini kaybetmek üzeredir. Bu anlatımın karşılığı bilinç akımı tekniğidir.

Diyalog, **VZVİVK** romanının, kurguyu beslemek, olay örgüsünü süslemek için en çok başvurduğu yöntemdir: “*Sahibine kinlenmiş deveyi ne yaparlar kumandan? Şey... Kervanın en arkasına bağlarlar Emirim, dedi Abdullah. Olmaz, olmaz, diye başını salladı Halife. O eskidendi kumandan, eskiden. Şimdilerde ... doğru mezbahaya...*” (VZVİVK, 1987:39) Bu diyalog, Muaviye’nin düşmanlarına karşı takındığı tutumu da ifşa edecek bir içerik olarak okunmalıdır. Düşmanlarını sürünün sonuna atıp kendinden uzak tutmak, sürgüne göndermek Muaviye’yi kesmez. Tahtında içi rahat oturabilmek için onlardan kurtulması elzemdir.

VZVİVK romanında **iç monolog** örnekleri, karakterlere ve romana derinlik katmak için çok sık karşımıza çıkarlar: “*İşte, işte dedi içinden. ... Ya Muhammed, ya Hazreti Ali, yanınıza geliyorum.*” (VZVİVK, 1987:138)

Darbe romanı çok uzun **iç monolog** örnekleri içerir. Evde yalnız ve hareketsiz kalan başkarakterin bütün konuşmaları kendiyledir: “*...karmakarışık düşündü: ‘Kalbim, kalbim duracak belki de. Düşte değil, gerçekte yaşıyorum artık. Beynim canlı kaldıkça, ölü sayılmam. Oysa kalbim durunca beynim ölür.’*” (DR, 2006:22) Mezarlıktan geçenin ılık çalması, korkuyu yenmek için gayriihtiyari başvuru bir reflekstir. Ses, konuşma, düşünme, insanın korkunun ve çaresizliğin pençesine düşmesini engeller. Romanın müşkül durumdaki başkarakteri için, ölüm ve mezarlık yanı başındadır, ılık çalmak yerine kendi kendine konuşmayı, hala canlı ve nefes alıyor olduğuna kendini inandırmayı sağlamanın tek yolu da budur.

İnsanın düşünle gerçek arasında, tam tespit ve tayin edemediği bir yerde durduğu ve düşünmeye başladığı anda **bilinç akımı** devreye girer. **Darbe** romanı bilinçle, bilinç akımının münavebeli biçimde yer değiştirdiği bir romandır: “*...gene de düşteymişçesine, beyninin kıvrımlarına sokulup ondan yardım bekliyordu. Beyniydi çünkü Ali’yi uzaklara götürebilecek güç. Bu gerçeği bir kez daha kavramış olarak, beyniyle didişmektense, onunla dost olmayı yeğledi. Bir başka yerdeydi şimdi o.*” (DR, 2006:47) Beyninin karanlık kuytuları arasında seri geçişler yapan yazar, bilinç akımının yerleşik kalıplarını zorlayarak romanın geneline bilinç akımı ile yazılmış duygusu uyandıran pasajlar ekler.

Diyaloglar metnin olmazsa olmaz uzantıları olarak **Darbe** romanında yerlerini alırlar:

“*Kocanım.*

Kocam öldü benim.

Ölmedi.” (DR, 2006:66)

Darbe romanında sıkça başvurulan bir diğer konuşma, konuşturma yordamı da **iç monolog** tekniğidir. Başkarakter beynini ayrı bir kişi, taraf haline getirip, monolog - diyalog arasına sıkışan bir teknikle konuşur: “... *gene beyni imdadına yetişti. Ölünü nasıl kurtaracağını düşüneceğine, hayatını nasıl kurtaracağını düşünmelisin, dedi. Karın var senin. ... Karım, öyle mi? diye sordu beynine.*” (DR, 2006:111) Bir hasbıhal, söyleşi havası ve üslubu içersinde cümleler akar gider.

İçimizden yaptığımız konuşmaların toplamı ve ortak adı olan **iç monolog**, yazar sınıfının önemseddiği, iç dünyalarında çoğalmanın biricik vasıtasıdır. Bu teknikle iç dünyaları dışarı çıkarmak ve çözümlemek olasıdır: “... *Yenildim dedi içinden. Gerçeklerden korkmaya, gerçekleri saklamaya başladığıma göre yenildim.*” (DR, 2006:125)

2.2.11.9. Otobiyografik Teknik

Yaşam öyküsüne dayanan anlatımın, bizzat yaşayan ve yazan ortaklığıyla yazın dünyasına yansımaları otobiyografik anlatımı doğurur: “*Hemen her romancı -burada hikayeci- eserinde; kendine, kendi bilgi ve deneyimlerine değişen ölçülerde yer verir. Hatta bazı romancılar, salt kendi hayatını anlatır. Bu açıdan Gogol’ün, ‘Her seferinde, ben kendimi tasvir ediyorum’ demesi anlamlıdır.*” (Tekin, 2001:248) Hayatı ile eserleri arasındaki göbek bağı koparamayan yazarlardan biridir Bekir Yıldız. En çok, doğduğu ve yaşadığı yer olarak Güneydoğu’yu, işçi olarak çalıştığı Almanya’yı anlatan yazar, hikayelerini ve romanlarını ezici çoğunlukla yaşam öyküsünün gözlemlerinden damıtmıştır.

Türkler Almanyada romanı, yazarın işçi olarak gittiği ve dört yıl çalıştığı Almanya yıllarına ve gözlemlerine eklenen geçmiş yaşantıları toplamında, fotoğraf realizmi diyebileceğimiz bir sadakatle, yaşam öyküsünün romanlaşmış halidir. İçerisinde yazının dünyasına geçen gerçek hayata, ufak tefek rötuşlar, tamirat ve tadilat yapılabileceği olanağı ve gereği dışında roman, fotokopi gerçekliği ile yazarın hayatıdır.

Hikayelerini ve romanlarını ezici kahir ekseriyetle yaşadıklarından devşiren Bekir Yıldız’ın diğer romanları olan **Halkalı Köle** ve **Aile Savaşları** fotokopi sadakatiyle, **Darbe** romanı ise birebir eşleşme ve örtüşmelerle hayatından yansılar, kesitler taşır ve bu haliyle romanlar baştan sona otobiyografik teknikle yazılmıştır. Darbe romanı yazarın siyasal düşüncelerini öne çıkardığı, kişisel tanıklıklarına dayanan bir romandır.

2.2.12. Son: Romanlarda Başlangıç ve Bitişler

Okur için olduğu kadar, yazar ve edebiyat araştırmacısı için de girişler; eseri okuma isteğinin, davetinin, ilk ve belki de kalıcı izlenimlerin ve değerlendirmelerin de hazırlayıcısı, habercisi ve ateşleyicisidir. Eserler nasıl başlarsa öyle devam eder ve biter şeklinde genel yargılar vardır: *“Giriş, hikayenin (burada roman) nasıl bir tonda ve havada gelişeceğini habercisidir. Epik mi, lirik mi, melankolik mi, trajik mi, dinsel mi, ironik mi, sarkastik mi olduğu / olacağı yazarın girişte verdiği ipuçlarından çıkarılabilir.”* (Boynukara, 2006:64)

Türkler Almanyada romanının girişinde şu cümleler karşımıza çıkar: *“Su ve toprağın tükendiği yerden insanlar göç eder. Bu bütün bir ülke için de böyle olabilir. Tarihte örnekleri vardır. Kendi örneğimiz. Büyük Orta Asya Göçü... Bunları kimse ayıplıyamaz. Hatta, yurt anılarının tutkularına rağmen, tabiatın ihanetine teslim olmaksızın, yeni hayat sahaları aramak, bulmak; oralara yerli direnişi yenerek, yeniden yerleşmek, hele üstün medeniyetler götürebilmek; kahramanlıktır da...”* (TA, 1966:5) Göçün tarihselliği bize arzu edilen değil mecbur ve mahkum olunan bir yer değiştirme talihsizliği olduğunu gösteren örneklerle doludur. İçimizde bu giriş ile göçün doğuracağı trajedinin, biraz yumuşatırsak melodramın ayak sesleri duyulmaya, metnin rengi gözümüzde canlanmaya başlar. Nitekim roman bu ana izlek üzerinde yol alır, genişler ve gelişir.

Göçün güç -gerektiren bir eylem- olması, zorluk anlamının hemen yanı başında, kahramanlık anlamında güce dönüşmesini de düşündürür. Romanda göç olgusunun çok yönlü işlendiği üzerinde de durulmalıdır. Zahmet vardır ama zahmetin sonunda rahmet de vardır. Zahmet geçecek kazanç kalacaktır: *“Göç kültürü güç kültürüdür. Göç etmesini başaran güçlü olmasını başarır. Göç etmede en büyük risk, hiç risk almamaktır. Doğduğu coğrafyalardan ayrılmayı göze alamayanlar, başka coğrafyalara giden yolları açamazlar. Bunun için, Türkler bayraklarının dalgalandığı coğrafyayı vatan, dünyanın her yerinde bayraklarını dalgalandırmayı da görev bilmişlerdir.”* (Gürdoğan, 2011) **Türkler Almanyada** romanı göçte gizlen gücü de önemseyen ve açığa çıkaran bir romandır, özellikle giriş cümleleri ile... Biz Türklerin, insanın doğduğu yeri değil, doyduğu yeri vatan kabul etmesi de, kolektif belleğimizdeki göç hatıraları ile ilişkilidir.

Hikayelerde olduğu gibi romanlarda *“... bitiş de önemlidir. Çünkü kitabı kapattıktan sonra akılda en fazla kalacak olan öykünün (burada roman) son ya da*

*sonuç bölümüdür.” (Boynukara, 2006:65) **Türkler Almanyada** romanının sonu, başı ile simetrik örtüşme sağlayacak şekilde yine tarihi gerçeklere dönülerek ya da romandan alınan hava ve ilhamla yazılır, daha doğru bir saptama yaparsak, tarihe sığınarak bitirilir: “Bir teselli arıyarak, tarihe kulak kabartıyorum: Avrupa’da at oynatan atalarımızın nal sesleri geliyor. Ferahlıyorum. Fakat o ses, şahlanış, yavaş yavaş kayboluyor, uzaklaşıyor hatta düşünülemez, tasavvur edilemez şekle giriyor. Çünkü şimdi biz, o Avrupa’da ancak ellerimizi açabiliyoruz. Ve başımı önüme eğiyorum...” (TA, 1966:189)*

Avrupa’da at koşturduğumuz yıllar Hun Kağanı **Attila**’nın ordularının süreğinde Kavimler Göçü’nün başladığı, İlkçağ’ın kapanıp Ortaçağ’ın başladığı, M.S. 350’li yıllardır. Tanrı’nın kırbacı dedikleri Attila’dan, Tanrı’nın ordusu dedikleri Türklerden çekinen ve yaşadıkları topraklardan çekilen Avrupalılar, 2500 sene sonra, Attila’nın hatta çağ açıp çağ kapatan, İstanbul’un fethiyle Doğu’nun Batı’ya üstünlüğünü ilan eden **Fatih**’in torunlarını kapılarında el açan insanlar olarak görmenin gizli açık kibri ve kıvancı içerisindeyler. Yazar da utancı...

Yazarın romanını böyle bir metinle bitirmesi geçmişe hayranlıktan öte, geleceği kurtarma ve kotarma adına eski, gizli ve uyuyan güçlerimizi uyandırma isteğinden doğar. “Ziya Gökalp **Kızıl Elma** başlığı altında topladığı ... şiirlerle kavmi devre dönmeyi ve şaman / ozan / bahşi sürecini yaşamayı değil, bu günün dinamiklerini inşa etmek için tarihten ve uzak geçmişten yararlanmayı amaçlamaktadır.” (Kolcu, 2008:158)

Başlangıç metni, Orta Asya göçüne atıfla bu günün göç dalgasını mazur gösterme amacına hizmet ederken, tarihin şanlı sayfalarına yapılan atıfla biten bitiş cümleleri ise geçmişten güç ve hız alarak geleceği kurma amacına hizmet eden bilinçli seçimlerin ürünüdür. Yazarın ve romanın tezi, insanlarımızın başlarının önlerine eğilmeyeceği bir düzeni ve geleceği kurma ülküsüne, daha evrensel ölçekte, yazarın nefesi ifade-yi merama yetmese bile “**Büyük İnsanlık Ülküsü**”ne odaklanmıştır.

Halkalı Köle romanının ilk cümleleri şunlardır: “*Balkona açılan odanın kapısı aralık. Beyaz Denizli perdesi oynayıp duruyor. İlerleyen gecede...*” (HK, 2006:5) Bu cümleler psikanalitik çözümlemeye elverişli bir içerikle bir araya gelmiştir. Aralık sözcüğü ne açık ne kapalı anlamında bir yarım eylem durumuna işaret eder. Sanki “*Ne içindeyim zamanın / Ne büsbütün dışında / Yekpare geniş bir anın / Parçalanmaz akışında*” dizelerini Tanpınar’a yazdıran gizli el devrede gibidir.

Gerçekte aralanan balkonun kapısı değil yazarın, başkarakterin **bilinçaltı**dır. İnsanların kullanmadıkları eşyalarını doldurdukları ve kapısını kilitli tuttıkları mahzenine, bodrumlarına benzeyen bilinçaltı, Freud ile bilimsellik kazanmıştır. Modern psikoloji insanların bilinçaltının karanlıklarına göre hareket ettiğini ortaya koyduktan sonra bu kötü, karanlık, çirkin anılarımızı hapsedtiğimiz, ortaya çıkıp bizleri rahatsız etmesin diye kapısına kilit üstüne kilit vurduğumuz kara kutumuzun kapağı aralanmıştır. Aralık sözcüğünü perde sözcüğü ile birlikte okuduğumuzda sezmeye başlarız ki artık **sır perdesi** aralanacak, kirli çamaşırlarımız ve bilumum mahremimiz ortaya saçılmaya başlayacaktır.

Bilinçaltının karanlığı ile paslaşan “**gece**” sözcüğü bu sezgi sarmalına eklendiğinde romanın nasıl akacağına dair ilk işaret fişekleri atılmış olur. Mistik Doğu’da binlerce yıldır gündüzün şerri gecenin hayrından yeğ tutulur. Bu üç sözcükle okur; mutsuz, acıklı, korkunç, karanlık bir romana hazırlanmış olur. Zira Pandora’nın kutusunun kapağı aralandığı, açıldığı için bütün kötü, karanlık ve çirkin sözcükler ve gerçekler ortalığa saçılacaktır: “*Bir haftada iki ölü çocuk... Ağabeylerimmiş onlar benim... İlk ölen bir hafta daha bekleseydi ya... Bir tabutta iki çocuk... Bir mezarda iki can..., Yüreğim mezarlık benim... Boşaltılmış, kazılmış, oyulmuş, sevgi çukurları, öbek, öbek...*” (HK, 2006:11-70) Yazar anlatıcının içinde **mezarımsı**, karanlık, derin boşluklar vardır.

Halkalı Köle romanının bitiş cümleleri ise şu içerikle biçimlenir: “... *karımı görmemek sevinç ve umuduyla, güneş doğarken, kuşların özgürce uçuştığı yeni bir güne kavuşacağım... Selam olsun kuşlara...*” (HK, 2006:160) İnsanı umutsuzluğa ve karanlığa mahkum eden gece, gündüzle yer değiştirmek üzeredir. Karanlıktan sonraki aydınlık, darlıktan sonraki ferahlık, tünelin ucundaki ışık seçilmeye başlamıştır. Romanın son cümlelerinde, roman boyu süren kötümserlik havası dağılmaya başlar. Başkarakterin **kuşları** yinelemeli anması, insan düşüncesiyle kuşlar arasında kurulabilecek sayısız ilişkilerin varlığını düşündürür.

Kuşlar özgürlüğün **mitik** ve **yitik** sembolleridir. Köle olduğunu düşünen ve zincirlerini kırmak için savaşılan insanın ilk özeneceği, öyküneceği ve doğadan ödünçleyeceği canlı kuşlardır. Tıpkı başını her göğe çevirişinde gördüğü kuşları, ifadeyi meram için eşsiz bir imkan kapısı olarak gören Anadolu insanı ve onun gönül dünyasından kopan türküleri gibi: “*Gökte uçan kuşa arkadaş olamadım / Kuş yaptı yuvasını kuş kadar olamadım...*”

Hüzün ve ayrılık taşıyan sonbahar mevsimi; sarı renkli flaması altına topladığı insanları buruk duygular, kırık kalpler ve felsefi huzursuzluklar ile kuşatır; tabiatın ölümü ile insanın ölümlü oluşu arasındaki gizli bağları, bağlantıları açığa çıkararak hasıl olan duyguları da herkese bulaştırır. **Aile Savaşları** romanının ilk sözcüğü sonbahardır ve devamı da bu sözcükle uyumlu bir haleti ruhiyenin parçalarıdır: *“Sonbaharda leylekleri annemle birlikte uğurlamıştık çöllere. Leyleklerin dönüşünü göremedi annem. Bir sabah ezanında dualar alıp götürdü onu. Gözlerimi açtığımda odanın içi alacakaranlıktı.”* (AS, 2006:5)

“**Sonbahar**” sözcüğüne göç edişi temsilen “leylekler”i; çoraklığı, hastalığı, yaşanamazlığı temsilen “çöller”i ve yine insanın en onulmaz yarasını, en büyük korkusunu, huzursuzluk kaynağını temsilen “**ölüm**”ü ekleyen yazar; okuru bir “**alacakaranlık**” kuşağının içine çekerek, sarı odalara hapsedeceğini, karamsarlığın, acının, trajedinin kol gezeceği tuhaf bir yazgıyla buluşturacağını, sonbahar sisi içinde mutluluğun izlerini kaybedeceğini sezdirir. Bu giriş, romanın tümünü kapsayan duygusal atmosfer hakkında yeterince açıklayıcıdır.

“*Ben gamlı hazan sense bahar, dinle de vazgeç*” diyen şair, baharı gençliğe, gamlı hazanı yaşlılığa benzetir. Keza “*Hülyası kalmayınca hayatın ne zevki var / Bitsin hayırlısıyla bu beyhude sonbahar.*” diyen şairin de başı sonbahar mevsimiyle hoş değildir. **Aile Savaşları** yaşamaktan duyulan hoşnutluğun değil, hoşnutsuzluğun romanıdır ve böyle olduğunu kavramaya giriş sözcükleri ve cümleleri kafidir...

Romanın bitişi ile bir evliliğin, bir sevginin, bir kadının anneliğinin bitişi örtüşür. **Happy end / mutlu son** olasılıklarını romanın giriş cümleleri ile ortadan kaldıran yazar bitiş cümleleri ile de teyit eder: “*Sen evinden ayrılmakla, kişiliğine doğru yürümüştün, dedi, ağladığını gizlemeye çalışırken. Ben de... Ben de kişiliğime doğru yürümeye karar verdim. Yürümeliyim... Denemeliyim... Şey... Şey... Elveda, elveda sana... Kolumdan çıkıp yürüdü...*” (AS, 2006:144)

İkinci karısı, kürtaj olduğu mekanın önünde, ağlayarak **elveda** der ve yürüyüp gider. Geride, yalnızlığını azaltmaya sevgileri çoğaltmaya çalışan ama başarılı olamayan, şaşkın ve terk edilmiş bir erkek bırakır bir de gözyaşlarını ve ilaç kokularını... Böyle bir anı yaşayan Ziya Paşa’nın beyiti akla gelir: “*Canan gide, rindan dağıla, mey ola rizan / Böyle gecenin hayr umulur mu seherinde...*” Sevgili gitmiş, evlilik bitmiş, evliliğin meyvesi çocuk kürtaj masasında bırakılmış, gün akşam olmuştur. Bu gecenin sabahından da umulacak bir hayır, bulunmayacak kadar azdır..

İnsan dünlerde olduğu gibi yarınlarda da özgürce yaşayamadıkça, hayatın prangalarından kurtulmak isteyecektir. Anneliğinin onaylanmaması ile özgürlük alanı daralan, evliliği ile kişiliği sıfırlanmasa da sınırlanan, girdiği aile savaşlarında durmadan mevkilerini, mevzilerini, hudutlarını yitiren kadın; kendi kişiliğine doğru yürümenin bütün sonuçlarını göze alacak, her bedeli ödeyecektir. **Kadın** gidecek ve hem gidene hem kalana, ağlamak kalacaktır kala kala... Kadın hiç gitmeyecekmiş gibi sever, hiç sevmemiş gibi de gider...

VZVİVK romanının giriş paragrafının ilk cümlesi, bizi bir çöl hikayesine ayarlar, uyarlarken, aynı paragrafın ikinci ve son cümlesi ise, kulaklarımızda kanat sesleri ve gözlerimizde bütün yırtıcılığı ile uçan bir alıcı kuş metaforuyla tedirgin eder: *“Attan hızlı, attan görkemli bir deve, Arabistan çöllerinden süzülüp geliyordu. Binicisi Mülcem Muradi oğlu Abdurrahman’ın beyaz giysileri, inceden esen çöl yelinin etkisiyle uçuştukça, Kufe kentine, kanatları açılmış kocaman bir kuş yaklaşıyordu sanki.”* (VZVİVK, 1987:5)

Bu kuş teşbihi görsel hafızamızda yırtıcı kuş özellikleri ile yer eden doğan, atmaca, şahin, kartal türü alıcı ve avcı kuşları canlandırmakla kalmaz, göklerden beyazlar içinde, geniş kanatları ile süzülüp gelen ölüm meleği **Azrail**’i anımsatır. Nitekim alıcı, yırtıcı kuşlara, dolayısıyla Azrail’e benzetilen bu çöl adamı, Hz. Ali’nin kanına girecek, canını alacak, İslam coğrafyasında keskin bir bölünmeye yol açacak, Müslümanları kan, zulüm, gözyaşı ve susuzluğa boğacak büyük bir kabus ve felaket senaryosunu başlatacaktır... Başlangıç trajik ve dramatik eğrinin, felaketler zincirinin habercisidir ve bu işi çok derin bir sembol ile yapar.

Felaket tellallığına soyunan cümlelerle başlayan roman, **iç huzuruna** ermiş bir insanın ruh halini sezdirenen cümlelerle biter: *“Hazreti Hüseyin, ... beklediği büyük mucizeye ... gelen ayaklanma haberleriyle, kavuşmuş gibi oluyordu. Hazreti Hüseyin’in, Kerbela’dan beri açık duran gözleri, yavaş yavaş kapandı dünyaya...”* (VZVİVK, 1987:148) Gözü açık gitmek deyimini “gerçekleşmesini çok istediği bir dileğine eriş-e-meden ölmek.” (<http://tdkterim.gov.tr>) anlamına gelir. Hazreti Hüseyin, şehit edildiğinde ve mübarek başı kesildiğinde gözleri açık kalmış ama daha sonra ektiği inanç tohumlarını yeşerirken görünce, gözleri **müsterihane** bir şekilde yavaş yavaş dünyaya kapanmıştır. Mazlum ve inançlı birinin “ah”ının ateşi ile güneş, ay, yıldızlar ışıtmış, yönünü kaybedenlere sonsuza kadar kılavuz olmuştur.

Darbe romanı giriş cümlelerinden mülhem; uyku ile uyanıklık arasında, gerçek ile düş hatta kabus arasında bir eşik zamanda, bilinçaltından ve bilinç akımından hız alarak yazılmıştır: “Gözlerini hafifçe araladı. Günler vardı ki, perdelerden sızan sabahın solgun ışıkları arasında soyunan, giyinen karısını göremiyordu. Ali, iki insanın birlikte yaşamalarına karşın, zaman içinde uğradıkları değişimleri bilememenin üzüntüsüyle gözlerini kapadı.” (DR, 2006:5)

Romanın ilk paragrafı olan yukarıdaki metnin ilk ve son cümlelerini üst üste okuduğumuzda hafifçe aralanan, üzüntüyle kapatılan gözlerle karşılaşırız. Bu eylem birlikteliği bizi, dünyanın çirkefini, kirini, kötülüklerini, askeri darbeleri, iğrenç işkenceleri, **şeytani yanlışları**, itirafçıları, ihanetleri, darağacında sallanan insanları, terk edip gidenleri görmek ve göstermek istemeyen bir muhayyilenin kaçışına götürür. Ne var ki gözlerinizi kapatmak, dünyayı sadece kendiniz için karanlık yapmak, sorunu çözmez. Bize muhtaç olmadan da dönmeyi sürdüren dünya, akışına ve çekimine kapılmaya zorlar bizi. Gözlerini kapayıp kendi karanlığına gömülen başkarakter, içindeki karanlıkla, dışarıdaki kötülüğü harmanlayacağı anlatısına dönmek zorundadır.

Bu giriş cümlelerinde edebiyatın dolaylı bir tanımı da vardır. Edebiyat sanatı, düşünle gerçek arasındaki **yerçekimsiz** ve belirsiz boşlukta var olan, az söyleyen çok sezdiren, ışık kadar karanlıktan, insan karanlığından da beslenen, insan karanlığını aydınlığa çıkarma işi olan, bilinmeyen / gaibin, gizemin kapılarını aralayan ama çözümlerini sun-a-mayan, açık seçik göster-e-meyen bir türdür.

Bitiş sahnesinde yine felçli, kıpırtısız, düşünemeden duran, beyninin dondurduğu şu son görüntüye bakan bir başkarakter vardır: “**Darağacında sallanan bir ölü.**” (DR, 2006:136) Geri planda, ölümün derin gücü, insana yaşamın anlamını hatırlatır ve bu derin gücü sorgulaması gerektiğini de... Zira insani varoluş ölümle sakatlanmıştır. Yüzeyde ise **idam ipi** gibi şu gerçeklik boynumuza geçirilir: İdam sehpalarında devrime inanmış gençler sallanır, can verir; sonrasında hatıraları ve hayalleri sevenlerinin gönlünü, bağrılarına, böğürlerine saplanmış bir hançer gibi kanatır, canlarını yakar. Acı ile kin kardeş olur.

Değişmeyen dünya düzenine eleştirel bakan, feleğin çarkına **çomak** sokan roman; öldürülen insanlara rağmen klasik anlamda mutlu değil mutsuz bir sona bile bağlan-a-maz; ucu açık bir sürecin, görülmeyen hesapların, kapanmayan yaraların simsiyah bir tesellisi, silik bir çetelesi olarak boşlukta sallanmaya devam eder.

Aslında darağacında sallanan **ölü efekti**, eserin eylem zemininden düşünsel zeminine aktarıldığında sosyalizmin ta kendisidir. Üç beş devrimci ile başlayan roman, başkarakter hariç diğerlerinin ölmeleri, öldürülmeleri ile son bulur. Gözünün önünden darağacı gitmeyen başkarakter ise felçlidir artık eylem adamı değil söylem adamı olmaklığı bile sallantıdadır. Yaşasın sosyalizm, kahrolsun emperyalizm sloganı ters tepmiş, sosyalizm kahrolurken, kapitalizm ve emperyalizm kol kola yeni sömürülere yelken açmıştır. Roman **sosyalizmin** yenik düştüğü, düşürüldüğü, devrimcilerin kökünün, soyunun kuruduğu / kurutulduğu gerçeğini itiraf ederek son bulur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.HİKAYELERDE İZLEK VE YAPI

3.1. Hikaye Kitaplarının Tanıtımı / Ortaya Çıkış ve Tutunma Süreçleri

Türk hikayesinin, pek çok eleştirmenin ortak saptamasına göre yüzüstü süründüğü, kan kaybettiği, can çekiştiği, cazibesini yitirdiği, ilgiden yoksun kaldığı bir dönemde yayınlanan **Reşo Ağa** kapağı altındaki hikayeler, edebiyat ortamına bir renk ve canlılık katmış, bir taze soluk getirmiştir: “... *Reşo Ağa* isimli hikayeler kitabıyla okur karşısına çıkan Bekir Yıldız’ın kısa zamanda dikkatlerin yeni baştan hikayeye döndürülmesine yol açtığını görüyoruz.” (Ergün, 1975:6) Heyecanla selamlanan bir yazar ve merakla, ilgiyle okunan hikayeler kazanmıştır Türk edebiyatı ve edebiyat okurları, Reşo Ağa serisindeki hikayeler ile...

Reşo Ağa ve süreçindeki hikayeler, Bekir Yıldız’ın **ilk hikayecilik** denemeleri olduğu için, ciddi ve göze batacak eksikliklere de rastlanır: Gaffar İle Zara “*Hikayesinde, hemen hemen, artık ya da eksik bir yan yok. Oysa bundan önceki eserlerinde, örneğin Reşo Ağa’daki hikayelerinde fazlalıklar, tekrarlar, yazarın araya girişiyle şişen gereksiz, nutuksu parçalar, röportajımsı yerler vardı; özellikle, şehir insanlarını işleyen örneklerde bunlar daha belirgindi. Kara Vagon’da epey seyrelen bu kusurlar, Kaçakçı Şahan’da iyice azalıyor.*” (Bezirci, 1972:9) Mimar Sinan’dan ödünçleyerek söylersek, Reşo Ağa yazarın **çıraklık**, Kara Vagon **kalfalık**, Kaçakçı Şahan **ustalık** eseridir. Öykülerindeki olgunlaşma eğrisi / tekamül çizgisi bu eserler üzerinden takip edilebilir. İlklerin, emekleme dönemi eserlerinin olası eksiklerini hoş görmek hem gerekli hem daha kolaydır.

Bekir Yıldız’ın ilk ve takip edebildiğimiz kadarıyla en az 17 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitabı Reşo Ağa’dır. Deyim yerindeyse, edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap bu kitaptır. Çok okunan ve basılan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
REŞO AĞA	1968	İstanbul Kitapevi
	1971	Sinan Yayınevi
	1971	Habora Kitapevi Yayınları
	1972	Sinan Yayınevi
	1972	Cem Yayınevi
	1973	Cem Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi (Reşo Ağa / Kaçakçı Şahan birlikte)
	1980	Cem Yayınevi
	1983	Cem Yayınevi
	1995	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık
	2010	Everest Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 10 hikaye ve 95 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	REŞO AĞA	7-15	9
2	KESİK EL	16-22	7
3	PALA HAMO	23-29	7
4	DÜDÜKLÜ TENCERE	30-39	10
5	SUCUKÇU	40-46	7
6	AÇ – KAPA	47-52	6
7	YORULMAYAN ADAM	53-61	9
8	ÜÇ BİT	62-74	13
9	AYAĞA DAYAK	75-87	13
10	ÖL ANA	88-95	8

Anlatımın özerk yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler 6 ile 13 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. **Reşo Ağa** adlı hikaye yazarın ölümü ilgisıyla, hafızaları ve hatıraları tazelemek ve vefa adına Yaşasın Edebiyat adlı dergide yeniden yayınlanır. (Yıldız, 1998:9-10)

Bekir Yıldız'ın **1968 May Edebiyat Ödülü**'nü alan, değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 16 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitabı Reşo Ağa'yı yakın markaja alan bir diğer hikaye kitabının adı **Kara Vagon**'dur. Deyim yerindeyse, edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap Reşo Ağa iken, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran, adını hikayeci olarak geniş kesimlere duyuran kitap Kara Vagon'dur. Çok okunan ve basılan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
KARA VAGON	1968	May Yayınları
	1969	May Yayınları
	1971	May Yayınları
	1973	May Yayınları
	1974	Tekin Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1978	Cem Yayınevi
	1979	Milliyet Yayınları (Güneydoğu Öyküleri / Bekir Yıldız / Kaçakçı Şahan / Kara Vagon adıyla)
	1982	Ege Kitapevi
	1982	Adam Yayınları
	1986	İnkılap Yayınları
	1986	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 17 hikaye ve 143 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	SEKİZİNCİ BEBE	7-12	6
2	DAVUD İLE SEDEF	13-24	12
3	ŞARK ÇIBANI	25-32	8
4	KARA VAGON	33-40	8
5	ABDO İLE HAKKO	41-50	10
6	DELİ MİÇO	51-58	8
7	KÖPEK	59-64	6
8	TOZUN ALTI	65-72	8
9	KUMA	73-78	6
10	İT AĞASI	79-86	8
11	ELAZIĞLI HAMAL	87-98	12
12	TAŞ LEYLA	99-102	4
13	GÜZEL ÇOCUK	103-112	10
14	SON KUŞ	113-118	6
15	KUYU	119-129	11
16	AVRAT	129-135	7
17	OYNAŞ TUTMAK	135-143	9

Anlatımın özerk yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler 4 ile 12 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. Kitaptaki **Kuma** adlı hikaye tekraren **Varlık** dergisinde de yayınlanmıştır. (Yıldız, 1969:10-11)

Bekir Yıldız'ın; **1971 Sait Faik Hikaye Armağanı**'nı alan, ağırlıklı Cem Yayınevi olmak üzere, değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 16 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitaplarının gölgesinde kalmayan **Kaçakçı Şahan**, bir diğer hikaye kitabının adıdır: *“İki yılda üç kez basılan Kaçakçı Şahan'da beş hikaye var: Gaffar ile Zara, Kaçakçı Şahan, Büyük Yas, Güzel Parmaklar, Zırhlı Şamı. Hikayelerin hepsi de Güneydoğu Anadolu, özellikle de Urfa ve yöresiyle ilgili. İlk iki hikayede*

halkın toplumsal düzenle, geri kalan üçünde ise törelerle çatışması ele alınıyor.”
(Bezirci, 1972:9)

Deyim yerindeyse, edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap Reşo Ağa, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran Kara Vagon adlı hikaye kitabı ise Bekir Yıldız’ın geçici değil kalıcı bir yazar olmaklığını iddiadan ispata dönüştüren kitap da **Kaçakçı Şahan**’dır. Hikayecilik şöhreti saman alevi olmayan bir kalemdir artık, Bekir Yıldız... Çok okunan ve basılan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
KAÇAKÇI ŞAHAN	1970	Asya Yayınları
	1971	Halkın Dostları Yayınevi
	1972	Sinan Yayınları
	1972	Cem Yayınevi
	1973	Cem Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1978	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1979	Milliyet Yayınları (Güneydoğu Öyküleri / Bekir Yıldız / Kaçakçı Şahan / Kara Vagon adıyla)
	1982	Adam Yayınları
	1985	Varlık Yayınları
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık
	2011	Everest Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık’ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 5 hikaye ve 80 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	GAFFAR İLE ZARA	7-42	36
2	BÜYÜK YAS	43-49	7
3	ZIRHLI ŞAMI	50-60	11
4	GÜZEL PARMAKLAR	61-68	8
5	KAÇAKÇI ŞAHAN	69-80	12

Anlatımın özerk yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler 7 ile 36 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. Kaçakçı Şahan **bir filme** de ilham kaynağı ve malzeme olur ancak yazarı ve eseri anılmaz. Bekir Yıldız'ın ağzından hadisenin aslı şudur: “*Beni üzen Yılmaz Güney’in Yol filminde Kaçakçı Şahan’ın ve Bedrana’nın izinsizce kullanılmış olmasıdır. O zaman Yılmaz Güney yurt dışındaydı. Şimdi de öldü. Ama senaryo çalışmasında bulunanlar, hikayemi çalanlar hayatta.*” (Sezer, 1998:2) Henüz miri malı olmamış bu eserlerin izinsiz ve atıfsız kullanılması önce fikir ve sanat eserleri ile ilgili yasalarla sonrasında insanlıkla bağdaşmaz. Üstelik Yılmaz Güney ve çevresi sözde hakça bir düzene gönül vermiş insanlardır. İnsanların söylemleri ile eylemleri arasında mesafe nedense hiç kapanmaz.

Bekir Yıldız'ın; değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 13 baskıya ulaşan bir diğer hikaye kitabının adı da **Sahipsizler**'dir. Yazarın, öykücü olarak tanındığı ve tutunduğu edebiyat dünyasındaki dördüncü öykü kitabı olan Sahipsizler de, Bekir Yıldız'ın öykücülük kariyerini pekiştiren, yükselişini sürdürdüğü bir eseridir: “*Sahipsizler Bekir Yıldız'ın beşinci kitabı. ... Bekir Yıldız, son yılların getirdiği en önemli yazarlardan biri. Hem kitapları satılıyor (yani okurların ilgisini çekiyor); hem de eleştirmenler yazdıklarını ödüllerle değerlendiriyorlar. Nicedir edebiyat ortamının hasret kaldığı bir birleşme bu.*” (Çapan, 1971:46) Yazarın **yıldızının** parladığı anlardır, bu eseri de okurla buluşturduğu yıllar... Çok okunan ve basılan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
SAHİPSİZLER	1971	May Yayınları
	1972	Cem Yayınevi
	1973	Cem Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1979	Tekin Yayınları
	1981	Yazko Yayınevi (Dünyadan Bir Atlı Geçti / Sahipsizler adıyla)
	1988	Cem Yayınevi
	1993	Cem Yayınevi
	1995	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 7 hikaye ve 88 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	SAHİPSİZLER	7-16	10
2	BEDRANA	17-26	10
3	HATİCE 1962	27-36	10
4	ÜÇ YOLDAŞ	37-51	15
5	OBALARIN YASASI	52-62	11
6	BAHTİYAR AMELE	63-68	6
7	MOTORİZE KÖLELER	69-88	20

Anlatımın özerk yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler, 6 ile 20 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. Bu hikayelerden **Bedrana** adlı hikaye ilk kez, Nisan 1971 yılında, **Halkın Dostları** adlı dergide yayınlanır. (Yıldız, 1971:16-21) Yine bu hikayelerden **Üç Yoldaş** adlı hikaye bir filme, bir tarafından esin kaynağı ve malzeme olmuştur: “Yeri gelmişken Yılmaz

*Güney'in **Baba** isimli filminin o unutulmaz ilk 20 dakikasının 'Üç Yoldaş'tan ayarlanmış olduğunu belirtelim.*” (Ergün, 1975:68)

Bekir Yıldız'ın; değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 12 baskıya ulaşan bir diğer hikaye kitabının adı da **Evlilik Şirketi**'dir. Tek bir öyküden oluşan bu kitabı, uzun hikaye ile roman arasında bir yere konumlandırmak mümkündür. Çok okunan ve basılan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
EVLİLİK ŞİRKETİ	1972	Sinan Yayıncılık
	1973	Cem Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1976	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1985	Cem Yayınevi
	1989	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2000	Cem Yayınevi
	2006	İskele Yayıncılık
	2010	Everest Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 1 hikaye ve 87 sayfadan oluşmaktadır.

Bekir Yıldız'ın; ağırlıkla Cem Yayınevi olmak üzere değişik yayınevlerince baskısı yapılan, aynı yıl birden fazla baskı yaptığı gerekçesini de dikkate aldığımızda, en az 12 baskıya ulaşarak, çok okunan hikaye kitapları arasına giren bir diğer hikaye kitabının adı da **Beyaz Türkü**'dür. Çok okunduğunu ve basıldığını saptadığımız hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
BEYAZ TÜRKÜ	1973	Cem Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1978	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1980	Cem Yayınevi
	1985	Cem Yayınevi
	1995	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık
	2010	Everest Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 11 hikaye ve 80 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	KARA ÇARŞAFLI GELİN	7-10	4
2	CELP	11-18	8
3	AKYAVUZ	19-24	6
4	TAHİR USTA	25-30	6
5	HAMUŞ	31-40	10
6	BEYAZ TÜRKÜ	41-44	4
7	MARİA OTUZ İKİ YAŞINDA	45-52	8
8	HAYL HİTLER	53-58	6
9	BARUTÇU MAHO	59-66	8
10	TEK KANAT	67-72	6
11	KEFENE SARILI MAVZER	73-80	8

Anlatımın yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler 4 ile 10 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. **Akyavuz** adlı

hikaye ilk kez Halkın Dostları, **Barutçu Maho** adlı hikaye Yeni a Dergisi'nde yayınlanmıştır. (Yıldız, 1971:19-21;1972:6-7)

Bekir Yıldız'ın; ağırlıkla Cem yayınevi olmak üzere değişik yayınevlerince baskısı yapılan, aynı yıl birden fazla baskı yaptığı gerekçesini de dikkate aldığımızda, en az 8 baskıya ulaşan, bir diğer hikaye kitabının adı da **Dünyadan Bir Atlı Geçti**'dir. Epeyce okunduğunu ve basıldığını saptadığımız hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
DÜNYADAN BİR ATLI GEÇTİ	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1979	Tekin Yayınevi
	1981	Yazko Yayıncılık (Dünyadan Bir Atlı Geçti / Sahipsizler adıyla)
	1983	Cem Yayınevi
	1988	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 10 hikaye ve 80 sayfadan oluşmaktadır. Bu kitapta yer alması gereken ama yer almayan, eski baskılarda olan 11. ve 12. hikayeleri ise biz ekledik. İskele Yayıncılık'n bu eksikliğini yeni baskılarda gidereceğini umuyoruz. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	DÜNYADAN BİR ATLI GEÇTİ	7-16	10
2	DUVARDAKİ GÜNEŞ	17-23	7
3	BİR NAZLI VARDI	24-31	8
4	BİR YERYÜZÜ PARÇASI	32-37	6
5	GÜLLÜŞAN	38-44	7
6	HACER NİNE	45-52	8
7	DİLSİZİN ANLATAMADIKLARI	53-61	9

8	MEKTUP	62-67	6
9	HÜKÜMLÜ BEBELER	68-72	5
10	DAYISI KÖR YEĞENDEN TUTUKLU ŞAHMERANCIYA	73-80	8
11	ATEEEEEŞ	81-86	6
12	BİR GÜNÜN ÖLÜLERİ	86-94	9

Anlatımın yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler, 5 ile 10 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. **Duvardaki Güneş** adlı hikaye ilk olarak Militan (*Yıldız, 1975:9-12*); **Dayısı Kör Yeğenden Tutuklu Şahmerancıya** adlı hikaye ise Yazko Edebiyat adlı dergide bir kez daha yayınlanmıştır. (*1982:40-43*)

Bekir Yıldız'ın; ağırlıkla Cem yayınevi olmak üzere değişik yayınevlerince baskısı yapılan, aynı yıl birden fazla baskı yaptığı gerekçesini de dikkate aldığımızda, en az 7 baskıya ulaşan, bir diğer hikaye kitabının adı da **Demir Bebek**'tir. Epeyce okunduğunu ve basıldığını saptadığımız hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
DEMİR BEBEK	1977	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi (Alman Ekmeği / Demir Bebek adıyla)
	1995	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık
	2010	Everest Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 10 hikaye ve 84 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	DEMİR BEBEK	7-13	7
2	BEYAZ BABA	14-18	5
3	AMELE	19-24	6
4	KÖR	25-34	10
5	ÖLÜM YAŞI	35-40	6
6	KÖMÜR	41-50	10
7	TANK VE TANKLAR	51-62	12
8	SABAHIN KURLARI	63-70	8
9	SEVDALI EKMEK	71-76	6
10	ÇİÇEKSİZ MEZARLAR	77-84	8

Anlatımın yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler, 5 ile 12 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. **Beyaz Baba, Kömür, Kör** adlı hikayeler ilk olarak Militan adlı dergide yayınlanmıştır. (Yıldız, 1976:37-39;1975:19-22;1975:53-57)

Bekir Yıldız'ın; değişik yayınevlerince baskısı yapılan, aynı yıl birden fazla baskı yaptığı gerekçesini de dikkate aldığımızda, en az 4 baskıya ulaşan, bir diğer hikaye kitabının adı da **Mahşerin İnsanları**'dır. Bu kitapta yer alan hikayelerde Bekir Yıldız'ın hikayeciliğinin değişik bir evreye girdiği, edebiyat muhitlerince dikkat çekmiştir: *“İlk öykülerinden bu yana kırsal yöre öykülerinde olsun, kenti anlatan öykülerinde olsun, özellikle Almanya’da çalışan köy kökenli işçilerin anlatıldığı öykülerde olsun, anlatım doğrudan doğruya olaya, görüntüye, çarpıcı sahnelerle dayanıyordu. Son kitabındaki Mahşerin İnsanları adlı öykü ise, düşünce yönünden ağırlık kazanıyor. Batı’yı, Batı toplumunu bir denemeci gibi tartışıyorsun bu öykünde.”* (Özyalçın, 1982:12) Bu hikaye kitabı ile Bekir Yıldız'ın hikayelerinin, **olay** ögesinin sentezleyici ve belirleyici olduğu yapıdan, **düşünce** ögesinin belirleyici ve sentezleyici olduğu bir yapıya evrildiği görülmektedir.

Bu hikaye kitabı Bekir Yıldız'ın, yıldızının parlaklığını yitirmeye başladığını da gösterir. Görece daha az okunduğunu ve basıldığını saptadığımız hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
MAHŞERİN İNSANLARI	1982	Yazko Yayınları
	1983	Yazko Yayınları
	1986	İnkılap Kitabevi
	2006	İskele Yayıncılık

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 3 hikaye ve 119 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	MAHŞERİN İNSANLARI	7-49	43
2	ŞAHİNLER VADİSİ	50-74	25
3	KÖR GÜVERCİN	75-119	45

Anlatımın yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler, 25 ile 45 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir. Kitapta yer alan üç hikayeden ikisi, müstakil olarak ve Çocuk Edebiyatı serisi içinde yeniden basılmıştır. Kitapların künnyeleri aşağıdadır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
ŞAHİNLER VADİSİ	1993	Cem Yayınevi
	1999	Cem Yayınevi
	YOK	Özyürek Yayıncılık

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
KÖR GÜVERCİN	1993	Cem Yayınevi
	YOK	Özyürek Yayıncılık

Kör Güvercin hikayesi için yazar, bir soruşturmada şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “*Kör Güvercin’le de öykü - masal türünü denedim. Öykü - röportaj türüne yönelmemin nedeni, öykünün kalıpları dışına taşıp daha dinamik bir anlatımı yeğlememdi. Açıkçası Kör Güvercin’de ise bunun tersine yöneldim. Kimi anlatılacakları*

öykü türünde vermenin sakıncalarından kaçındığım, toplumumuzda yaşanan geçiş döneminin koşullarında söylenmek istenilenleri söyleyebilmek için bu türü seçip yararlandım.” (Özyalçın, 1982:13) Yazarın, sembolik anlatıma ve masal türünün serbestliğine sığınarak, sansür bariyerini aşmaya çalıştığı açıklaması, hikaye masal etkileşimi, bireşimi denemesini daha başka gözle de değerlendirmemiz gerektiğini düşündürür.

Bekir Yıldız’ın; değişik yayınevlerince baskısı yapılan, aynı yılda birden fazla baskı yapılabileceği için en az 3 baskıya ulaşan bir diğer hikaye kitabının adı da **Bozkır Gelini**’dir. Eserin az basılması, Bekir Yıldız’ın okuyucu kitlesini yavaş yavaş yitirdiği, yıldızının sönmeye başladığı anlamlarını taşır. Çok okunmayan ve basılmayan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
BOZKIR GELİNİ	1985	Varlık Yayınları
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık’ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 8 hikaye ve 103 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	BOZKIR GELİNİ	7-18	12
2	ŞAİR ANA	19-26	8
3	BİRKAÇ KAÇAKÇI	27-40	14
4	TOHUM	41-48	8
5	BİR KADIN POLİS	49-68	19
6	GÖZLER	69-78	10
7	CANLI TABANCA	79-96	18
8	ÖLÜ BOHÇASI	97-103	7

Anlatımın özerk yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler, 7 ile 19 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir.

Bozkır Gelini adlı hikaye ilk kez, Hürriyet Gösteri dergisinde yayınlanmıştır. (Yıldız, 1982:9-11)

Bekir Yıldız, **Harran** adlı bir diğer öykü kitabında ve Alman Ekmeği ile İnsan Posası adlı kitaplarında, adına hikaye-röportaj dediği yeni bir anlatım türünü denemiştir. “Kimi kitaplarınız, röportaj - öykü niteliğinde, buna ne diyorsunuz?” sorusuna “Bakın ben on iki kitap yazdım. Üçü öykü - röportaj diye sunuldu okura. Okurlar biraz tembel. Eleştirmenler de, takım tutucu, **Harran**, Alman Ekmeği, İnsan Posası, üç de röportaj var. Amacım, gazetelerin ilgisini çekmek, öykünün sınırlarını genişletmekti. Öykü - röportajla böyle bir öykünün sınırlarını kırma çalışmam var. Yayın olanaklarından yararlanmayı amaçlıyorum.” (Başaran, 1998:23) yanıtını veren yazar; denediği bu türün; yeni arayışların, öyküye yeni bir ivme kazandırmak, yeni bir istikamet çizmek isteğinin bir ürünü olduğunu söyler.

Yazar, kitabını bu yeni ve melez edebiyat türüyle eşleştirdiği için, biz de bu üç kitabını, hikayeleri içinde eritmeye ve değerlendirmeye karar verdik. Bekir Yıldız’ın; ağırlık Cem Yayınevi olarak, değişik yayınevlerince baskısı yapılan, her yıl birden fazla basılma olanağını gözettiğimizde en az 12 baskıya ulaşan bu kitabının adı, köklerini, genlerini de borçlu olduğu, bellek mekanı **Harran**’dır. Çok okunan ve basılan bu **hikaye-röportaj** karışımı kitabın izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
HARRAN	1972	Cem Yayınevi
	1973	Cem Yayınevi
	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1976	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1980	Tekin Yayınları (Harran – Berlin adıyla)
	1980	Cem Yayınevi
	1985	Cem Yayınevi
	1995	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 22 hikaye - röportaj ve 95 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikaye - röportajların isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	BİNLERCE İNSAN YANIYOR	7-8	2
2	TÜRKİYE CAMLARA YAZILMIŞ	9-10	2
3	KEMİKLERİN SIZLASIN HİTLER	11-14	4
4	KAPLUMBAĞAYI ALAN ÜSKÜDAR'I GEÇTİ	15-16	2
5	DIŞI KALAYLI İÇİ VAYVAYLI	17-21	5
6	CİĞERİ ÇALINAN ADAM	22	1
7	ELİ TEZ SÜNNETÇİLER	23-26	4
8	CESARET TIRYAKİLERİ	27-29	3
9	İLK HÜKÜMET ADAMI	30-33	4
10	ÖLÜLER İÇİN EMİR	34-36	3
11	UMUDU KENDİSİNDEN AĞIR İNSANLAR	37-39	3
12	AĞALAR KARIŞMAZMIŞ	40-42	3
13	NEMRUT'U ÖLDÜREN SİNEK	43-47	5
14	BAŞI DUMANLI DAĞLAR	48-49	2
15	MAYINA DOĞRU	50-51	2
16	BİN YÜZ ELLİ KİLOMETRE	52-53	2
17	MOTORUN PAŞASI	54-56	3
18	FORD'SUZ AÇILMAYAN AĞIZ	57-66	10
19	AĞALARIN MOBİLETİ	67-69	3
20	TABUTÇU DOKTOR	70-79	10
21	SABIR PEYGAMBERLERİ	80-89	10
22	VE HARRAN	90-95	6

Anlatımın yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikaye – röportajlar, 1 ile 10 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir.

Bekir Yıldız'ın; ilk etapta ve ağırlıklı olarak Cem Yayınevi'nce devamında değişik yayınevlerince baskısı yapılan, aynı yılda birden fazla baskı yaptığını düşünerek söylersek en az 9 baskıya ulaşan bir diğer hikaye kitabının adı da **Alman Ekmeği**'dir. Bu kitapta Bekir Yıldız, hikaye - röportaj dediği bir türü denemiştir. Almanya'da işçi

olarak dört yıl geçiren yazar, bu yıllardan bir roman ve bu kitapta olduğu gibi birçok hikaye çıkarmıştır. Çok okunan ve basılan hikaye kitabının izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
ALMAN EKMEĞİ	1974	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1975	Cem Yayınevi
	1977	Cem Yayınevi
	1979	Cem Yayınevi
	1981	Cem Yayınevi
	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık
	2011	Everest Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, İskele Yayıncılık'ın 2006 yılı baskısıdır. Kitap, 13 hikaye ve 96 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikayelerin isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	EKMEKLE KÖREBE OYNAYANLAR	7-10	4
2	KADINLARIMIZIN KIRKTA BİRİ ALMANYA İÇİN GEBE	11-15	5
3	AİLENİN BÖYLESİ	16-24	9
4	OTTO'NU BACAKLARI KİMLERİN KASASINDA	25-31	7
5	RAHİBELERE KAPICILIK YAPTIRIYOR FABRİKATÖRLER	32-36	5
6	HİTLER'İN SİĞİNAĞINDA BİR FADİME	37-45	9
7	İYİLİK YARGILANIYOR	46-54	9
8	KOKU SIZDIRMAYAN TABUTLAR	55-58	4
9	YİYENLER VE ALANLAR	59-63	5
10	DÜNYANIN EN BÜYÜK İSPİYON ŞEBEKESİ	64-70	7
11	MASALARA İĞNELENMİŞ PAZULAR	71-78	8
12	BABAM FELEĞİN ÜSTÜNE YÜRÜYÖR	79-89	11
13	YANI BAŞIMIZDAN TÜRKLER GEÇİYÖR	90-96	7

Anlatımın gereklerine, yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikayeler 4 ile 11 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir.

İnsan Posası, Bekir Yıldız'ın; Cem Yayınevi'nce baskısı yapılan, her yıl birden fazla basılma olanağını gözettiğimizde en az 3 baskıya ulaşan bir diğer kitabıdır. Çok okunmadığı ve basılmadığı anlaşılan bu hikaye - röportaj karışımı kitabın izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
İNSAN POSASI	1976	Cem Yayınevi
	1978	Cem Yayınevi
	1983	Cem Yayınevi

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, Cem Yayınevi'nin 1976 yılı baskısıdır. Kitap, 17 hikaye - röportaj ve 94 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikaye - röportajların isimleri, sayfalara dağılışı ve sayfa sayıları şu şekildedir:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	BEYGİR GİBİ OLMAK	5-12	8
2	EKSİK BACAKLARINA ŞÜKREDENLER	13-20	8
3	YÜZ PUANIN FİYATI	21-23	3
4	EMPERYALİZMİN ÇÖPLÜĞÜ	24-25	2
5	HİÇBİR İLACIN KAPATAMADIĞI YARALAR	26-32	7
6	KAPİTALİZM TAVUĞUN KIÇINA SALDIRIYOR	33-38	6
7	AHMET GÖÇ GÖÇTEN DÖNÜYOR	39-43	5
8	ÇAĞDAŞ OLMAK MASALI	44-45	2
9	ÖLÜ HASTA	46-49	4
10	DELİLER ORDUSU	50-52	3
11	PİLAV VE CİNAYET	53-59	7
BEYAZ KAN			
12	AĞACA ÇİVİLENMİŞ SEKS	63-67	5
13	ÇÜRÜYEN İNSANLAR VE KUDUZ GÜVERCİNLER	68-76	9
14	KUTSAL AİLEDEN SON HABERLER	77-80	4
15	POLİTİKASIZ OTOPSİ	81-85	5
16	EMPERYALİZM PANTOLON DÜĞMELERİMİZLE OYNUYOR	86-91	6
17	EMMANUELLE VE İSYAN	91-94	4

Anlatımın yoğunluğuna, olayların gelişim ve önem derecesine göre uzayan ya da kısalan hikaye – röportajlar, 2 ile 9 sayfa arasında değişen uzunluklara sahiptir.

Bekir Yıldız, dış kapağa “anlatı” notunu düştüğü **Yaman Göç** adlı bir diğer hikaye kitabında, daha önce denediği ve hikaye - röportaj dediği türe anılarını da eklemiştir. Ortaya üçlü bir sentez ve melez bir edebiyat türü çıkmıştır. Kapağa anlatı notunun düşülmesinin nedeni de türün özgünlüğünden ve belirsizliğinden kaynaklanmaktadır. Yalnızca 2 baskı yapan, az okunan ve az basılan bu **hikaye - röportaj - anı** karışımı kitabın izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
YAMAN GÖÇ	1983	Yazko Yayınları
	1985	Varlık Yayınları

Çalışmamıza kaynaklık eden kitap, Yazko Yayıncılık’ın 1983 yılı baskısıdır. Kitap, 1 uzun, hikaye - röportaj - anı karışımından ve 84 sayfadan oluşmaktadır.

Bekir Yıldız; hikaye - röportaj adını uygun gördüğü eski ve yeni hikayelerini birleştirerek oluşturduğu **Röportajlar** adlı kitapta; **Yaman Göç** adlı uzun hikayesi ile **İnsan Posası** adlı kitapta birleştirdiği hikayelerini yeniden bu başlık ve kapak altında bir araya getirmiş, araya da yeni hikayelerini katmıştır. Bu eski hikayeleri tekrar etmeyip, yeni hikayelerini bir listeye döktüğümüzde şu hikayeler karşımıza çıkar:

SAYI	HİKAYELER	SAYFA NUMARALARI	SAYFA SAYILARI
1	Allah’ın Gölgesinde Koşanlar	83-84	2
2	İstanbul’da Bir Yarasa	85-86	2
3	Yeryüzünden Gökyüzüne Doğru	87-89	3
4	Acıların Üzerinden Uçarken	90-91	2
5	Surların Orta Yeri Yoksullar Cehennemi	92-96	5
6	Toprağım - Canım - Zindanım Urfa - Harran	97-102	6
7	Toprağın Cellatları	103-138	36
8	Güneydoğu Zindanı	191-192	2
9	Tektek Dağları Ya Da Kerbelayı Hala Yaşayanlar	193-204	12
10	Reform Masalı Bir Yana Kıbrıs Kadar Toprağımız Mayınlı	205-210	6
11	Yalan Ağacını Kanla Sulayanlarla Umudu Bilinçle	211-218	8

	Karanlar		
12	Soluğu Cam Olanlar	219-226	8
13	Derisi Yüzülenler	227-248	22

Soluğu Cam Olanlar adlı hikaye – röportaj, ilk olarak ve daha geniş bir içerikle ve arkası yarın kuşağı şeklinde Politika adlı gazetede yayınlanmıştır. (Yıldız, 1977:7) Çok okunmadığı ve basılmadığı anlaşılan bu eski - yeni hikayeler ve hikaye - röportaj karışımı kitabın izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
RÖPORTAJLAR	1997	DD Yayınları
	2006	İskele Yayıncılık

Yazarın çocuk edebiyatına dahil edilebilecek **Ölümsüz Kavak** anlatısına öyküden ziyade masal demek daha doğru bir adlandırma olacaktır. Bir söyleşide “... *sence çocuk öyküsü diye ayrı bir tür var mıdır, yok mudur?*” şeklindeki bir soruya yazar; “-Çocuk öyküsü diye ayrı bir türün olduğuna inanıyorum. Bu ayrımın içerikle değil anlatımla ilgili olduğu kanısındayım. Her konu çocuklar için de yazılabilir. Ama her anlatım çocuklar için de geçerlidir diyemeyiz.” (Özyalçın, 1982:13) cevabını verir. Bu açıklama yazarın henüz çocuk edebiyatı olgusunu kafasında tam olgunlaştıramadığını da düşündürür. Çocukların bilişsel, duyuşsal dönemlerinin, somut ve soyut düşünme evrelerinin, çocuklar ile yetişkinler arasındaki belirgin özelliklerin vs. ayırıcılığı olan birinin daha temkinli konuşması beklenirdi, özellikle her konunun çocuklar için de yazılabileceği hususunda...

Çalışmamızda da yararlandığımız; “Bekir Yıldız, **Ölümsüz Kavak**, Özyürek Yayınevi, İstanbul.” künyeli, tarihsiz bu kitap; “Çağdaş Çocuk Kitapları” serisi içinde yayınlanmış, 56 sayfalık, yer yer siyah beyaz resimlendirilmiş bir masaldır. Elimizdeki yayın ile birlikte yalnızca 5 baskı yapan, ortalama bir ilgiye mazhar olan bu kitabın izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
ÖLÜMSÜZ KAVAK	1978	Cem Yayınevi
	1991	Cem Yayınevi
	1995	Cem Yayınevi
	1999	Cem Yayınevi

Yazarın çocuk edebiyatına dahil edilebilecek Arılar Ordusu adlı bir diğer anlatısına öyküden ziyade masal demek daha doğru bir adlandırma olacaktır. Çalışmamızda da yararlandığımız; “*Bekir Yıldız, Arılar Ordusu, Özyürek Yayınevi, İstanbul, 2010*” künyeli bu kitap; “Çağdaş Çocuk Kitapları” serisi içinde yayınlanmış, 62 sayfalık, yer yer siyah beyaz resimlendirilmiş bir masaldır. Elimizdeki yayın ile birlikte toplam 5 baskı yapan, ortalama bir ilgiye mazhar olan bu kitabın izleyebildiğimiz baskıları şunlardır:

HİKAYE KİTABININ ADI	YAYIN YILI	YAYIN EVİ
ARILAR ORDUSU	1980	Cem Yayınevi
	1992	Cem Yayınevi
	1995	Cem Yayınevi
	1999	Cem Yayınevi

Bekir Yıldız toplam **153 öykü**, hikaye - röportaj ve masal olarak sınıflandırılabilir hikaye ve hikayemsi örnek yazmıştır. Roman boyu kitap olarak bu hikayelerin tekabül ettiği sayfa sayısı **1578**’dir.

Bekir Yıldız’ın hikayelerinden seçmeler yapılarak oluşturulan yeni kitaplar vardır. Tekrara düşmemek için kitaplarda yer alan öykülere girmeden kitapların künyelerini vermeyi uygun bulduk:

*Bekir Yıldız, **Kara Çarşaf Gelin**, Özyürek Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, Kasım 2008.

*Bekir Yıldız, **Şahinler Vadisi**, (Çağdaş Çocuk Kitapları) Özyürek Yayınevi, İstanbul. Hikaye ilk olarak Yazko Edebiyat adlı dergide yayınlanmıştır. (Yıldız, 1981:25-39)

*Bekir Yıldız, **Kör Güvercin**, (Çağdaş Çocuk Kitapları) Özyürek Yayınevi, İstanbul.

*Bekir Yıldız, **Acılı Çocuklar**, (Acılı Çocuklar adlı öykü dışındakiler eski öykülerdir.) Köyün Çocuğu Yayınları, Birinci Baskı: İstanbul 1978, İkinci Baskı:İstanbul1980.

*Bekir Yıldız, **Seçme Öyküler**, Cem Yayınevi, İstanbul 1989. (Bu kitapta Reşo Ağa'dan; Reşo Ağa, Pala Hamo; Kara Vagon'dan; Kara Vagon, Şark Çıbanı, Abdo İle Hakko, Köpek, Tozun Altı, Son Kuş, Avrat, Oynaş Tutmak; Kaçakçı Şahan'dan; Kaçakçı Şahan, Gaffar İle Zara, Zırhlı Şamı, Güzel Parmaklar; Sahipsizler'den; Sahipsizler, Bedrana, Üç Yoldaş, Obaların Yasası, Motorize Köleler; Beyaz Türkü'den; Beyaz Türkü, Kara Çarşafı Gelin, Akyavuz, Tahir Usta, Hamuş, Barutçu Maho, Kefene Sarılı Mavzer; Dünyadan Bir Atlı Geçti'den; Dünyadan Bir Atlı Geçti, Duvardaki Güneş, Bir Yeryüzü Parçası, Güllüşan, Hacer Nine, Dilsizin Anlatamadıkları, Ateeeeş, Bir Günün Ölülere; Demir Bebek'ten; Demir Bebek, Beyaz Baba, Amele, Kör, Tank ve Tanklar, Çiçeksiz Mezarlar; Mahşerin İnsanları'ndan; Mahşerin İnsanları, Şahinler Vadisi; Bozkır Gelini'nden; Bozkır Gelini, Şair Ana; Birkaç Kaçakçı, Bir Kadın Polis, Canlı Tabanca, Ölü Bohçası adlı hikayelere yer verilmiştir.)

Bekir Yıldız'ın kitaplarına girmemiş, **Batı'nın Esrarkeş Köpekleri** adlı bir hikayesi daha vardır. Hikaye iki yıl arayla Yazko Edebiyat adlı dergide yayınlanır. (Yıldız, 1980:62-65;1982:62-65)

3.2. Hikayelerin İzlek Dünyası

3.2.1. Anadolu'da Feodalizm Kalıntıları: Ağalık ve Süreği

Toplumun dinamik, üretken, “zinde” gücünü, içinde köylülerin de başat öge olduğu alt sınıf temsil eder: “*Hayırlı, sürekli, gerçek devrimler ancak köylülerin ruh ve vicdanlarında boy veren yükselmenin sonucudur. Her ulusun zinde gücünü, çalışan, saf, sağlam katman oluşturur.*” (Cevdet, 1982:33) Gerçek devrim köylülerin ve işçilerin omuzları üzerinde taşınabilir ancak. Sadık yarımız dedikleri kara toprağı deşerek, ekip biçerek; toplumları, orduları, üst sınıfı besleyen, en alt basamakta yer alan köylüler, toplumsal bilinçle bakıldığında **milletin efendisi** olmaya namzet köleleridir. Marksist teorisyenlere göre, akli başında hiç kimse bahusus edebiyat bu gerçeği görmezden gelemez. Köylüleri ve sorunlarını görmezden gelmeyen, gösteren; Marksist edebiyat kuramı ile okunmaya elverişli hikayeler yazan Bekir Yıldız; sorunun değil çözümün bir parçası olunmasını da satır aralarından okurlarına empoze eder.

Bekir Yıldız bir feodalizm kırıntısı ve kalıntısı olan **ağalık kurumunun** genetik olarak taşıyıcısı, geleneksel olarak tanıgıdır: *“Ağalık kurumu diye bir şey var ki, tam anlamıyla bizim bölgededir bu. Ağa var ve bunun emrinde köyler var, azaplar var. Ağa başıboştur, zulmetmektedir. Astığı astık, kestiği kestik. Bunları işledim ben.”* (Makal, 1969:9) Yazarın bunları işlediği ilk hikayesinin ve hikaye kitabının adı Reşo Ağa’dır.

Anadolu insanı yüzyıllarca iki şeyden korkmuştur, **ağadan** ve Allah’tan... Allah, hesabı öbür dünyada göreceği ve fazlasıyla merhametli olduğu için Anadolu insanına bir sığınak olmuştur özellikle ve öncelikle ama ağa, düzenini korumak adına öyle acımasız bir kabalık, körlük ve vahşilik içinde davranmıştır ki korkmak, sinmek ve teslimiyet tek seçenek olmuştur, ağadan geriye kalanlara... Anadolu köylüsünün gözünde Allah affeder ama ağa asla..

Ağalığı üzerine yirmi göbek sayılacak kadar soylu olan **Reşo Ağa** da böyle bir ağadır, sırf evin önüne, kuruması için donunu / tumanını asmasını namussuzluk saydığı kadını mavzeri ile sorgusuz, sualsiz öldürür: *“İkinci kurşunda kadın yere yuvarlandı. Donu avuçları arasındaydı.”* (RA, 2006:10) Ağa, bu topraklarda adeta yarı Tanrı’dır, Tanrı’nın gölgesidir, can veremese bile canı istedikçe hesapsızca can alır, cana kıyar, can yakar.

Köpek öyküsünde Harun Ağa ve Hacı Ağa adlı iki ağa tipi daha çıkar karşımıza. Mevzu Hacı Ağa’nın sattığı köyünü, Harun Ağa’nın satın almak istemesidir. Pazarlık evlerden, topraktan, hayvanlardan başlar, en son sıra bu ağalarca mal niyetine alınıp satılan insanlara gelir: *“Geriye igirmi altı iri azap, igirmi bir acar azap, üç tane asker ocağında ve de altmış küsur supyan vardır. -Avratları sıralamamışsan. -He... Otuz altı avrat, igirmi sekiz gelinlik ve de yakında başka köylerden gelecek dört tane acar kız vardır.”* (KV, 2006:62) Öykü ısrarla ve şiddetle vurgular ki ağalık düzeninde insanların, yeri ve değeri; isimleri, cinsiyetleri ile değil sayıları iledir. Kelle başı tutulan **çetelelerde** birer rakamdan ibarettir insanlar ve mal gibi alınıp satılırlar.

Bir soruşturmada, köy satılması işini incelediniz mi, sorusu yöneltilen Bekir Yıldız; *“İçinde yaşadım. Köy satılır, içinde insanlar da satılmış olur bizim orda. Entelektüelin akli almıyor bu gerçeği, onun için de değişmesi konusunda telaş görülüyor. Bu konu oraya has mı sanki? Bir fabrikatör, fabrikasını satsa, içinde çalışanlar da satılmıyor mu? Ağaya kızmakla olmuyor, bu düzen sorundur.”* (Makal, 1969:9) yanıtını verir. Köylülerin, işçilerin başına gelmiş ve gelebilecek olan bu alınıp

satılma hadisesi, soyutlamaya değil gerçeğin kendisine dayanır. Bu ilişkiler toplamı, düzene dayandığı için, değişim ancak düzenin değişimi ile olasıdır.

Barutçu Maho adlı öyküde ağalık düzeninin içinde silikleşen, değersizleşen, kuklalaşan insanları temsilen Tayyar adlı bir karakter karşımıza çıkar: “*Bu babayiğidi niye öldürmüşsem ben? Merakımı bağışla ağam. Ayağıyın köselesi oluram.*” sorusuna karşılık ağadan “*Fukara kısmı az konuşmalı, heç konuşmamalı.*” (BT, 2006:60) cevabını daha doğrusu azarını işiten; önce ağanın talimatı ile öldüren sonra niye öldürdüğünü merak eden bu insanlar, ağalık düzeninin ve işbirlikçisi töre’nin **mankurtlaştırdığı** insanların durumunu ve çokluğunu düşündürürler. Ağa’nın iradesi karşısında bireyin iradesi sıfırlanmıştır.

Tabutçu Doktor adlı öyküde, ağalık kurumunun içerik olarak aynı kalmakla birlikte şeklen değişime uğradığından bahs olunur: “*Önemli olan ağalıktır. Şalvarsızı da bir, elinde kırbaç yerine çanta taşıyanı da. ... Sanki sömürü biçimi değişince, sömürü ortadan kalkıyor!*” (HN, 2006:75) Köydeki **ağalığın** yerini şehirdeki işverenler ve **patronlar** alır ama sömürü baki kalır. Sorun bir düzen sorunudur ve düzen değişmedikçe / değiştirilmedikçe sorun olarak kalmaya devam edecektir.

Toprağın Cellatları adlı oldukça uzun hikaye - röportajda izlek, Tarım ve Toprak Reformu’dur. Bu reformda amaç, Anadolu’dan feodalizm kalıntılarını temizlemektir ama uygulama göstermelik yapılmış, gerçek ağalara, büyük aşiret ağalarına sıra gelince reform birdenbire durmuştur: “*Toprak Reformu’nun gerekçesinde iki ana amaç vardı: Siyasal ve ekonomik... Siyasal amaç, bu bölgedeki kapitalizm öncesi ilişkileri yok etmektir. Bu amaca ulaşamadı.*” (RP, 2006:121) Reform ile hedeflenen siyasal ve ekonomik amaçlarının gerçekleşmemesi, Türkiye’nin feodalizm yükünden, **ağa ve aşiret düzeninden** kurtulamadan acımasız kapitalizmin içine yuvarlanmasına yol açmış, sosyal ve siyasal hayatımız tezatlarla dolmuş taşmıştır. Altı kaval, üstü şişhane, deyimi Türkiye’nin toplumsal yapısının bir özetini vermektedir.

Özetle “*Bekir Yıldız, hikayelerinin bir kesiminde, ağalık düzeninde, törelerle sınırları belirlenen bir alanda yaşamaya çalışan; unutulmuş, bir başına bırakılmış insanların gündelik hayatlarından kesitler sunar. Bu hikayelerde bütün kurumlarıyla feodalite soluk alıp verir. Ağa, kadir-i mutlak’tır. Her şeyin başı ve sonu odur. Astığı astık, kestiği kestiktir. Tanrıdan başka kendisine hesap soracak hiçbir merci yoktur. Köy alır, köy satar. Alınıp satılan köylerde yaşayan insanlarla hayvanlar da pazarlık konusu yapılır. Bu alışverişte onlar da alınıp satılır.*” (Ergün, 1975:70) Bir titan gibi, bir yeryüzü

Tanrısı gibi muktedir olan feodalizm artığı ağalar, Bekir Yıldız anlatılarında önce teşhir edilir, devamında ve metinlerin derin yapısında ortadan kaldırılması telkin ve teklif edilir. Ne var ki geleneğin güçlü bir direnci vardır. Bir gelenek ne kadar zaman var olduysa yok edilmesi için de o kadar zamana yayılmış bilinçli aşındırmalara ve savaşımına gereksinim vardır. Bekir Yıldız, soruna dikkat çektiği hikayeleri ile bu konuda duyarlı ve bilinçli bir kitle yaratmaya çalışmıştır.

3.2.2. İntikamın Kan Kardeşi Yahut Kan Davası

Güneydoğu Anadolu’da ve bhusus Doğu coğrafyalarında suya doymadığı için çatlayan topraklar, kana ve cana da doymazlar. Bu nedenle toprak dev iştihasını bastırmak için, türlü çağrılar ile nice insanı karanlığına çekmeye çalışır. İnsan karanlığının doğurduğu ve bir **kısır döngüye** dönüştüğü için öldüremediği kan davaları, tarihin süreğinde insanı ve insanlığı tehdit eden en çarpık töre olarak, geniş coğrafyalarda egemenlik ve saltanat kurmuştur.

Bir soruşturmada, hikayelerinde çok işlediği kan davası konusu sorulan Bekir Yıldız; *“Yaygındır. Feodalite düzeni içinde olmaktadır. Cinayet işleyenler, keyfinden değil, bir yaşama zorunluluğundan, yaşama gayretinden dolayı bunu yapmak zorunda kalıyorlar. Kınayamıyoruz bunları. Sorunlarına eğilinmemiş, yiğit insanlarımızdır bunlar. Vatan için de aynı gayreti gösterirler. Yaşamak isterler. Onlara ilgisiz kalanları kınamalıyız asıl.”* (Makal, 1969:9) Yargılamaktan ziyade anlamaya odaklanan ve anlatmaya çabalayan Bekir Yıldız, kan davası sorununu önce teşhis sonra tedavi etmek isteği ile hikayelerinde bolca işler.

Pala Hamo öyküsü aynı izleği, kördüğümü, kısır döngüyü gün yüzüne çıkarır: *“Biz onlardan bir it eksik ettik. Bire bir, bine bin... Usul bozanın anasını avradını...”* (RA, 2006:27) Bu cümlelerde kan davasının açmazı da ifşa edilir. Her ölenin intikamı için bir başkasının ölmek zorunda olduğu süreğin, köşe kapmacanın, sarmalın, **paradoksun** adıdır, kan davası...

Obaların Yasası adlı öyküde, daha beşikte iken babası öldürülen bir erkek çocuğun üzerinde, zamanı geldiğinde hükmünü ilan edecek bir vasiyet vardır: *“...babası, nefesinin sonunu, oğlundan oç istemeye tüketmişti.”* (SH, 2006:54) Öldüren yıllarca hapis yatmış, devletin yasalarına göre cezasını çekmiştir ancak obaların yasası başka türüdür. Bu yasaya göre öldürülenin kanı yerde kalmamalı, öcü mutlaka

alınmalıdır ki öldürülen ile öldüren, mutlaka aynı kaderi paylaşmalıdır. Kan davası **vahşi adalet** olan intikamı ve kısasa kısas olan şeriat hükümlerini önceler.

Kan davasının çizdiği sınırların içine sıkışan insanların seçenekleri de tükenmiştir: *“Obaların Yasası’nda da benzer bir durumla yüz yüze geliriz. Henüz kendisi bebeyken babasını öldüren ve cezasını doldurup köyüne geri gelen adamı öldürmek zorunda bırakılan Zaro, düşman olarak karşısında obayı görür. O sistemin ayakta durmasından çıkar sağlayanları değil.”* (Ergün, 1975:51-52) Kapitalizm öncesi, feodalizm dönemi ilişkilerinin belirlediği davranış kalıplarına, dar gömleklere sıkıştırılan insanlar, yasa koyucu değil yasa uygulayıcı olarak en fazla yasalara ve yasa koruyuculara isyan edebilirler, inkara ve görmezden gelmeye güçleri yetmez... Devrimci ve ilerici olamaz köylü. Eski adetleri sürdürdüğü, sürdürmeye zorlandığı için doğası ve ortamı gereği geridir.

3.2.3. Kadın Rekabeti ve Kadınca Kaygılar: Gelin - Kaynana ve Eş - Kuma vb.

İnsan doğası sevdiklerini paylaşmayı reddetmekte ve rekabeti sevmektedir. Daha duygusal bir tür olan kadında bu türden duygular daha baskın karakterlidir. Bahusus kumalık ya da çok eşlilik; rekabeti, kıskançlığı, sevilme bile, ötekine göre arzu ya da üçgen arzu modeli ile paylaşılamayan erkeği / hedef nesneyi açığa çıkarır. Geometrik bir terimin de ödünçlenmesinden ortaya çıkan **üçgen arzu modelinin** bir tarafı uyarılmaya, döllenmeye muhtaç hatta mahkûm karakteri, ikinci ucu karakterin koşullanacağı hedefi (nesne, kişi, iktidar vb.), üçüncü ucu da karakteri eğiten, biçimlendiren, yönlendiren, yoğuran, yöneten, taklit edilme ya da rekabet etme isteği uyandıran kişi ya da gücü, dolayımlayıcıyı temsil etmektedir: *“Üçgenin köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzusunun dolayımlayıcısı (médiateur) vardır.”* (Girard, 2007:23)

Reşo Ağa’nın üç karısı vardır. Eve geldiğinde çizmelerini çekmek için hazırlanan bu üç karısından hangisine çizmelerini çektirirse ağa, gece de onunla yatar: *“Kim çizmeyi çekerse, o yatardı Reşo Ağa’yla.”* (RA, 2006:7) Çok eşlilik ve yarattığı rekabet artık kanıksanmıştır. Bu türden evliliklerde ilk kadından sonrası kumadır ve çok eşliliğin tarihselliğinin dipnotlarından biridir bu metin..

Gelin - kaynana - damat üçgeni, **Bermuda Şeytan Üçgeni** gibidir. Bu ilişkiler ağının, -nedenleri tartışmalı olsa da- sorunları ve ortaya çıkardığı sonuçları, aşağı yukarı

aynıdır. Kadın rekabetinin daha özel şekli olan, gelin kaynana anlaşmazlık-karın doğal mağdurlarından biri de arada kalan erkek ya da erkeklerdir. **Öl Ana** öyküsünde; karısı ile anası arasına sıkışan bir erkeğın, oğul ile koca rollerinin çatışması, arada kalmışlığı, düğümle nişı anlatılır: “*Beyninde iç içe geçmiş iki kadın vardı: anası ve karısı.*” (Reşo Ağa, 2006:88) Ana oğul sevgisinin gölgesine düşmek istemeyen, bu sevgiye dil uzatan, kayınvalidesinin evden kovulmasını dayatan karısının yarattığı psikolojik şiddetten bunalan ve yılan erkek karakter, tek çıkış yolu olarak anasının ölmesini görmektedir. Bekir Yıldız’ın Halkalı Köle ve kısmen de Aile Savaşları romanının nüvesi / çekirdeğı sayabileceğımız bu öykü, söz konusu romanların yazılacağına dair bir ipucu, bir işaret fişegi gibidir.

Kuma öyküsü, başlığı ile bizi kuma izleğine sürükleyen öykülerden biridir: “*Evde ikimizden başka kimse yoktur bacım. Bilisen, İlyas ökü z bir heriftir. Kafa kafaya verip gül gibi yaşamak mümkündür.*” (KV, 2006:75) İlyas ortak koca, konuşan kadınlar ise müstakbel kumalardır. Çocuğı olmayan ilk kadın, bu sorunu çözmek için kocasını bir kuma ile kendisi baş göz eder. Yukarıdaki metin, evlilik öncesi iki **kuma** arasında varılan anlaşmayı içeren sözleşme, bir mutabakat zaptı gibidir. Burada kumalığı doğuran neden olarak çocuk isteğı ve bir kadının kısırlığı öne çıkar. Ayrıca eşlerin her ikisinin de rızası ile gerçekleşmesi, metnin sunum biçimi ve duygusal yönlendirmeleri okuru, kumalık o kadar da ya da her zaman kötü bir şey değ ilmiş diye düşündürür. İnsaniliğı tartışıl sa bile, içinde soruna dönüş me potansiyeli barındırmasına rağmen, kumalık geleneğı, yerine göre bir çözüm üretme biçimidir de aynı zamanda...

Kadınca kaygıların en kadınca olanlarından biri de evli kadınların erkeklerini kendilerine bağı lı, kendilerinden hoşnut kılmak için gösterdikleri özen ve çabada karşılığını bulur. **Güzel Parmaklar** öyküsünde, evliliğı daha eski olan, dolayısıyla deneyimli olan kadının daha yeni ve deneyimsiz olana tavsiyesi dikkat çekicidir: “*...kız Elif ... Kulağı na küpe olsun, kocanın, gece koynunu, gündüz tabakasını boş bırakma.*” (KŞ, 2006:62) Yeni gelin, taze gelin sigara sarmayı bilmemekte ve bunu kocasına hizmette bir kusur olarak telakki ettiğı için öğrenmek istemektedir. Keza eski evli kadın da aynı fikirdedir. Köylü kadınlar için hatta bütün kadınlar için evlenmekten daha zor olanı evli kalabilmektir, zamanın bütün aşındırıcı etkilerine, erkek avcısı hemcinslerinin, çokeş li genlere sahip erkeklerin varlığına rağmen...

Aynı evde yaşamak zorunda kalan gelin ile kaynananın, bir ipte oynayamayan iki cambaza dönüştüklerini, kaynana aleyhine geliş en olaylar penceresinden anlatan

Hacer Nine adlı öyküde; gelini ile kapişmasının, iyi geinmemesinin bedelini, karısından yana tavır alan oğlundan fena bir dayak yiyip evden kovularak ödeyen bir kaynana vardır. “*Ama suç benim oğlumda değil. ... şu gelinde. Gelinde...*” (DBAG, 2006:47) cümlelerini savuran, geline göre kaynana, oğlana göre ananın, içinde kurduğu mahkemede yine de tek suçlu vardır: Gelin, gelinler... Oysa zamanında bütün kaynanalar gelindir, zamanı gelince de bütün gelinler kaynana olur. Özdeşim kurma olanaklarına rağmen çatışma, tüm cephelerde sürekli tazelenir.

3.2.4. Acı Çekmenin Normalliği, Acının Yazılmayan Tarihi ve Kurban Miti

Yüreğimiz ve bilincimiz, acının beyazından en siyahına kadarını biriktiren bir kara kutudur. Tarihten miras kalan atalarımızın acılarını yaşıadığımız gibi, kişisel olarak ürettiğimiz acıları da göğüsler ve uzlaşma arayışına gireriz. Ölüm, aşk, acı, ayrılık, göç, savaş, kin, intikam, nefret, öfke, kıskançlık vs. gibi sözcükler, içinde acı barındıran, bir ucu acıya çıkan anlamlar taşırlar. Tarihsel gelişim ve adlandırma süreci içinde **sagu, mersiye, ağıt** gibi adlar alan ve acıyı anlatmayı önceleyen edebi metinlerin varlığı bile tek başına bizleri acı çekmenin normalliğine ikna eder. Hayat acı, kahır ve ağıt da üretir ve insan bunların içinden geçerek yaşar ve olgunlaşır. Bekir Yıldız’ın trajik bakış açısı ile birleşen hikayeleri, neredeyse tamamen acıya ve çaresizliğin seçeneği olarak sunulan kurbanlara odaklanır.

Reşo Ağa’nın kaçırılan kızı, el değmemiş olarak bulunup geri getirilse bile, adı bir kez dokuza çıktığı ve sekize inmeyeceği için, öldürölmesi kaçınılmazdır. Bu cinayet, yazarın tanımlamasına göre adı töre olan yasalara adanan bir kurbanın infaz edilmesidir: “*Alnı açık yaşayabilmek için yasalarına bir kurban vermeye hazırlanıyorlardı.*” (RA, 2006:14) Yazılmayan yasa olan **töreler** adeta Tanrılaşmış, kurbanlarla yaşar olmuştur. Hikayenin en özömsüz / paradoksal ağı, ağa gibi güçlü bir adamın bile, kaçırılmasına rağmen el sürölmemiş kızına sahip ık-a-mamasıdır: “*... burada önemli olan, asıl verilmek istenen bu süreç değil, onun gerisinde yatandır. Kaçırdığı kıza yanaşmanın el sürememesidir. Koskoca ağanın, el sürölmemiş kızını öldürmekten başka bir şey yapamamasıdır. Onları bu tür edimlere iten koşullardır.*” (Ergün, 1975:91) Hikaye ağadan daha büyük bir gücün, ağayı da kuşatan, hükmü altına alan daha katı yasaların varlığını düşöndürmek ister ki bu gerçeğin adı töredir.

Kaçakçı şahan öyküsü, acı çekmenin normalliğini, acı çekememenin anormalliğine dönüştüren bir olay örgüsü ile karşımıza çıkar. Kaçakçı şahan, sınırd

mayına basmış ve ölmüştür. Jandarma teşhis için cesedini köy meydanına getirmiş, sıraya geçirdiği köylülere tek tek sormaktadır: *“Tanrı bu kadınlardan ağlamayı bile esirgemmişti. Ölenin kim olduğunu ele vermemek yasalarında vardı çünkü. Ölen kaçakçının evi aranmasın, soyu mimlenip ikide bir sorgu sualin ağzına sürülmesin diye.”* (KŞ, 2006:75) Kaçakçıların cesetleri ortada kalır, yüzüne bakan yakınları acılarını belli etmeden tanımadıklarını söylerler. Acının böylesine çetrefilli ve girift yaşanması, her şeye rağmen acı çekememenin normalliğine okuru inandıramaz. Bir itiraz ve isyan dalgası ve duygusu düğümlenir okurun boğazına...

Hatice 1962 öyküsü, Nazizm’in çirkin yüzünü deşifre eden öykülerden biridir. Bu akımın egemen olduğu yıllarda, Alman bilim adamları, ölümcül ve kanlı deneyler için, kobay, denek sıkıntısı çekmez, bu amaçla Yahudileri kullanırlar: *“Ve kesici aleti tutsağın boynuna vurdu. Simon’un başı elindeydi şimdi. Bilimsel çalışmanın hazzı içinde, akan kan yollarına baktı...”* (SH, 2006:29) Keza toplama kamplarında milyonlarca tutsak, mermiden tasarruf olsun diye canlı canlı gömülür ya da fırınlarda yakılır. Vahşetin bini bir paradır. Yeryüzünden büyük acılar fışkırır. Tanrı’dan sonra bilime ve Nazizm’e de kurban edilir, sayısız insanoğlu. İnsan, insan için kurt, insanlık için yamyam ve barbar bir türdür.

Töre denen, kağıda değil kolektif hafızaya yazılan yasaların, fasit dairesine sıkışan insanların, kurban olmaktan ve ertelenemeyen, ötelenemeyen acıları çekmekten başka çareleri yoktur. **Hamuş** adlı öyküde, namusunu korumak için bıçaklanmasına, ölümün eşiğinden dönmesine rağmen kocası tarafından, lekelenmiştir diye öldürülecek olan kadının, kendisi ile birlikte, yazgısının kesiştiği kocası ve altı yaşındaki oğlu da ayrı birer kurbandır: *“Anayı hale yola koyduktan sonra, devlet kol kanat germez, mabalına girerse senin, mahpusta benimle yatacaksan. Bağışla babam.”* (BT, 2006:39) Kadın mezara, kocası ile sabi sübyan oğlu ise mahpushaneye gidecektir. Bu türden trajedilerin genellikle birden çok kurbanı, katlanarak çoğalan katlanılmaz acıları vardır.

Duvardaki Güneş adlı öyküde, Almanya’da kalış sürelerinin uzatılıp uzatılmayacağı bir iki gün içinde belli olacak bir anne baba, aniden beş yaşlarındaki kızlarını kaybederler. Kızlarının soğumuş cesedi yatağında uzanırken, ölümün acısı yüreklerini dağlarken, işçilik sürelerinin bir yıl daha uzatıldığını öğrenip sevinirler ve derken bir boşluğa ve karmaşaya düşerler: *“Bir yıl daha uzatmışlar. ... Birbirlerine sarılıyorlar sevinçle. Sıdika iliştiriyor gözlerine. Kopuyorlar utançla birbirlerinden.”* (DBAG, 2006:23) Kıldan ince, kılıçtan keskin olan yaşam ipinin üstünde durmaya çalışan

insanlar için acı ile sevinç arasında kurulan ve çıldırtan bir denge vardır. Bu denge, acı çekmeyi kolaylaştırır ve hatta normalleştirir.

3.2.5. Bir Sevimsiz ve Süreğen Gerçek: Aile İçi / Kadına Şiddet

Yüreğinin derinliklerinde ilkel bir mağara adamı yaşayan; “Dilce susup, bedence konuşan” her çağın insanın sorun çözme / çözememe yöntemlerinden biri ve en barbarcası da kendi cinsine fiziksel ve psikolojik şiddet uygulamasıdır. Şiddet görenin şiddet gösterdiği bir koşullanmışlık içinde, aile içi şiddet olgusu da bir kısır döngüye dönüşür: *“İnsanlar ile hayvanlar arasında müşterek olan cinsî arzular vahşi ve iptidai bir mahiyeti haizdirler. Gelişmiş medeniyete rağmen insan, içinde eski ormanların karanlığını taşır. Asfalt caddelerde dolaşsak bile tabiat bizde devam eder.”* (Kaplan, 1990:278)

Vahşi ve iptidai bir insan örneği, bir “yoz tip” olan **Reşo Ağa**, kızının kaçtığı, kaçırıldığı haberini veren karısı Zeyno’yu, sinirinden epeyce döver: *“Reşo Ağa hırsından Zeyno’yu tekmeleri altında yoğurdu.”* (RA, 2006:9) Kadının henüz adının olmadığı, değerinin bilinmediği, insan yerine konmadığı zaman ve coğrafyanın karakterleridir, okurun yargılayacağı bu olayların faili.. Günümüzde uzantıları ile hala yüzleştiğimiz kadına şiddetin toplumsal, tarihsel arka planıdır, okuduğumuz ve bu tarz-ı muamelenin ne kadar kökleştiğini ve genlerimize işlediğini gösterir.

Güzel Parmaklar adlı öyküde, sırf yeni evli komşusu Elif, kocasına mahcup olmasın diye, yardım niyetine, komşusunun kocasının tütünlerini saran Ayşe Bacı, bu iyiliğinden kocasına bahsedince adam, sen nasıl elin heriflerinin sigarasını sararsın diye, evire çevire karısını döver: *“Kemiklerim kırıldı uy anam. Vurma yeter gayrı, elini, ayağını öptüğüm vurma.”* (KŞ, 2006:67) Eften püften gerekçelerle hatta gerekçesiz dövülen kadınların sayısı hayli kabarıktır. Üstelik bu dayaklar, şefkat tokadı diye savunulan, sözde küçük ölçekli, terbiye amaçlı dayaklardan değil, şiddet tokadı diye nitelenebilecek, ölümüne atılan dayaklardır.

Duvardaki Güneş adlı öyküde beş yaşında iken apansız ölen bir kız çocuğunun bilincinden konuşan yazar, onun aile içi şiddete maruz kaldığını da şu içerikle verir: *“...bebeklerimi çıkardım. Evcilik oynadım onlarla. Şu Emo var ya, altına işedi yine. Dövdüm onu. Ama, senin bana vurduğun gibi hızlı hızlı vurmam ben. Vurmamalıyım hem değil mi? Küçük o.”* (DBAG, 2006:18) Şiddet; bir vahşi kültür olarak yerleştiği kişilerde, kadınlara, çocuklara hatta hayvanlara kadar genişleyen bir yelpazede sık sık

başvurulan bir yoz davranış biçimidir. Bu öyküde, bir baba tarafından sadece çocuğa gösterilen şiddete değinilmesi yanıltıcı bir yetersizlik içermektedir. Şiddeti davranış biçimine dönüştürenler, bütün canlılara şiddet uygulamaktadırlar. Çocuğun bebeklerine şiddet göstermesi ise, şiddetin bir ilişki biçimi, doğru ve gerekli bir davranış kalıbı gibi algılandığını, benimsendiğini ve kendi kendini doğurduğunu düşündürür. Şiddet gören şiddet gösterir.

Hacer Ana adlı öykü, toplumumuzda kadının maruz kaldığı şiddetin sınırlarını genişletir. Vaktiyle kocasından dayak yiyen kadın, sonrasında oğlundan da dayak yemeye devam eder: “*Dayak ne ki? Kovulmak kötü. Kocam da döverdi, döverdi ya, Allah için, kovmadı bir güne bir gün.*” (DBAG, 2006:44) Oğlu, anasını dövmekle kalmaz, evden de kovar. Dayağın tuzu biberidir hatta daha ötesidir bu ceza... İslam dininde, Kuran-ı Kerim’de geçen **Nisa Suresi**’nde, son tahlilde “Kadını dövün”e bağlanan terbiye etme ve cezalandırma anlayışı, toplumumuzda öylesine kökleşmiş ve kemikleşmiştir ki, erkek egemen dünyanın en çirkin görüngüsü / fenomeni haline gelmiştir. Bireysel ve toplumsal şiddetin tarihi ve dini derinliği, geçmişi ve kökleri vardır. Şiddet, masalların başları kesildikçe yeniden çıkan canavarları gibi yok edilmesi zor olan bir yoz davranış ve ilişki biçimidir.

3.2.6. Halk Kültürü / Folklor Çeşitlemeleri

Halkın belli olaylara verdiği ortak tepkiler, yerleşik davranış ve üretim / tüketim kalıpları, içinde dölleyicilik / zorlayıcılık barındıran geleneksel yapılar, folkloru oluşturur. Bu bağlamda bir milletin ilk insanından son insanına kadar uzanan tarihsel süreçte ürettiği her türlü maddi manevi değerlerin toplamına halk kültürü ya da folklor denir. Kültürü tanımlarken, ayrıştırırken kullandığımız popüler, milli, genel kültür başlıkları içinde folklor, milli kültürün içinde yerini ve karşılığını bulur.

Kına yakmak, çeşitli ritüelleri ve gerekçeleri olan yerleşik bir folklorik ögedir. **Reşo Ağa**’da, kaçırılan kızı bulunup öldürülen anaya yas tutmak bile çok görülür. O sevinmeye zorlanır: “*Kızın anası Zeyno, yeni görevine hazırlanıyordu: Hamama gidip saçına kına yakacaktı. Namusları ak pak oldu diye.*” (RA, 2006:15) Düğünlerde gelinlere, damatlara; kurban bayramlarında kurbanlıklara, askere giden gencecik fidanlara ve sıklıkla da güzellik ve değişiklik adına kadınlarca kına yakılır. Örneğimizdeki kına “kına yakmak” deyiminin de doğuşunu açıklayan, sözde de olsa sevinme eylemini karşılayan bir işlev üstlenir.

Türklerdeki **su kültüründen**, Şamanizm dönemlerinden kalan bir folklorik adet de, gidenin ardından su dökmektir. **Düdüklü Tencere** öyküsünde bu kült karşımıza çıkar: “*Karısı kocasının arkasından bir kova su döktü.*” (RA, 2006:31) Almanya’ya işçi olarak giden kocasını bu şekilde uğurlayan kadın, binlerce yılın içini doldurduğu bir inancı yaşatmaktadır. Su gibi git, su gibi gel, su gibi girdiğin kabın şeklini alarak uyumlu ol ki başın derde girmesin anlamlarıyla yerleşik hale gelen bu halk kültürü ögesi, suyun yumuşak, gizli ve büyük gücü ile ilintilendirilmiş bir duanın şekilsel karşılığıdır.

Kargış, **ilenç** gibi adlar da alan beddua sözleri, folklorik nitelik, netlik ve değer kazanacak kadar benzer söz kalıpları halinde kuşaktan kuşağa aktarılır. **Şark Çıbanı** öyküsünde böyle bir beddua örneği ile karşılaşırız: “*Başıma küller elendi. Biye bu aklı verenlerin, Allah kapısını kuş poğuyula böleye...*” (KV, 2006:28) Kargış, lanet okuma, dini ve insani anlamda onanmasa ve doğru bulunmasa bile bunalan, öfkelenen insanlar için bir psikolojik rahatlama aracı ve biçimi olarak sıklıkla başvurulmuş bir söyleme / söylenme biçimidir.

Yuğ, ölünün ardından sagalar söylemek başta olmak üzere pek çok ayinle / ritüelle yapılan cenaze törenlerinin eski Türklerdeki, atalarımızdaki adıdır. **Büyük Yas** öyküsünde bir Anadolu köyünde, bir yıllık kocası öldürülen genç ve dul gelinin; kökeni, belki de yüzlerin bıçakla kesilip kanlı yaşların döküldüğü yuğ törenlerine dayanan yas tutma şekli olabildiğince ilginç ve folkloriktir: “*Önce sesini ve acısını ağlamanın en tepesine ulaştırdı. Sonra ... saçlarını tutam tutam koparıp ölünün üzerine attı.*” (KŞ, 2006:48)

Dede Korkut’tan Manas Destanı’na, Orhun Abideleri’ne kadar bilumum edebi metinlerimizde rastladığımız bu adet, oldukça eski ve örnekte görüldüğü gibi yerleşiktir de: “*Oğuzlar’ın yas adetleri en güzel şekliyle Dede Korkut Hikayeleri’nde görülmektedir. Beyrek, gerdek gecesi esir edilip götürüldüğünde babası, kaba sarığını kaldırıp yere çalar, ‘oğul, oğul’ diye böğürür, feryat, figan eder, yakasını çekip yırtar. Ak pürçekli anası da boncuk boncuk ağlar, gözyaşı döker, tırnağıyla ak yüzünü, al yanaklarını yırtar, kapı gibi kara saçlarını yolar. ... Klasik hikayelerimizde Orhun Yazıtları’nda gördüğümüz ‘saç sakal yolarak yas tutma’ geleneğine de rastlamaktayız.*” (Köse, 1994:40-41-44)

Obaların Yasası adlı öyküde, kanlısını öldüren Zaro, kaçıp gitmesi gerekirken donup kalmıştır. Annesi, babası gibi oğlunu da kan bastığını, kan tuttuğunu anlar ve

oğlunun parmakları arasında kilitlenmiş bıçağı alır: “Oğlunun göğsüne bıçağı iki kez sürdü. Zaro’nun ak göğsüne çaprazlama açılan yaradan, kanlar akmaya başladı. Ve hemen ardından Zaro çözüldü.” (SH, 2006:62) Kan tutmasını çözen bu yöntem, halk inanışlarından ve deneyimlerinden süzülüp gelen bir yöntem olarak oldukça dikkat çekicidir.

Güllüšan adlı öykünün aynı adlı, ölümün arifesindeki, yaşlı kadın karakteri, aynı zamanda obasının ağıtçısıdır. Güllüšan’ı iyi bir ağıtçı yapan, gençliğinde, sekiz günlük kocasını kaybetmesi, dul ve çocuksuz kalmasıdır: “Avlunun orta yerine bir ateş yakıyorlar. Duvağını atıyorlar içine. ... Şan olsun, diyor görümcem, ağdın böylesi şan olsun.” (DBAG, 2006:43) Gelinliğine, kadınlığına doymamış Güllüšan’ın gelinliği, parçalanarak ateşte yakılır ve kalan ömrünü ağıtçılıkla geçiren Güllüšan, her ölenin ardından gerçekte biraz da kocasına ve kaderine ağıt yakar. **Ağıt** yakmanın yerleşikliği, yaygınlığı ve değişik ritüellere bürünüşü üzerine, ağıtçılar üzerine ilginç bir öyküdür bu öykü..

Özellikle yaşlılığa bağlı olarak ortaya çıkan “**kefen parası**” adıyla yerleşiklik kazanan, neredeyse bir kült haline gelen adetin, Atiye Ana adlı bir yaşlı kadın ekseninde ruhsal çözümlemesinin yapılarak anlatıldığı **Ölü Bohçası** adlı öyküde, gün aşırı açılıp bakılan bu bohçanın sayımı, dökümü yapılır: “İşte kefeni... İşte, ölüsü yıkandıktan sonra kurulanacağı yeşil, beyaz havlular... İşte çenesinin bağlanacağı neçek... İşte, iğne - iplikler... İşte firketeler... İşte, çengelli iğneler... İşte, mis gibi kokan kalıp kalıp sabunlar... İşte son kez nasipleneceği suyun degeceği tas... ... Ya altınlar? Yoktu altınlar... Şaşırdı. Titredi.” (BG, 2006:99) Buradaki altınlar, kefen parasının muadili ve mukabilidir. Ölüsünün ortada kalmasından ölesiye korkan insanların biriktirdiği kefen parası bir insanın kendi bedenine duyduğu saygının, verdiği değer ve ölümü yaşamın bir parçası yaparak her an “hazırol”da duruşun da simgesel karşılığıdır.

Cahit Sıtkı, “Desem ki” adlı şiirinde sevgilisini su gibi aziz, ekmek gibi mübarek ilan eder, nimetten sayar. Ekmek bizim kültürümüzde hayatı anlamlandıran en önemli sembollerden ve kutsallardandır. **Hitler’in Sığınağında Bir Fadime** adlı öyküde bu kutsal ve içimize işlemişliği karşımıza çıkar. Türk başkarakter, bir Alman’ın evinde akşam yemeği yerken, ailenin küçük kızı ekmek kırıntılarını yere dökmektedir. Başkarakter huzursuzlaşır: “Kimse sesini çıkarmıyor. Tedirgin oluyorum ben. Nimeti yerden toplamak istiyorum. Öpüp başıma değdirmek mi amacım yoksa? Biz ekmeği neden öperiz? Yeminlerimizi neden onun üzerine yaparız?” (AE, 2006:37) Yazarın sözünü

emanet ettiği başkarakterce sorulan bu soruların cevapları, ekmeğin ve ekmek üzerine de dahil yemin etmenin folklorik nitelik ve netlik kazandığını düşündürür. Bu eylemler ve düşüncüler, herkesçe sürekli yinelenen, tarihselliği olan ortak davranış kalıpları oluşturur çünkü...

3.2.7. Öznelleşen Bir Özne: Namus ve Ötesi

Ahlaki ve törel değerlere bağlılığın ortaya çıkardığı namus kavramı, zaman içinde anlam daralması yoluyla, cinsel ketumluk ya da perhiz ile, cinse, cinselliğe özgü masumiyeti ya da bekareti korumakla ilişkilendirilen, **belden aşağıya** hapsedilen bir kavram olur. Bir kültürel koşullanmışlığın karşılığıdır namus. Bir Afrika kabilesinde genç erkek, evlenmeden önce kabilenin bütün genç kızları ile yatıp, karısını mutlu edebileceğine dair olur almak zorundadır. Türk toplumunda ise bir genç kızın el değmemişliğini, bakireliğini koruması en öncelikli değerdir. Genç kızın, kadının namusu burada başlar ve de biter. Genellikle Bekir Yıldız'ın hikayelerinde de namus algısının sınırlarını bu kabuller çizer.

Bekir Yıldız'ın dilinden, sözlerinden, Urfa'dan başlayıp genişleyen halkada namus, kadını hedef alan ve tek tarafı kesen bir satır misalidir: *“Namus kavramı bambaşka. Kızının elinden birisi tutmuşsa, adam ata bindirip düğüne götürür gibi bağa götürüyor ve orada kızını, namusunu temizliyor.”* (Makal, 1969:9) Namus denince akan suların durduğu, buluttan nem kapılan Anadolu'da, namus, kadının en tehlikeli celladıdır. Namus vargeli içine sıkışan insanların ötekileşmesi ve yaşamlarını yitirmesi Bekir Yıldız hikayelerinin asli izleklerinden biri olmuştur.

Reşo Ağa'nın kaçırılan kızı; ağayı, ailesini ve sülalesini insan içine çıkamaz hale getirir. Kirlenen namus, kanla yıkanırsa temizlenir ancak. Kızı kaçırın deveci hemen, kız ise eve getirilerek ailesi tarafından öldürülür. **Kesik El** hikayesinde de aynı kurgu tekrarlanır. Ortada bir yanlış anlaşılma olmasına rağmen, eve erkek aldığı oldubittisi ile önce bu erkek, kadının kocası tarafından öldürülür. Koca tam *“...orospu şahı”* (RA, 2006:22) olan karısını da öldürecekken erkek kardeş, ağabey devreye girer: *“Namusumuza seni ortak etmem. Eğer ben, bu dölün kardaşıysam, onu bana teslim etmelisen.”* (RA, 2006:22) Namus üzerinden ötekileştirilen, namussuz, orospu vs. damgası yiyen kadınların kaçınılmaz sonu ölümdür ve namus algısı tamamen cinsellik üzerinden yürütülür.

Kesik El hikayesi yazarın edilgen yansıtıcı pozisyonunda kalmayı yeğlediği bir duruşu da yansıtır: “*Kesik El’de yazar, bir töreyi, başka bir adamı gizlice evine alan bir kadının -suçsuz da olsa- öldürüldükten sonra elinin kesilip bir mızrak ucuna geçirilerek evin önüne dikilmesini anlatmaktadır. Bu bir tespittir ve yazar bu tespiti tavırsız ve dolaysız bir biçimde yansıtmaktadır.*” (Ergün, 1975:50) Okur bu hikayede yol boyunca gezdirilen aynaya odaklanmıştır. Aynada görülenleri seyreder. Yazarın işlevi aynayı tutmaktan, olguyu göstermekten ibarettir.

Oynaş Tutmak öyküsünde, evliyken başka bir erkekle kaçan kadının namus davasını gütmek ve gözetmek işini erkek kardeşi Hamdo üstlenir. Önce eniştesini, böyle bir rezillığe göz yumduğu gerekçesi ile öldürür. Kız kardeşini de öldürecektir ama bir engel vardır: “*Bacım dostuylan bir olup, Suriye’ye kaçtı.*” (KV, 2006:132) Namus hesabının tek mil görülebilmesi için sınırın geçilmesi, suçluların bulunup infaz edilmesi gerekmektedir. Namus, Anadolu köylüsünün nazarında ancak kanla ve canla temizlenebilen bir lekedir.

Zırlı Şamı adlı öykü, iki kuş meraklısı köylünün kuşlarını yarıştırmaları etrafında gelişse de araya namus kavramı ile ilişkili karşılıklı sataşmalar da girer. Soyundan biri kaçırılan ya da kaçanın **mundar** sayılacağını, başının öne yıkılacağını iddia eden köylü, rakibi olan kuş sahibini birkaç yıl önce kaçan ve ağası tarafından kurşunlanarak öldürülen kızı üzerinden ezmeye çalışır: “*Kızı kaçan herifin biçtiği ekin mundar olur, demişsen.*” (KŞ, 2006:55) Belden aşağı vurma adeti kırsalda acımasızca hükmünü sürer. Alına namus lekesi sürülen kişiler, töreye uyararak kan dökseler bile temizlenmiş sayılmazlar ve “mundar” ilan edilirler. Sözlüklerde murdar diye geçen kelime; kirli, pis; cinsel birleşmeden sonra yıkanmamış (kimse) ve dinî kurallara uygun olarak kesilmemiş olan (hayvan) vs. anlamlarında kullanılır.

Bedrana adlı öyküde, yine namusu kirlenen değil, kirletilen, aynı adlı bir kadın vardır: “*Biliyem, dedi. Zorla olmuştur. Yoksa o saat kurşunlardım seni. Emme haberin olsun, zorla morla baban, kardaşın gene de razı değil yaşamana.*” (SH, 2006:22) Kadın etken değil edilgendir, namusu kirlenmez, kirletilir yine de hesap vermekten de öte, can vermek kadına düşer. Adı dokuza çıkan, sekize inmeyecek olan bu kadınların yaşamasına velev kocaları razı olsa bile, gözünü namus bürümüş baba ve erkek kardeşlerin rızaları yoktur. Bu hikaye, yazarın, etkin yansıtıcılığı yeğlediği bir tutumu da yansıtır: “*... Bedrana’da törelerle yasalar arasında sıkışıp kalmış bir insanın, Naif’in trajiğini verirken, anlatımı dolaysız değil, dolaylıdır. İşin içersine kendi tavrı da*

karişmaktadır.” (Ergün, 1975:50) Okur bu hikayede yol boyunca gezdirilen aynayı tutanı da fark eder. Yazarın işlevi olanı göstermeyi zorlamakta, olanı eleştirmeyi ve olası ise değiştirmeyi de telkin ve teklif etmektedir.

Hamuş adlı öyküde, tecavüze uğrayan, namusunu koruma içgüdüleriyle direndiği için bıçaklanan ve hastaneye kaldırılıp, iyileştirilen bir kadını **“lekelenmiştir”** diyerek öldürmek isteyen kocasının bakış açısı vardır: *“Avradımı vurmalyam. Be Allahın kulu sarı toktor, öldürüyüm diye mi eyi ettin bu avradı? Meramın beni mahpusa attırmak mıydı? Ecelin önünü kestin...”* (BT, 2006:38) Yaşatmak için çırpınan ile öldürmek için sızlanan, eğitilmiş doktor ile cahil koca, şehir ile oba / köy karşı karşıya gelir ve kangrene dönüşen namus algısının nedenleri ve olası çözümleri sezdirilir.

Cahil kalmış, bırakılmış köylü, adına **töre** denen yazılmayan yasaların boyunduruğu altında bilinçsizce savrulan insanlar yığındır. Kaderi üzerinde kafa yoran köylüler bile sapla samanı karıştıracak kadar sığ düşünmektedirler: *“Belli bir bilinç parlamasına rastladığımız kişiler ise, cisimle değil de görüntülerle uğraşırlar, sözgelimi Hamuş’ta Şahap’ın gözündeki en büyük düşman, kendisini akim kalan bir tecavüzle yüz yüze gelen karısını öldürmek zorunda bırakan düzen ve o düzenin yürümesinden yana olan güçler değil de, yaralı karısını kurtaran doktordur.”* (Ergün, 1975:51) Karısını kurtardığı için minnettar olması gereken doktora diş bileyen Şahap, sapla samanı birbirine karıştıranların ne ilk ne de sonuncu örneğidir. Hedefe kilitlenmiş füzeler gibidir köylüler. Sorunun çözümü için tek seçenekleri vardır hep. Bir ikinci, üçüncü seçeneğin var olabileceğini akıl edemezler.

Bir Yeryüzü Parçası adlı öyküde, öldürmek için bir erkeği arayan silahlı adamlar, köy meydanında topladıkları köylüleri, en çok da erkeğin yaşlı anne babasını sorgular, sıkıştırırlar. İçlerinden birisi erkeğin anasını yere yıkar ve kocasına dönerek: *“Çık üzerine öyleyse! Kıymetliyse oğlun, bir çocuk daha yap, gözlerimizin önünde.”* (DBAG, 2006:34) buyruğunu verir. İbadetin de kabahatinde gizli olduğu Doğu insanı, **mahremiyetin** en büyük kutsal olduğu Türk insanı için velev karısıyla da olsa, uluorta cinsel ilişkiye girmek, yenilir yutulur, kabul edilebilir bir teklif değildir. Onurunun ve namusunun lekeleneceğini düşünen karı koca, ölmeyi böyle bir aşağılanmaya tercih edeceklerdir.

3.2.8. Havva'nın Bilmeceleeri Yahut Kadın

Doğu toplumları ölçeğinde ve örneğinde kadının değersiz ve hakir görülüşü daha doğum anında hatta öncesinde ortaya çıkar. **Kesik El** öyküsünde, tarlada çalışırken, çocuğunu donuna düşürerek doğuran kadına, kız doğurduğunu görünce düşman düşman bakan kocanın, kızına vereceği değer, karısına verdiğinden daha fazla olmayacaktır: *“Oğlan olsa canın mı çıkar? ... Döl dediğin oğlan olmalı. Kızı netmeli?”* (RA, 2006:16) Doğduğunda reddedilen, horlanan kadının, yaşarken istenmesi ve önemsenmesi düşünülemez. Erkeğin özne, kadının nesne olduğu bir dünyanın çizdiği sınırlara hapsedilen kadınların anlatıldığı öykülerdir, köy konulu Bekir Yıldız öyküleri...

Şark Çıbanı öyküsünde, Doğu insanına musallat olan bir musibet olarak işlenen aynı adlı hastalık, erkekler için bir kez, kadınlar için iki kez rahatsız edici olacak kalıcı izler bırakır: *“Kız kısmı ne kadar özürsüz olursa o kadarına eyidir.”* (KV, 2006:31) Kızının burnunun bir kısmı şark çıbanı yüzünden düşen bir anneye ait yukarıdaki cümle güzellik kaygılarının kadınları ne denli kuşattığını gösteren bir örnektir aynı zamanda.

Bir Kadın Polis adlı öykü; inceliklerle örülü kadın doğası ile suç ve şiddetle savaşın sarmalındaki polislik mesleğini sentezlemeyi, bir potada eritmeyi, ortada buluşturmaya deneyen bir öyküdür. Yeni polis ama aynı zamanda bir ev kadını da olan Leman'ın, bir ev aramasına gidildiğinde, kadınca bir özdeşim / empati ile düzenli, tertemiz bir evi dağıtmaya eli de varmaz, gönlü de razı olmaz: *“Bir kadındı o. Erkekler gibi dağıtan, kirleten, parçalayan olabilir miydi? Devirmeye, yırtmaya, bir şeyler aramaya o da başladı ama.”* (BG, 2006:61) Sevecenliğin, şefkatin sembolü bir ceylan; şiddetin, yırtıcılığın sembolü bir aslan olmaya, doğasını ve genlerini inkara zorlanmaktadır:

Gerçekte *“Şiddet erkek doğasına özgüdür. Ünlü biyolog Dr. Michael Ghicgieliri, ‘Erkeğin Karanlık Yüzü’ adlı eserinde bunun gerekçelerini açıklar. Kadın barışçıdır, erkek savaşçı. Kadın toplayıcıdır, erkek avcı. Kadın yaşatmaya programlıdır, erkek öldürmeye. Kadın işbirliğine yatkındır, erkek rekabete. Kadın yapmaya yatkındır, erkek yıkmaya. Bütün savaşların erkekler tarafından çıkarılmış olması da bu farklılığı doğrular. Katil erkek sayısının katil kadın sayısından fersah fersah fazla olması da bir başka göstergedir.”* (Bila, 2011) Kadınları polis ya da asker olmaya, şiddete zorlamak da, tersinden şiddet uygulamak da, bunca farkı fark etmemek, cahil olmak, cehalette ısrar etmek anlamına gelecektir. Kadın erkek eşitliğinin inşası da cinsiyet farklarını görmezden gelerek değil, bizzat gözeterek mümkün olabilir.

3.2.9. Hep Yazılan Hiç Çözölemeyen İlet: Yoksulluk

Osmanlı'nın çöküşünden, yeni Türk devletinin kuruluşuna kadar geçen, araya **Duyûn-ı Umûmiye** gibi uygulamaların da girdiği yılların en birincil mirası yoksulluktur. İki yüz yıllık tarihin ürettiği ve dayattığı yoksullukla savaş, kazanılması en zor savaşlardan biri olduğu için yeni ve genç Türkiye Cumhuriyeti, bu savaşı sürdürmektedir, mesafe alınmıştır ancak henüz tam anlamıyla mücadele kazanılmamıştır. Bekir Yıldız'ın hikayelerinde en çok değindiği izleklerden biri bu yoksulluk izleğidir.

“...köy ve köylü kadromuz, madde sefaletinde, riyazet ehline ve çilekeşler topluluğuna parmak ısırtacak ve bir Garplı gözünde, insan hayatının sıfıra indiği yerden ötesini manzaralaştıracak kadar müthiş.” (Kısakürek, 1946:2) Anadolu’da yoksulluk diz boyudur. Köyü ayrı yoksuldur, şehri ayrı yoksuldur. Ana caddelerin derli toplu görüntüsü insanları yanıltır gibi olsa da caddelerin bir arka sokağı, tümünden varoşlar, çatıları yağ tenekeleri ile kaplı gecekondu, lağımın açıktan aktığı sokaklar; “sümükten ve cerahatten maskeler takmış çocuklar ve palasparelerinin her santimetre murabbai lif lif deşili, renk renk yamalı insanlar...” (Kısakürek, 1946:2) toplamı, yoksulluğun, sıfır noktasının da altına çektiği memleketten göze batan, yürek kanatan manzaralardır. Yazarımızın hikayelerinde, mebzul miktarda yoksulluk manzaralarının resmi geçidine tanıklık ederiz.

Aç - Kapa öyküsünde yoksulluğun dalga boyları tsunami şiddetindedir neredeyse. Yaşadıkları izbe mekanlar, soludukları lağım kokusu, açlık, hastalık, ölüm gibi felaketlerle boğuşan insanlar, yoksulluğun işaret fişekleridir: “*Sen et nedir hatırlayabiliyor musun? Şu gecekondundan çıkıp ...*” (RA, 2006:48) Yoksulluk insanları dünyanın en pis işlerini yapmaya, örneğin madenciliğe, grizu patlamaları ve göçüklerle dolu yer altında çalışmaya mecbur eder. Sayıp dökülen **yoksulluk** tablolarının, işçi sorunlarının arkasından Marksist edebiyat anlayışının gölgesi ve olası çözüm reçetesi sezdirilmek istenir.

Ezilenlerin karşısına sembolik anlamda, ilaveten tezat sanatına doğru genişleyen çerçevede ve kral, kraliçe, saray metaforları, mecazları içinde ezenler ile **sınıflar arası çatışma** olgusu çıkarılır: “*Sen kral olup, saraya giremezsin be adam.*” (RA, 2006:49) Kral sömürü düzeninin en tepesindeki isimdir. Krallık bir zamanın değil her zamanın gerçeğidir, zira tarih durmadan krallar, kraldan daha çok kralcılar ve kral müsveddeleri yetiştirir.

Kara Vagon öyküsü bir coğrafyadan, Doğu'dan hareket ederek yoksulluğun resmini çekmeye çalışan bir öyküdür: *“Tarlalardaki beyaz pamuklar onları bekliyordu. Paraya hasret, paraya muhtaç insanlar.”* (KV, 2006:34) İçinde hayvan taşınan kara vagonlarla, çalışmak için Çukurova'ya giden insanların derdi yoksulluktur. Yazarın derdi ise bu emekçi alt tabakanın sorunlarını edebiyat aracılığıyla topluma ve düzene mal ederek olası çözüm yollarını düşündürmektir.

Taş Leyla öyküsü, hayatı ekmek diye özetleyen zavallıların yaşadığı bir köyde dünyaya gelen; *“Güzelin yazgısı çirkin olur.”* sözünü hatırlatacak bir kurgunun içinde, kendi güzel, kaderi çirkin olan bir kız çocuğunun ölümle sonuçlanan kısa hayatını konu edinir.. Anne babası ağanın tarlasında karın tokluğuna çalışan Leyla, iyi beslenemediği için olsa gerek taş yemeye başlar: *“Hala be, dedim, Leyla hampara taşı yiyor...”* (KV, 2006:100) Türkiye Türkçesi ağızlarında moloz taşlarına verilen bir ad olarak geçen **hampara** taşına çocuğun aş ermesinin, ucu yoksulluğa çıkan birçok nedeni vardır. Bu normal dışı davranışa **Pika** hastalığı adı verilmektedir:

“Pika sendromu yabancı madde yeme alışkanlığı anlamına gelir. Bunun gelişme nedeni ise daha çok demir, bakır ve çinko eksikliğine bağlı olmaktadır. Kişide demir eksikliği varsa buna bağlı olarak kansızlık gelişir. Daha çok çocuklarda görülür. Toprak, kağıt, buz, ip, kireç, kum, boya gibi maddelerin yenmesi ile ortaya çıkan bir durumdur. Çocukların dünyayı tanıma anlamında her bulduğunu ağzına atması ile karıştırılmaması gereken bir durumdur. Bazen hamile kadınlarda da toprak yeme olayı ile karşılaşmaktayız. Hamilelik sürecinde demir eksikliği gelişmesine bağlı olarak bu tablo ortaya çıkmaktadır.” (<http://www.delinetciler.net>) Anneleri iyi beslenmeyen çocukların kendileri de iyi beslenememekte ve yoksulluk birçok hastalık icat ederek insan ömrünü kısaltmaktadır.

Son Kuş adlı öykü, kuşları çok seven ama açlıktan onları kesip yemek zorunda kalan bir aile babasının şahsında yoksulluğu veren ve yeren bir öyküye dönüşür: *“Haşım amca altı aydan beri işsizdi. Karınlarını, kilerdeki un ve bulgurla kandırıp avutuyorlardı. ... birkaç hafta sonra kilerin eşiği de çiğnenmez oldu.”* (KV, 2006:114) Ekmek ve **bulgur**, yoksulluğun alamet-i farikalarındandır. Yoksul evlerinde ucuz olduğu için en çok bulgur aşı pişer. Ekmeği ve bulguru dahi biten, yoksullukları açlığa dönüşen insanların, uğraşları / hobileri olan kuşları da yediklerini, ancak kuşların da sonuncusuna, en güzeline, en değerlisine sıra geldiğinde olanları da anlatan bu öykü, mensur bir yoksulluk ağıtı gibidir.

Yoksulluğun tek kurbanı insanlar değildir. Yazar anlatımını güçlendirmek için olsa gerek, **Kuyu** adlı öyküsünde, adını vermediği kentin yoksulluğunu, köpekler üzerinden somutlar: *“Bu kentte itlerin kuyruğu bozulmuştur sallamaktan. İnsanların önünden bir şey artmaz ki, itlere verilsin.”* (KV, 2006:119) Yoksulluğun doğurduğu açlık, insanlardan hayvanlara doğru genişleyerek bütün canlıların bir türlü yenilemeyen makus talihi haline gelir.

Kaçakçı Şahan öyküsünün dolaylı ama baskın izleklerinden biri yoksulluktur: *“Yoksulluk yere girsin, diye geçirdi içinden.”* (KŞ, 2006:79) Şahan’ı kaçakçılığa zorlayan, mayına basıp ölümüne yol açan, ölmek üzereyken altınları yutup, babasından cesedinden çıkarıp almasını isteten hep yoksulluk belasıdır: *“Babey canım yere düşerse, altınlar sana emanettir ha! Onları önce ağzımda, sonra karnımda aramalısın.”* (KŞ, 2006:80) Oğlunun zaten bütünlüğü bozulmuş, parçalanmış cesedini daha fazla örselemek istemeyen, elleri titreyen babayı bu işe zorlayan da, Şahan’ı kaçakçılığa zorlayan da adı batasica yoksulluktur...

Kış mevsiminin dondurucu soğuğu içinde titreyen, açlıktan bayılmak üzere olan bir başkaraktere yaslanan **Tek Kanat** adlı öyküde, başkarakterle aynı yazgıyı paylaşmak zorunda kalan ataerkil aile bireylerini yerden yere vuran soğuk, açlık, işsizlik, hastalık, ölüm vs. belaların özeti yoksulluk sözcüğüdür: *“İşten önce yoksulluğa bir çare bulmalı.”* (BT, 2006:71) Bütün cins kafalar, aydınlar ve onların öz ya da üvey evlatları olan izmler, siyasal ve sosyal akımların ortak kaygılarından birisi ve belki de en önceliklisi **yoksulluğu** yenmek, mümkünse yok etmektir. Öykünün, Orhan Veli’nin *“Açlıktan bahsediyorsun / Demek ki sen komünistsin / Demek bütün binaları yakan sensin...”* diye başlayan şiirindeki kadar sarahatle olmasa da Marksizm’i ve onun meşru çocukları olan komünizm ile sosyalizmi telkin ve teklif eden gizli bir ajandası ve gündemi de vardır.

Eli Tez Sünnetçiler adlı hikayede, otobüs yolculuğu yapan başkarakterin gözüne takılıp, hafızasına yapışıp kalan gözlemlerin ekserisi yoksulluk üzerinedir: *“Pencereden bakıyorum. Otobüsümüze içinde pek çok yolcu var. Bize, lokantaya bakıyorlar. Aç, aç.”* (HN, 2006:24) Hikaye, parası olmadığı için otobüslerde aç oturan bu insanlara ilaveten, yırtık lastikleri yerine arkadaşının iki numara küçük kundurasını giymek zorunda kalan, tuvalete para vermemek için kavga eden, otobüsleri inceleyen yolcu manzaraları ile çoğaltılır. Memleketimizden sunulan insan manzaralarının, kesitlerinin karakteristiğini yoksulluk özetler.

Yoksulluğun nelere yol açabileceğini anlatan bir hikaye de **Politikasız Otopsi** adlı hikayedir: *“Parçalanmış ailelerdir akıl hastalıklarını artıran. Şizofreni özellikle... Geçimini doğup büyüdüğü, evlendiği, çoluk - çocuk sahibi olduğu yerde sürdüremeyenler gurbete çıkıyorlar. Geride kalan kadın, yalnızlık ve yoksulluktan ötürü...”* (İP, 1976:82) Başkarakter, Elazığ Akıl ve Sinir Hastalıkları Hastanesi Kadınlar Koğuşu’ndadır ve hâlihazırda emekli olmuş, Mutemit Yazıcı adlı bir doktora ait yukarıdaki sözler aklına gelmiştir. Yoksulluğun doğurduğu bir sonuç da, hayatı ve acıyı reddetme tepkisi olarak intiharın değişik biçimi ya da öncül evresi diyebileceğimiz **deliliktir**. Bedensel değil, ruhsal ve zihinsel intihardır, delilik... Yoksulluk ve yoksunluk insanın beden sağlığı ile birlikte ruh sağlığını da tehdit etmekte, çoğunlukla da bozmaktadır.

3.2.10. Göç

“Durum ne olursa olsun, bilinen kesin bir gerçek vardır; bir insan, bir yere göçtüğünde, o yalnız etiyle kemiğiyle değil; kendini sarmalayan kültürel ortamın biçimlemesiyle de göçer. Başka bir deyişle insan, herhangi bir yere kendisiyle birlikte kültürünü de götürür.” (Binyazar, 1982:7) Kültürün cisimleşmiş şekli olan insan, gittiği yere kültürünü götürürken, orada yerleşik olan başka kültürden insanlar varsa ki Almanya’ya göç eden insanlar için durum budur, göç kaçınılmaz olarak, bireysel ve toplumsal alanda bir çatışmaya da dönüşür. Bekir Yıldız’ın hikayelerinde göç, önce nedenleri ile sonra ortaya çıkardığı sorunlar ile ve birinci dereceden tanıklığın birikimi ile eni konu yerini alır, irdelenir.

Düdüklü Tencere öyküsünde; susuz, erozyona uğramış çorak toprağında karnını doyuramayan, öküzü ölünce yerine yenisini koyamayan, ağanın azaplığını yapmaya başlamasına rağmen karnı doymayan başkarakter, Almanya yollarına düşer. Açlıkla imtihan olunan bu insanlar, aç kalınca, önce onurlarını yemişlerdir: *“...son zamanlarda, açlık onurlarını yemişti!..”* (RA, 2006:32) Ünlü roman **Sefiller**’in yazarı Victor Hugo, aç kalan, önce onurunu yer, diyerek, açlıkla terbiye edilen insanların ruh halini teşhir ve tespit eder. Açlık, yoksulluğun doğal ama katlanılamayan sonucudur ve çözümün dayattığı bir olgu da “göç”tür...

Hikayenin gösteren - gösterilen ilişkisi, değişik sembollerin yardımıyla trajikomik olarak nitelendirilebilecek örnekler barındırır. İlk iznini kullanıp Türkiye’ye gelecek başkarakter annesine de hediye niyetine, hikayeye adını veren bir düdüklü

tencere alır. Bu hediyeyle yemek pişirmek isteyen anne, ocağa koyduğu tencerenin altında tezek yakar: “... **düdüklü tencere - tezek çelişkisi** ile evrensel bir bağlantıyı, emperyalist uluslarla sömürge halklar arasındaki zıtlığı ortaya koymaya çalışır.” (Ergün, 1975:58) Tezeğin kalorisi düdüklü tencereyi kaynatmaya yetmez. Üstüne bir de, buharı boşaltılmadan açılan kapak, fırlar ve kadını yaralayıp yere serer. Gülünç olan ile düşündürücü olan bir aradadır. İki ülke arasındaki fark, bu iki sembolün üzerinden etkili bir şekilde somutlaşır.

“Kader birliği yapmış bu ‘iktisadi göç’ kurbanları...” (RA, 2006:16) diyerek, yoksulluğu yenmek için göç eden, Almanya’ya işçilik yapmaya giden insanları niteleyen yazar, göçün öncesi, kendisi ve sonrası ile ilişkili çözümlemeler yapar. Türkler Almanyada romanında, roman türünün olanakları ile yokladığı bu göç olgusunu, bizzat işçi olarak göçtüğü Almanya deneyimlerinden süzen yazarın tanıklıkları, bu türden anlatılarını daha etkili ve inandırıcı kılmıştır. Bir yerde ve bir yere kadar, yaşadıklarını da yazmıştır, Bekir Yıldız... Mekteplerde ya da entelektüel sohbetlerde değil sahada ve **eylem içinde bilinçlenen** bir yazar vardır karşımızda.

Gaffar ile Zara öyküsünde, köyünde kalarak yoksulluğu yenemeyeceğini anlayan, traktör aldığı için keyfiliği artmış, mihneti azalmış ağanın yanında bir azap olarak karnını bile doyuramayacağını gören Gaffar’ın önünde tek seçenek olarak gurbet vardır: “Ne çare ki babam rıza göstermedi. Sakın ola, Alamanya’ya gidecağımı ağzından kaçırma.” (KŞ, 2006:7) Bir göç ağıtı okunmaya başlamıştır artık. Yoksulluğun, okuma yazması bile olmayan insanlar örneğinde cahilliğin, traktör ile makineleşmenin, toprak reformu denemelerinin ve ayrılık acısının yan izlekler olduğu öyküde, insanları, bahusus Türk köylüsünü göçe zorlayan toplumsal nedenler irdelenmiştir.

Üç Yoldaş adlı öyküde; üç Türk’ün, Almanya’ya kapağı atma gerekçeleri, göç yolculuğu için nedenleri sıralanır. İşsiz, parasız, evli, çocuklarının gereksinimlerini karşılayamayan bir baba olan üç yoldaştan birine göre Almanya’da sadece “**yok**” yoktur: “Bizde yok, dedi. Gavurlarda iş çok oğlum. Babanız gider mi yoksa. Oraların her şeyi başkaymış hem.” (SH, 2006:42) Almanya’nın vaat ettikleri “her şey” sözcüğünde mündemiçtir. Bu baba karakteri için öncelik iş ve paradadır. Üç yoldaştan birisi bıçkın delikanlıdır ve Almanya’ya gitme nedeni biraz değil oldukça farklıdır: “Aklın fikrin karılarda dedi aynı adam. Herkes Almanya’ya para kazanmak için gider, sen şimdiden karıları takmışsın aklına.” (SH, 2006:42) Seks yapmayı, sevişmeyi, eteğini kaldırıp uzanmaktan ibaret sayan kadınların, robot gibi seks yaptığı ülkemizden çıkıp,

Almanya’da henüz ergen çağında bile rahat ve son derece becerikli sevişen, son derece bakımlı Alman kadınlarının koynuna giren Türk erkeklerinin başları dönmüş, uğruna gurbete çıkılmaya değer bir **Alman kadını** efsanesi ortaya çıkmıştır.

Bekir Yıldız’ın göç öykülerinin tamamı Almanya’ya göçü konu alır ve göç nedenleri arasında yoksulluk, iş bulmak ve para kazanmak ilk sırayı alır. İkinci sırada **araba sevdası**, bir Alman arabasının koltuğuna kurulma hevesi, üçüncü sırada erkeklerin Alman kadınlarıyla oynaşma; kadınlarımızın ise, erkek egemen kültürün kişiliklerini sıfırladığı, kimliklerini aşağıladığı cendereden çıkma, başlarına buyruk yaşama, kaderlerini kendi elleriyle yazma, töre ve namus baskısından kurtulma istekleri gelir. Dördüncü sırada, bazen tek başına bazen diğer nedenlerin yanında yer alabilen; yenilik, değişiklik ve macera isteği boy verir.

Almanya’ya göçün doğurduğu sorunlardan biri de, karı - koca birlikte çalışan ailelerin çocuklarını kreşe bırakmaları ile ortaya çıkar. **Rahibelere Kapıcılık Yaptırıyor Fabrikatörler** adlı öykü, bu sorunun çeşitli cephelerle irdelendiği öykülerden biridir. Nedense öğretmenlerin değil rahibelerin çalıştığı kreşte, seksen iki Müslüman çocuğun olmasına rağmen; çocuklar arasında ayırım yapmak günahtır, hepsinin Tanrısı birdir, bütün duaların sonu aminle biter gibi gerekçelerin arkasına saklanılarak, Hristiyan çocuklara göre düzenlenmiş, tek tip eğitim verilir.

En hızlı ve kalıcı öğrenmenin gerçekleştiği çocukluk döneminde, Hristiyanlık dinine, Alman diline göre düzenlenmiş eğitime tutulan çocukların, gelecekte ne tür bir kafa karışıklığı yaşayacaklarını kestirmek güç değildir. Başkarakter, kreş yöneticisi rahibeye iki ayrı dine mensup çocukları bir arada eğitmenin güçlüklerini sorduğunda şu cevabı alır: “*Dil sorunu olmazsa, hiçbir güçlüğü yok bu işin. Çocuklar, büyükler gibi ayırmaz dini.*” (AE, 2006:35) Kreşe giden Müslüman Türk çocuklarının, **din ve dilden** başlayarak çok büyük sorunlar yaşadıkları, öykünün öne çıkan saptamaları arasına girer. Bugün Almanya’da yaşayan ikinci ve özellikle üçüncü kuşak Türklerin, entegrasyona / bütünleşmeye değil **asimilasyona** / benzetime tabi tutulduklarının bol miktarda örneği vardır. Bu sonucun nedenlerini kreşlere kadar inerek aramak lazımdır.

İnsan Posası adlı kitapta toplanan hikayelerin tamamı Almanya’ya göç eden, Alman ekmeği için çalışırken elini, kolunu, bacağına kaybeden, tankın altında ezilen, elektriğe çarpılıp yamulan, ağır çalışma koşullarına katlanamadığı, uyum güçlükleri yaşadığı için akıl ve ruh sağlığını kaybeden işçilere ayrılmış ve adanmıştır. Ekonomik sömürünün, komprador işverenlerin, kapitalist düzen aracılığıyla mağdur ettiği işçilerin

trajedisi “İnsan Posası” tamlaması ile simgesel ve kavramsal değere dönüşür. Bu maddi ve manevi tükeniş, **ontolojik bir çürüme**dir, Laing’in tabiriyle “*varoluşsal kangren*”dir. (Laing, 1993:136)

Almanya; emeğini sömürdüğü işçileri, sakatlanmaları, hastalanmaları ile geri Türkiye’ye postalamaya başlar: “*Hastane, deliler, Almanya... John Melon, diyor ki, ruh sağlığı bakımından kişinin, kişilerin faturasını kendi ulusu öder er geç...*” (İP, 1976:57) Almanya’da çalışırken deliren yüzlerce hastaya bakan doktorlardan birine söylenen bu cümleler, göçün ortaya çıkardığı trajedileri göğüsleyen ve faturaları ödeyen Türk halkının giydiği **ateşten gömleği** düşündürür. Yanan, kül olan, küllerinden yeniden doğan bir ulusun makûs talihinden kesitler ihtiva eden bu hikayeler toplamını, Almanya’da işçilik yapmış bir yazarın kaleme alması, otobiyografik anlatım, daha gerçekçi ve etkileyici kılar. Göç dalgası sorun çözdüğü kadar sorun da üretir...

Yaman Göç adlı uzun hikaye, bizzat işçilerin ağzından hikaye - röportaj karışımı bir üslupla, Almanya’ya göçü ve bu göçün yarattığı sorunları irdeler. Almanya’da yaşayan işçilerin 20 - 25 yaşlarına kadar gelenler dahil, her yaştan çocukları, tam bir benzetime / asimilasyona maruz kalmaktadır: “*...Alman mı Türk mü ayırmak mümkün değil. Almanlaşmak istiyorlar. Türklerle bütünlük sağlayamıyorlar. ... Hatta Atatürk’ü bile tanımazlar.*” (YG, 1983:9) İki kültür arasına sıkışıp kalan Türk çocukları, içinde yaşadıkları topluma uyma isteği ve içgüdüğü ile dini ve milli değerlerini kaybetmiş, Müslüman’ım derken **haç** çıkaracak kadar derin bir kafa karışıklığına düşmüşlerdir.

Aynı hikayede, Almanların işçi kesimini gençleştirmek, yaşlı ve işe yaramaz işçilerden kurtulmak istediklerine değinilir: “*Bir de güç yenilemek istiyor Almanlar. Eski kuşağı, yeni kuşakla değiştirmek istiyor.*” (YG, 1983:57) Değişim ve **gençleşme** isteyen ama ülkesinde bol miktarda bulunan yaşlılara yenilerini de eklemek istemeyen Almanlar, yaşlı Türkleri kesin dönüşle zorlamaktadır.

Geçen yıllarda, Alman Demokrat Parti’li bir milletvekili, Alman sosyal güvenlik sisteminin iflas etmek üzere olması, yaşlıların yüksek emekli maaşlarını ödemekte zorlanması nedeniyle, Alman yaşlılarına **ötenazi** hakkı verilmesini teklif etmiş, yoğun tartışmalar yaşanmıştı. Nüfusu artmayan ve gittikçe yaşlanan Almanya, çıkış yolları aramakta, aklına ilk olarak, zaten ülkeyle bütünleşmemiş, ilk kuşak işçi Türkler gelmektedir. Almanca bilen, kısmen Almanlaşmış ve tamamen Almanlaşmaya açık

olan, birinci kuşağın çocukları olan ikinci kuşak Türkler ise, ülkede kalmaları arzu edilenlerdendir.

Yaman Göç'ün sınırlı dünyasına sığışan karakterlerin, izleklerin, hücre gibi bölünerek çoğalma ve çok geniş bir kitleyi temsil edebilme yetenekleri vardır: “... onun hikayelerinde özelden - genele, tikelden - çoğula, somuttan - soyuta, özgülden - evrensele doğru açılan bir hareketlilik ilişir göze.” (Ergün, 1975:58) Bekir Yıldız'ın karakterleri Türkiyeli olmanın sınırlarını zorlayıp aşarak, kar elde etme temel ilkesine dayanan, sürekli olarak genişleyen bir dolaşım alanı yaratarak hedef aldığı toplumu tüketime sevk eden **kapitalizmin** dişlileri arasına sıkışan, evrensel insanlardan özler de taşımaya başlarlar. Görebilen okur, bu hikayelerde, Türk vatandaşından dünya vatandaşlarına geçiş yapabilecek basamaklar keşfeder.

Gettolara sığışan, içinde yaşadıkları toplumla ilişkileri zayıflayan, kapitalizmin yıkıcı etkisi ile bireysel çıkmazlara düşen, **iktisadi göç** kurbanı Türkler; gitgide, evlerine, şarkılarına, kalplerine, özetle kendilerine ve ulusal kimliklerine yabancılaşarak bir kimlik bunalımına sürüklenir ve kimlik arayışına yönelirler. Göç olgusu, bir yandan insanı tüketirken diğer yandan yerel, ulusal ve evrensel değerler ile hayatlar arasına sıkışan bunalımlı kimlikler üretir.

3.2.11. Başka Türlü Bir Sevdâ: Araba Sevdası

Züppe tiplerin özenti, yoksulların eziklik duygularını telafi, bazı insanların sırf merak, geriye kalanının da gereksinim olarak gördüğü ve satın aldığı arabalar; yoksulluğu yenmek için Almanya'ya giden gariban Türk vatandaşları tarafından ekseriye bir hava atma, caka satma / statü seksi, yoksulluğa isyan, geçmişten öç alma nesnesi olarak görülür ve en küçüğü değil, en büyüğü ve gösterişlisi alınır: “*Köye arabayla varmalıyım. ... Köy yerinden oynar.*” (RA, 2006:35) Araba, **statü seksi** yapmanın, olmazsa olmazlarından. Otomobil ayrıca, tek başına bile kapitalizmin tüketim çılgınlığının hedef nesnesidir. Otomobilin derin yapıda kapitalizmi, yüzeyde statüyü yansıtan simgeler arasında yer alması kapitalizmin para ve malları bir “*adanma nesnesi(ne)*” dönüştürmesini (Malpas-Solomon, 2006:317) göstermesi bakımından ayrıca sayanı dikkattir ve yeterince manidardır.

Türklerin Almanya'ya gitme nedenleri arasında birinci sırayı yoksulluk, üçüncü sırayı Alman kadınları, dördüncü sırayı töre ve mahalle baskısından kaçma alırken ikinci sırada araba sevdası gelir. Bu yıllarda, bir kapalı ekonomi olan Türkiye'de sadece

iki markanın, uyduruk sayılabilecek modelleri vardır ve bu modeller Alman arabaları ile mukayese edildiğinde, biraz mübalağa ile kağı arabası ya da at arabası düzeyine inerler. Yıldız'ın eserlerinde, Almanya'ya varınca ve biti kanlanınca araba sevdasına düşenlerin yanında, cebine Türkiye'de kazandığı hazır parayı koyup sırf araba almak için Almanya'ya giden insanımıza ait örneklerle bile rastlanır.

3.2.12. Pandoranın Kutusu: Cinsellik

Tarih boyunca üzerinde en çok konuşulmuş, yazılmış ve bir o kadar da konuşulamamış, yazılamamış konulardan biri de cinselliktir. Toplumun sorunlarını, konularını üstünkörü ve yuvarlak ifadelerle değil, büyüteçle yakın plana alıp didikleyen toplumcu yazarlar, cinselliği de es geçmemişlerdir. Bekir Yıldız da bu kuşağın bir yazarı olarak, sansürsüz üslubuyla bu konuları “çalatus” değil, eni konu bir özen ve dikkatle, hikayelerine malzeme yapmıştır.

Bu öykülerden biri olan **Sucukçu** öyküsü, isimden içeriğe doğru sürekli genişleyen cinsel telmihlerle doludur. Öykünün başlangıcında sucuklara kin duyduğu için sucuk servisindeki işinden salam servisine geçmek isteyen başkarakterin, aradaki farkı ortaya koyan cümleleri örtük bir cinsellik içerir: *“Kör olası talih, onu bu sucuk servisine mıhlamış, burada da ince ve eğri yuvarlakların kurbanı etmişti. ... Oysa salam, sucuklara oranla hem kalın, hem de düzgündü.”* (RA, 2006:40)

Burada estetik kaygıları aşan bir rahatsızlık unsuru gizlidir. İnce ve eğri sıfatlarını tamir eden kalın ve düzgün sıfatları, cinsel organından hoşnut olmayan, belki de iktidarsız bir erkeği düşündürür. **Dismorfofobi**, şekil bozukluğu korkusu anlamına gelir ve her insanda mutlaka, burun, diş, göğüs, boy, kellik, cinsel organ vs. değişik bölgelere, noktalara, karşılık gelse de bu korkunun bir örneğine rastlanır. Erkeklerin çoğunda, Freud'un da saptadığı, cinsel organ kaynaklı, kadınların çoğunda da göğüs ölçüleri ile alakalı bir küçüklük, büyüklük veya işlevsellik takıntısı vardır.

Aynı hikayenin devamında yolda sürekli kadın bacaklarını inceleyerek ve arzulararak ilerleyen, **ince ve çarpık** bacaklı karısını düşünüp içerleyen başkarakterin ilk durağı bir genelev olur ama bacaklarını beğendiği kadınla cinsel ilişki kurmaz, süresini sadece kadının bacaklarını öperek kullanır. Okura bu basit, önemsiz bir istek ve davranış gibi gelebilir ama insan doğasına uygunluğu kolaylıkla savunulabilir: *“Alain, ‘Les aventures du coeur’ adlı kitabında en basit duyguların insanları nasıl büyük maceralara sürüklediğini anlatır. ‘Seviyorum, sevmiyorum, sevebilirim, nefret*

ediyorum, hakir görüyorum, değer veriyorum, şunu arzu ediyorum, şundan korkuyorum' gibi kolayca verilmiş hükümler, kendimizi onlara kaptırdığımıza veya onlardan sakındığımıza göre, bizi kaçınılmaz neticelere götürür. 'Heyecanlarımızı ihtiraslar ve bazen duygular haline koyan bu teşebbüs, bizi önceden göremeyeceğimiz kadar uzaklara sürükler ve bütün yaşayış tarzımızı değiştirir.'” (Kaplan, 1990:225)

Sucukçu başkarakterin ikinci durağı ise bir seks filmi olur. Filmdeki çıplak kadınlar hariç diğer bütün ayrıntıları atlayan yazar, sadece kadınları gözlemekle yetinmez, hayalinde onlarla cinsel ilişkiye de girer: “*Sucukçu'nun beyni, hayalin yapışkanlığını silkeledi ve sıcak bir boşalmanın tadını yaşadı bir süre.*” (RA, 2006:46) Ergen ve acemi gençler gibi, sinemada mastürbasyon yapan, evli ve iş güç sahibi bu karakter; Yusuf Atılgan'ın Zebercet'i gibi sorunlu bir cinsel kimliktir. Cinsellik bu kişiliklerde bir kördüğüm haline gelir ve psikanalitik çözümlemeye ve tedaviye muhtaç bir hasta vardır karşımızda.

Geneleve, randevuevlerini de ekleyen **Yorulmayan Adam** öyküsü, cinselliğin ticari metaa dönüştüğü bu mekanlardan artakalmış deneyimlerden yola çıkarak, genelev kadınlarını ve muamele biçimlerini irdeler: “*Kimisi ölmüş eşek gibi yatar. ... Kimisi aldığı parayı hak etmek isteyen, vicdanlı orospulardı.*” (RA, 2006:55) Cins cins olan bu kadınların ortak yanları, şehvet satan tacirler, kabarmış arzuları dindiren yalan ilişkilerin, **yalan kadınları** olmalarıdır. Cinselliğin en yalan ve yavan halinin yaşandığı bu mekanlardan geriye, bir toplumsal gerçek olan genelevler ve fahişelik mesleği kalır.

Davud ile Sedef öyküsünde önemli bir izleğe dönüşen cinsellik, var olan sınırlar içinde ve dışında yaşanan şekilleri ve örtük bir üslup içinde anlatımıyla öyküye yön verir. Önce çelimsiz ve çirkin kocası ile Sedef'in cinsel birlikteliği anlatılır: “*Davud ağalığını unutup güzel sözler etti Sedef'e, fakat o, soyluluğunu unutup hemen kocasını üstüne almadı.*” (KV, 2006:14) Sedef burada kocasına karşı görevini yerine getirirken, karı koca ilişkisinin edilgen bir parçasıdır. Daha sonra dağda, kocasını bağlayıp etkisiz hale getiren çoban, zorla Sedef'e sahip olmaya çalışır: “*Sedef karşı çıkmak istedi. ... Fakat üstündeki genç bedeni söküp atamadı. Ve öyle bir an geldi ki Sedef, az ötedeki çelimsiz kocasını unuttu. Birkaç kez bayılıp ayıldılar.*” (KV, 2006:20)

Bir **tecavüzü** tatlıya bağlayan yazar, kadını yine edilgen konumda tutar. Aslında çirkin ve çelimsiz kocasıyla bu işi yaparken de kadın, yeterince gönüllü ya da hiç gönüllü olmadığı için yine bir tecavüz mağdurudur. Zira genetik koşullanmışlıklar kadını cinselliği tutuk yaşamaya sevk ve mecbur eder: “*...başka bir içgüdü daha vardır*

insanoğlunda: Bize utanç duygusunun sesi ile seslenen ilkel bir kendini koruma ve gizleme isteği. Tıpkı şehvet duygusunun bir kadını kendini vermeye doğru itmesi, ama bu konuda gösterdiği duyarlılığın onu kendini savunmak zorunda bırakması gibi, kendimizi başkalarına açma isteği de zihnimizde, iç dünyamızın gizliliğini korumayı öğütleyen ahlakî bir utanç duygusu ile savaşıyor.” (Zweig, 1995:XXXI) Bir utanç duygusu ile savaşmak zorunda bırakılan kadınların cinsellik söz konusu olduğunda, kırsalda, köylerde ve hatta şehirlerde tamamen, saptamayı yumuşatırsak çoğunlukla tecavüze uğrayan taraf olduğu, Bekir Yıldız öykülerinin gizli açık sezdirmelerinden en önemlisidir.

Abdo ile Hakko hikayesinde on dört yaşında ve ergen olalı iki yıl olduğu özellikle vurgulanan Abdo, eşek ile cinsel ilişkiye girer: *“Kendisini bu işe iyiden iyiye kaptırmıştı. Eşek başını geriye çevirip olup bitenlere baktı. Abdo’yla göz göze geldiler. Abdo’nun gönlüne tarif edilmez bir utanma hissi aktı.”* (KV, 2006:45) Hem yapan hem utanan Abdo’nun bu eylemi, köylere, kırsala gittikçe diğer hayvanlara doğru genişleyerek yaygınlaşan ve bir tür sapkınlık olsa da sık rastlanan bir cinsellik, cinsellikle ilk tanışma biçimidir:

“Zoofili’nin hayvanlara karşı aşırı düşkünlükle belirlenen hafif bir duygulanım bozukluğu olabileceğini ifade eden CİSED Genel Başkanı Dr. Cem Keçe; ‘Kırsal kesimde yaşayan gençlerin karşı cinsle cinsel tatmin elde etme yolları oldukça kapalıdır, genelev olanaklarından da yoksundurlar. Bu nedenle köy yaşamına göre fazla yadırganmayan bir yolu olan hayvanlarla cinsel birleşme ülkemizde sık rastlanan bir durumdur ve neredeyse bir sapıklık olarak değerlendirilmez.

Cinsel birleşme için daha çok eşekler kullanılır ve bu nedenle eşeklere kimi yörelerde ‘Kadifegül veya Nallı Fatma’ denir. Hatta gençler arasında da, eşeklerle cinsel birleşme yaparlarsa, penislerinin eşeklerinki kadar büyük olacağı inancı yaygındır. Ancak sorulduğunda genellikle bu konuya değinmekten kaçınılır; mutlaka söz etmek gerektiğinde de genel ifadelerle geçiştirilir. Oysa veriler ülkeden ülkeye değişmekle birlikte, genel olarak kadınların %4’ünün, erkeklerin ise %8’inin ergenlikten sonra ve 20 yaşından önce hayvanlarla herhangi bir tip cinsel ilişkide bulunduğunu göstermektedir.’ dedi.” (<http://www.aktuelpsikoloji.com>) Çağın vebası olarak bilinen **Aids**’in bile bir Afrikalı’nın, maymunla cinsel ilişki kurması sonucu ortaya çıktığı ve yayıldığı iddiaları uzun süre dillendirilmiştir.

Ancak, **Abdo ile Hakko** hikayesinde sadece cinsel eyleme ve görününe odaklanmak yanıltıcıdır: “Keza ‘Abdo ile Hakko’da asıl verilmek istenenin Abdo’nun eşekle çiftleşmesi olduğunu ileri sürmek abestir. Bu görüntü, sadece asıl verilmek isteneni belirginleştiren bir motiftir. Asıl verilmek istenen Abdo’yu böyle bir davranışa iteleleyen faktörlerdir.” (Ergün, 1975:91) Eskilerin ifade biçimiyle zahiri değil batını bir bakış açısı, metnin daha derin yorumunu ortaya çıkarabilir. Bu bakış açısı yahut hermeneutik disiplini ve birikimi kullanılarak metne bakıldığında karşılaştığımız, bir erkeğin kendi bedenini keşfetmeye başlaması ve tanıma isteğidir. Bu dürtü **meşru** yollardan açığa çıkamadığı için kendine **gayrimeşru** yollar icat etmektedir. İçimizdeki karanlık, şeytan ya da hayvan uyanmış, ortaya çıkmak istemektedir. Bu isteğe, hem de en delişmen çağlarda, çok az insan karşı koyabilmiştir. “Artık ben ne günah olsa işlerim / Yumuşak yastığa geçti dişlerim.” diyen şair bu zaafa işaret etmektedir...

Güzel Çocuk öyküsünde, cinselliğin sapkın bir biçimi olan oğlancılık karşımıza çıkar. Kırsal kesimdeki insanları oğlancılığa sevk eden amillerin, cinsi sapıklık, farklı cinsel tercihler değil, cinsel açlık olduğu vurgusu ön plana çıkarılır: “Siz büyük şehirlerde, maya gibi avratlarlan yatarsız. Civan gibi kızları koklar, öpersiz. ... Biz buralarda açız babo, aç. Avratlar çarşafın içinde. ... burada avradın ismi var, cismi yok... Şu parlak oğlanlar da olmasa, cip biçare olacağız.” (KV, 2006:107-108) Zihinlerinde cinsel imge, obje olarak dahi bir kadını canlandıramayan, kadınlarla cinselliği yaşayamayan kırsal kesim erkekleri, hayvanlarla, örneğin eşekle cinsel ilişkiye girme seçeneğinin yanına oğlancılığı da eklerler.

Oğlancılığın bugününü anlatan öykü, dününü ve tarihselliğini de düşündürür. Bir oba beyinin güzel kızını almak için davranan **Köroğlu**’na karşı çaresiz kalan kızın babası, dağlarda, bunca genç kızanın içinde bir genç kız sana yük olur, hamile kalır, ayak bağı olur. Ben sana başka bir tavsiyede bulunayım der ve şöyle bir akıl verir: “Evladım sen böyle dağlarda gezersin, bir yere gidecek olursan, kızı yalnız bırakıp gidemezsin, her cümle işte sana mani olur, iyisi size bir oğlan olsa; işinize yarar ve her yerde beraber gider, diye zihnini kandırdı. ... İstanbul’da kasap başının bir oğlu var ki kaşları yaya, cemali aya benzer, her gören aşık oldu, ancak size layıktır, adına Ayvaz derler.” (Kaplan, 1985:102) Bu tekil olmayan örneğin dışında, öncesinde ve sonrasında; **Lutilik**, muglimcilik, haremoğlanları, eşcinsellik gibi değişik adlar altında tarihsellik kazanan bu olgu üzerine kaleme alınmış pek çok eserin, şiirin ve tarihi kaydın olduğu da aşikar bir gerçektir.

Köylü gençlerin, kızlarla aralarına çarşafı örülen duvardan dolayı, cinselliklerini keşfetme ve yaşama deneyimlerinin hayvanlardan heykellere kadar çeşitlendiğini gösteren öykülerden biri de **Evlilik Şirketi** öyküsüdür. Kumdan, çamurdan kızlar, hatta sevgililer yapan, bacak aralarını da içlerini oydukları karpuzla tamamlayan gençler, ikinci aşamaya geçerler: “*Sevgililerimizi altımıza aldık. Karpuzun içine sıcak bir şeyler boşaldı. Şaşırdık.*” (EŞ, 2006:13) Tamamen hayal gücüdür gençleri, acıyan yumuşak yerlerine yaslanıp uçuran... Erkek başkarakter, kendinden hareketle bütün kırsal kesim hatta şehir erkeklerinin iflah olmaz cinsel açlığının kökenlerini, buralardaki avuntulardan aramaya başladığını gösteren bir örnektir bu örnek...

Aynı öykü, genç kızların cinsel uyanışları, cinsellikle tanışmaları, ayrıntılarını da içerir. Aynanın karşısında kendini inceleyen, vücudunu keşfe çıkan genç kız, erojen bölgelerine iner: “*Bu sıra bacaklarımın tükendiği yerde kocaman iki dudak görüyorum. Elimin birisini götürüyorum. O ne? Huylanıyorum. Tatlı geliyor.*” (EŞ, 2006:21-22) Bu ve bu türevden örnekler, cinselliğin **tabu** sayıldığı, ayıplandığı toplumlarda, bireylerin cinsel kimlik edinme süreçlerinin nasıl büyük yasaklar ve baskılarla, yuvarlak bilgilerle, tesadüfi ve el yordamıyla sürdürüldüğünü açılar. Türk toplumunun cinsellik haritası çıkarıldığında, mutsuz ve tatminsiz kitlelerin korkutucu yekunu, cinselliğin **totem** ve tabularla baskılanmasının ve dışlanmasının sonucudur.

Evlilik Şirketi hikayesi, evlilik ilişkisini kadın ve erkek kimliklerini tamamlayamayan, tanımlayamayan insanlar ve kapitalizm sonrası bilinç ile feodalizm artığı toplum vesayeti üzerinden sorgular: “*Kapitalist toplumlarda evlilik kurumunun yeri ve nitelikleri ile bu niteliklerin düzenle olan bağlantılarını Evlilik Şirketi’nde eşeler. Evlilik Şirketi, insani ilişkilerin metalaşmaya yüz tuttuğu, törelerle yasaların iç içe geçtiği bir toplumdaki kadın - erkek ilişkilerini yansıtan uzunca bir hikayedir.*” (Ergün, 1975:62-63)

Yine Bekir Yıldız’ın, aşkı, sevgiyi, evliliği ve kadın erkek birlikteliğini işlediği anlatılarında karşımıza çıkan “**afrodizyak aşk**” algısı, duyguların maddileşmesi gerçeği, “*Artık ten zevki ve cinsel cazibe(nin) ön planda*” (Pala, 1997:93) olduğu kabulü, Evlilik Şirketi hikayesinde de karşımıza çıkar. Şirket kelimesi aşkı hem maddileştirir, hem ticarileştirir: “*Objenin süjeye hakimiyeti demek olan bu durum sadece insana iç dünyasını unutturmakla kalmıyor, onu Alman filozofu Karl Jaspers’in ‘Umgreifende’ diye adlandırdığı, bütün varlığı kaplayan ve aşan, her şeyin kendisinden çıkar gibi olduğu esrarlı büyük kaynaktan da uzaklaştırıyor. Pozitivizm ve materyalizmde olduğu*

gibi her şeyi madde zaviyesinden gören insan, kendisini de “eşya” ortasında bir eşya olarak görmeye başlıyor.” (Kaplan, 1990:50) Materyalist ve Marksist dünya görüşüne sahip yazarımızda obje, sujeye hakimdir.

Kaplumbağayı Alan Üsküdar’ı Geçti adlı öykü, bir araba vapurunda yolcu olan mini etekli kadının istemeden **teşhirci**, erkeklerin ise isteyerek **röntgenci** oldukları bir olayı yakın plana alır: “-Mini etek!.. -Bakıyorlar aç köpek gibi. -Altta bak lan. - Yanında erkek var ama. -Açtırmasın. -Gel, şöyle gidelim. Yanlamadan alalım bacakları.” (HN, 2006:15-16) Bu diyaloglar röntgenci diyaloglarıdır.

Bu tacizlerden bunalan kadın, son çare olarak şalvar giyip, başını da yaşmaklamak zorunda kalır. Sürekli savaşlarda kırıldığı için erkek nüfusun az, kadın nüfusun çok, çok eşliliğin ve harem kurmanın doğal ve kaçınılmaz olduğu tarihsel yolculuğun bakiyesini, genetik mirasını inkara ve tek eşliliğe zorlanan, hatta tek eşi bile başlık parası denkleştirip alamayan, masraflı düğünleri yapamayan Türk erkekleri, bastırılmış ama tatmin edilememiş cinselliğin doğurduğu açlığın pençesinde kıvrılmaktadırlar. **Cinsel açlığa** mahkum toplumlar, açık saçık giyime, rahat tavırlı kadınlara henüz hazır değildir. Memleketimizden insan manzaraları bu gerçeği ispata, teyide kafidir.

Emperyalizm Pantolon Düğmelerimizle Oynuyor adlı hikayede, Anadolu’da cinselliğin yeni enstrümanlarla, eski alışkanlıklarla yaşandığı anlatılır: “*Bugün sinemada, sinemada algıladıklarıyla dışarıda, elini cinsel organ yapanlar, dün köylerde, eşeklerle cinsel ilişki kuruyorlardı.*” (İP, 1976:88) Kentleşme, cinsel açlık sorununu çözmemiş, mahiyet değiştirmesine yol açmıştır. Seks filmleri furyası içinde, kendilerine **erotik** bir hayal dünyası kuran, filmlerdeki kadınları ve buradan mülhem diğer kadınları, seks nesnesine indirgeyen erkekler için yeni cinsel doyum aracı elleri, tatmin biçiminin adı mastrubasyondur. Toplamda insana yakışır olduğu savunulamayan, yanlış, eksik, hastalıklı yaşanan cinsellikler, cinsel içerikli suçların ve abartılı namus algılarının kühünü teşkil eder.

Öncelikle cinsellik bir eğitim işidir; özetle, cinsellik bir **“paradoks”**tur, bir kördüğündür insanımız için... Bu sözcük insanın kendisiyle, insanın yaşamla temasa gelmesi esnasında yaşadığı çelişki ve çatışmaların tüm şıklarını içermektedir. Bunun için bu sözcüğün kumpasına düşen gerçekleri daha derin bakışlarla irdelemek gerekir: “*Paradoks ilk bakışta saçma ve manasız gibi görünen, fakat üzerinde düşünülünce*

insicamlı bir mana taşıdığı anlaşılan veya bizde böyle intiba uyandıran bir edebî sanattır.” (Kaplan, 1990:262)

Bekir Yıldız ve paydaşlarının köy edebiyatı ve toplumda **toplumcu edebiyat** bağlamında cinselliği irdelediği hikayelerini salt ilgi çekeceği için yazılmış metinler olarak görmek yanlıştır: *“Köyü anlatan gerçekçi edebiyatımız, köydeki yaşamı, köy insanının sorunlarını ele alırken cinsellik üzerinde de durmuştur doğallıkla. Bu edebiyatta yazılmış olanlar toplumcu bir görüşle dile getirilmişti. Köy yazarları anlattıkları çevreyi tanımlamış olmakla yetinmemişler, asıl onu değiştirmeyi amaçlamışlardı.” (Ertop, 1982:81)* İster köylü ister şehirli karakterlerin üzerinden yansıtılsın, yansıyanlar elden geçirilip ıslah edilmeli teklifini de içlerinde barındırırlar.

3.2.13. Halkalı Kölelerin Tutulduğu Hapishaneler ya da Evlilik

Evlilik; doğasında gizli hesapların, biraz yumuşatarak söylersek gizli beklentilerin yattığı bir birlikteliktir: *“Erkek kadınla hiç değişmeyeceğini umarak evlenir; kadınsa erkeği eninde sonunda değiştirebileceğini umarak... Sonuç, her ikisi için de hayal kırıklığıdır: Kadın çabuk değişir; erkek hiç değişmez. Ve kadın, arzuladığı erkeği oğlunda büyütmeye çalışır. İlginç bir tez bu... Dikkatli okunduğunda bir paradoks kendini ele veriyor: Tez doğruysa o değişmeyen erkekleri de her kadın kendi eliyle yetiştiriyor demektir. Neden olmuyor? Sanırım cevap, ana-oğul ilişkisinin karmaşasında saklı...” (Dündar, 2012)* Babalar ve Oğullar romanının paralel dünyası olarak yazılacak **Analar ve Oğullar** adlı bir romanın konusu olabilecek denli karmaşık bir ilişkidir ana oğul, karı koca ilişkisi ve bu ilişkileri sürdürmek, her iki taraf adına da alabildiğince, olabildiğince yıpratıcı ve yorucudur.

Evliliğin ortaya çıkardığı fiziksel ve ruhsal etkileri olan bakiyelerden biridir yorgunluk. **Yorulmayan Adam** öyküsünde, işten eve döndüğünde, ev işlerinden arta kalmış yorgunluktan gözleri kapanan bir kadınla karşılaşan adam, yatağa girdiklerinde sevişmek istediği bu kadından, karısından ret cevabı alır: *“Adam hırsla karısına sırtını döndü.” (RA, 2006:46)*

Meşru yollardan tatmin edilemeyen arzular, gayrı meşru yollar ararlar. Öykünün devamında başkarakter, yorgun değil işveli ve şehvetli kadın hayalleri ile genelev ve randevuevleri seçenekleri içinde çeşitlenen birtakım **arayışlara** yönelir. Cinselliğin dışlandığı bir evlilik, en önemli payandalarından birini yitirmiştir. Yüz yüze iletişimin

koptuğunu gösteren sırtını dönmek eylemi, iletişimsizliğin ve reddedilmişliğin dışavurumudur.

Evlilik Şirketi adlı öykü; ben ve sen zamirlerinin biz zamirine dönüş-e-mediği, dokuzuncu yıldönümüne gelmiş, iki çocukla taçlanmış, kadın tarafından beni seviyor musun sorularının gündemdeki yerini koruduğu, yılların verdiği alışkanlıkla birbirlerine karşı dürüst olmaktan korkan çiftlerle malul, bilinç düzeyinde yaşanan ama bilinçaltının paylaşılmadığı bir evliliğin, her şeyin açık seçik hatta açık saçık konuşulduğu bir dürüstlük sınavına sokulmasını ve eşlerin sınıfta kalmasını anlatan bir öyküdür:

“Nedir tasarlanan yatırım sence? Evlilik dedi adam, kestirmeden, evlilik.” (EŞ, 2006:38-39) Daha başlangıç aşamasında hesaba, kitaba, çıkara göre düzenlenmesi ve bir yatırım olarak görülmesi evliliği **şirkete** çevirir. Sorun evlilik binasının temeli atılırken ortaya çıkar. Eşler birbirini karlı bir yatırım olarak görürse ortaklığa yanasır ve girer. Bir kandırmaca ile yola çıkan, başlangıçta dürüst ve net olmayan çiftlerin evlilikleri de ikiyüzlülüğün onaylandığı ve devam ettirildiği bir oyalama / oyalanma süreci ve aldatmaca olur.

3.2.14. İzm’ler Durağı: Marksizm, Kapitalizm, Liberalizm vb. Siyasal - Sosyal Akımlar

Düşünsel temelli sosyal, siyasal, sanatsal ve felsefî akımlar “izm”lerin çıkış noktasını oluşturur; izmler ise çoğunlukla dinlerin yerini tutar ve boşluğunu doldurur: *“Alain, insanlık tarihinde din sanattan sonra doğmuştur, der. Dinler sanat vasıtasıyla yakalanan hisleri organize etmişlerdir. Fakat çağlar boyunca dinin kurmuş olduğu maddî ve manevî yapı çökünce, kendilerini boşlukta bulan insanlar ya dinin yerine geçen ideolojilere sarılmışlar yahut da dinin aslı kaynağını teşkil eden çıkış noktasına, çok defa farkında olmadan geri dönmüşlerdir.” (Kaplan, 1990:64)*

Hayatı ve insanı anlama, anlamlandırma, yönlendirme, yönetme gereksinimlerinden doğan, çoğunlukla din yerine de ikame edilmeye çalışılan bu izmler, neredeyse gökteki yıldızlar kadar çoktur. Edebi metinler yüzey yapıdan ziyade derin yapıda pek çok izm barındırır. Köy konulu öykülerinde dolaylı biçimde ve eleştirel üslupla feodalizmden bahseden Bekir Yıldız, işçi sınıfını konu aldığı öykülerinde ise Marksizm ve sosyalizmi, örtük ya da açık göndermelerle metinlere yedirir.

Üç Bitli adlı öyküsünde şovenizm, kapitalizm, sosyalizm akımlarını anan, güncelleyen yazar, ilaveten Beatnik kelimesini kullanarak hippileri ve anarşizmi de öne

çıkartır. **Beatnik**; mevcut toplumun, kurulu düzeninin değerlerini, kurallarını reddeden, yerleşik anlayıştan farklı tavır, tutum ve kılık kıyafet içinde olan, egzotik felsefe yapmaya ve kendini ifade etmeye müptela kişileri anlatmak için kullanılan bir sıfattır. Yazara göre amaçlarını, dünyayı dolaşarak bilgilenmek, bolca düşünmek ve aydınlanmak olarak açıklayan, kapitalizme hatta sosyalizme ve bütün **izmlere** karşı olan Beatnikler; üretimin de tüketimin de parçası olmayı reddederler: “*Bütün sorun üretim ve tüketimdir. Bizler ikisine de katılmıyoruz.*” (RA, 2006:71) Sömürü düzenine olduğu kadar emeğe de katılmayan bu aykırı insanlar, edilgen bir muhalefetin, dünya ölçeğinde örgütlenmiş temsilcileridir.

Yoksulluğun, sınıf çatışmasının ve işçi sorunlarının Marksist doktrin çerçevesinden ele alındığı **Ayağa Dayak** öyküsü, sosyal sınıflar arasındaki farkı bir gözlükçünün işleyişi üzerinden anlatır: “*Zenginler için, altın çerçevelere, en hassas aletlerle kontrol edilmiş camlar takılıyordu. Sigortalı olan işçilere ise, adi plastikten dökülmüş çerçeveler içine, gene en adi camlar takılıyordu.*” (RA, 2006:78) Altın sözcüğü ile adi sözcüğünün, zengin sözcüğü ile işçi sözcüğünün çarpışmasından, toplumsal tabakalar arasında buralardan başlayan ama bitmeyen uçurum düşündürülmüş olur.

Alt tabaka - üst tabaka ayrımlarına savaş açan Marksizm’in en güvendiği ve üzerinde yükseldiği sınıf, işçi sınıfıdır. **Ayağa Dayak** öyküsü bu sınıfın en temel sorunlarını, deyim yerindeyse herkesin gözüne sokar: “*...sosyal sigortadan ve adaletten yoksun toplumlarda...*” (RA, 2006:82) kötüye gidişe dur demenin, yoksulluğu yenmenin, **işçi ve emekçi sınıfı** müreffeh kılmanın yolu ve aracı olarak sahaya sürülebilecek tek izm, sosyalizmdir. Bu öykü, angaje edebiyatın kötü olmayan bir örneğidir.

Hatice 1962 adlı öykü, Yahudi soykırımının mimarı Hitler dönemi Almanya’sını, bir belgesel film örneğinden yola çıkarak anlatır. Yahudi esirleri kanlı ve ölümcül deneylerde kobay olarak kullanan; kadın, çocuk, yaşlı ayırmaksızın milyonlarca insanı öldürürken, nasıl mermiden tasarruf ederiz diye düşünen Nazizm’in bulduğu çözümlerden biri de fırınlardır: “*Üstün ırkımız buna bir kolaylık bulmalı. Ardından bağırdı. Fırınlar!..*” (SH, 2006:33) İnsanlık tarihinin utanç sayfalarından biri, bu öyküyle yeniden açılır. Ortaya Nazizm’in kirli çamaşırları saçılır.

Bahtiyar Amele öyküsü, lüks bir otomobilin çarptığı amele ile ameleği hastaneye götüren şoför ve arkadaşı karşıtlığında, sınıf farklarını ve çatışmalarını, dolayısıyla Marksist estetiği gün yüzüne çıkarır. İki bacağında çok kötü kırıklar olan amele, can havliyle sırtını kadife örtülü koltuğa dayadığında çatışma derinlik kazanır:

“Yanındaki adam sert baktı ona. Kirleteceksin, dedi. Yaslanma.” (SH, 2006:63) Amele, toplumun yoksul ve ezik bir bireyidir. Lüks otomobili ve dahi kotrası olan, **pragmatizmin**, **kapitalizmin** kitabını yazan bu adamlar, zengin ve metinden anlaşıldığı şekliye kibirli, insanlıkları zenginlikleri ile ters orantılı karakterlerdir:

“Varlıklarını ve sömürülerini eşyanın, metanın ruhunda eşitleyen insan, zamanla aynı metayı bir hükmetme aracı olarak kullanabilir. Zamanla ‘Bireyi, topluma bağlayan düzeyin kendisi değişmiş ve insanlar kendilerini, satın aldıkları metalarda tanımaya’ başlamışlardır. Bireysel gücünü salt maddeyle ispata yönelen insan için moral değerler, toplumsal ve etik değerler fazla bir anlam ifade etmez.” (Arslan, 2011:220) Tam anlamıyla Marksizm’in savaş açtığı sermaye ve servet sahipleri ile üstüne bastıkları insanlar, bu öyküde karşı karşıya gelmiş ama birbirlerini dengeleyememişlerdir.

Doğaya hakim olan çağdaş insan, başlattığı uzun fetih yolculuğunda, efendisi olduğu maddenin güdümüne girerek; “ona anlam veren asıl ereği, kendisini yitirmiştir.”, (From, 1994:14) ve maddenin kölesi haline gelmiştir. Bu yitimin öykü dilinde ağıtı olan **Motorize Köleler** öyküsü, zamanın kısılcacında tükenen ömürleri ile işçileri ve onların haklarını korumak ve kollamakla görevli sendikaları karşımıza çıkarır: “Metall sendikası, grev için emekçileri uyarıyor. Yüzde on, yüzde sekiz diyor tez tez.” (SH, 2006:71) Bayrağı orak ve çekiç sembollerinden oluşan komünizmde, orak köylüyü, çekiç işçi sınıfını temsil eder. Varlık nedenini, alt tabaka denen ve gerçekte bütün üretim işlerini üstlenen bu iki kesime endeksleyen, komünizm ve eşanlılıları olan Marksizm ve onun çocuğu olan sosyalizm; sendikal hareketlerin ve bu bağlamda işçi sınıfının hak arayışına istikamet veren lokavt, grev, boykot gibi direnişlerin siyasal ayağıdır. Bu örgütte işçiler kardeş, patronlar kalleştir, işçiler sömürülen, patronlar sömürendir, emek sermaye dengesi ancak sendikal örgütlenme ile olasıdır.

Öykünün örtük göndermeleri ise kapitalizm eleştirisi ve karşıtlığıdır: “İdeolojik öze inmedikçe, böylesi sorunları ucundan kıyısından ele almak, oyalanmadır olsa olsa” (Yeni a Dergisi, 1972:10) Zira yazar yüzeysel sorunların irdelenmesini derin / **ideolojik** gerçeklerin ortaya çıkarılması için bir araç olarak görmekte, kullanmaktadır. Ne ki kapitalizmi biteviye eleştiren yazar, kıyısından, köşesinden bile olsa Marksizm’i eleştirmeye yanaşmaz.

Toplumcu edebiyatta “Marksistler; öğretilerini işçilerin, (köylülerin, emekçilerin) ahlaki üzerine değil emeği ve üretimi üzerine kurgula” dıkları (Kolcu,

2008:115) için, genellikle insani yönlerin sürekli ihmal edildiği, aynı konuların yinelenmesi yüzünden içine düşülen kısır döngünün **tavsattığı** edebi metinler ortaya çıkmaktadır. Marksist estetiğe dayanan sanat eserlerinin en bariz sıkıntısı, tek boyutlu ve fotokopi ile çoğaltılmış eserler yekunu olmalarıdır. Bu öykü bu sorunsalın da sırttığı, gün yüzüne çıktığı öykülerdendir.

Nazizm ve faşizm kokan **Hayl Hitler** adlı öykünün açığa çıkardığı bir diğer izm, tarihte barbarlıkla özdeşleşmiş olan Vandalizm akımıdır: “*Kitaplar sokağa atılıyor. ... Ateşe verilmeye başlandı ardından.*” (BT, 2006:54) İnsanların evlerine kapıları kırıp giren, kitaplarını yakan ve aynı insanları sudan gerekçelerle tutuklayıp, meçhul sonlara ve tarifsiz kederlere salan zihniyetin ifşası ve ifadesi olacak en güzel kavram, tarihselleşme süreciyle birlikte düşünüldüğünde vandalizmdir.

Marksizm, komünizm, sosyalizm, yapışık ve hatta siyاملı üçüzler gibidir. Birbirlerinin fotokopileri sayılırlar. Bu **üç izmi** birlikte düşündüren, gerçek olayları anlatan, **Ölüm Yaşı** adlı öykü; edebiyat camiasında ilk akla gelen Marksist olan Nazım Hikmet, ilk Türk komünisti sayılan ve Türkiye İşçi Partisi’ni kuran Mustafa Suphi, Ekim Devrimi’nin mimarı Lenin, Nazım’ın “*Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*” (Hikmet, 1976) adlı kitabını bastığı için yargılanırken kalp krizi geçirerek ölen Memet Ermiş, aynı adlı kitaptan alıntı iki geniş paragraf, Kızıl Süvari adlı kitap vs. birlikteliğinde geliştirilir ve genişletilir: “*Suçlanan kitabın ismi neymiş? ‘Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim’*” (DB, 2006:39) Üç akımı da bünyesinde uzlaştıran öykü, devrimciliğe adanmış, devrimcilere mensur bir ağıt olarak kaleme alınmıştır. Öyküde savcı, yargıç, jandarma, ceza yasaları, mahkeme safahatı gibi ayrıntıların da ihmal edilmeyişi, küçük bir destan denemesine girişilmesi, yüceltme isteği, safını belli etme telaşı, kahraman yaratma çabası ile ilişkilendirilebilir.

Toplumsal edebiyat, yansıtma kuramına uygun bir nesnellikle, yol boyunca gezdirdiği aynaya yansıyanları çarpıtmadan, eklemeler, çıkarmalar yapmadan yazarken; **toplumcu edebiyat**, yol boyunca gezdirilen aynaya yansıyanları Marksist estetik ve öğreti süzgecinden geçirdikten, Marksist motiflerle bezedikten sonra yazmayı tercih eder. Toplumcu edebiyatı benimsemiş bir yazar olan Bekir Yıldız, birçok öyküsünde olduğu gibi **Kömür** adlı öyküsünde de, göçük altında kalan kömür işçilerinin, yaşamla ölüm arasındaki çizgide gidip geldikleri anlarına, siyasal motifler sıkıştırmayı ihmal etmez: “*Gel-me-di köpekler. Gelmez köpekler. Sendikama gidiyorum ben. Karşı sendikadan da olsalar, kurtulmalı arkadaşlarım.*” (DB, 2006:43) Sadece göçük altında

kalan işçilerin değil, bütün işçi sınıfının sözcüsü olan Marksizm için, işçi ve çiftçi sınıfı, emekleri sömürülen, ezilen ve bu nedenlerle “kurtarılması” gereken sınıftır. Sendikalar, kurtarma işi için örgütlenen insanların çatı kuruluşudur.

Sabahın Kurtları adlı öykü, bütün genişliği ile kullandığı, leitmotife dönüştürdüğü kurt motifinden, faşizmin ayak izlerine geçiş yapan bir arka plana sahiptir. İlerici, gerici, Altay, Bozkurt, panzer (DB, 2006:65-66) gibi siyasallaşmaya elverişli terimlere, çalkantılı üniversite olaylarının da eklenmesi aynı amaca hizmet eder: *“Masaların üzerinde yemek, ekmek, su yok şimdi. Muştalar, zincirler var. Şakırtılar geliyor yemek salonundan. Muştaları, zincirleri yiyorlar içeridekiler sanki.”* (DB, 2006:67) Şiddetin, üniversitelere, sokaklara egemen olduğu yılların bir öyküsü olduğu aşikar olan bu öykü, insanlarla birlikte komünizm, faşizm gibi siyasal kavramların da çatışmalarını düşündürür. İnsanların zincirler, muştalar ile birbirlerine girmeleri, şiddeti bir sorun çözme aracı olarak görmeleri ve kullanmaları ancak, zorbalık ve baskı rejimi olan faşizmin eseri olarak gösterilebilir, açıklanabilir.

Hem dünün, hem bugünün konusu olan ve geleceğin de konusu olma potansiyelini haiz, Nazizm ve sergilediği vahşet, **Mahşerin İnsanları** öyküsünde bir kez daha çirkin yüzünü gösterir: *“...boyunlarında gamalı haçlar sallanan yeni Nazilerle rastlaşıyor. Hamile bir kadının, bir Türk doğuracak diye, metroda bıçaklanarak öldürüldüğünü duyuyor.”* (Mİ, 2006:42)

Mahşerin İnsanları öyküsü içinde; cani ruhlu, katil, barbar insanlar da azımsanmayacak bir yekun tutar. Batı’nın, öyküde sıralanan eleştirilerle sevimsizleşen yüzünü daha da çirkinleştiren bir örnektir bu vahşet anekdotu ve işin rahatsız edici yanı, bugün bile güncel olan bu suçların Alman derin devleti eliyle örgütlü olarak yapılması, yaptırılması ve sorunun kangrene dönüştürülmesidir. Öykünün olay zamanı 1981 yılıdır. Otuz sene sonra bugün yine benzer cinayetler ve saldırılar, haberlerin başında gelmektedir ki Almanya’da Türk cinayetleri ve yakılan evler olayları artık sürgit hale gelmiş, örtülü devlet desteğiyle, bütün çirkef halının altına süpürülmüştür.

Yazarın Marksist düşüncelerinin depreştiği öykülerinden biri de **Bir Kadın Polis** adlı öyküdür. Kadını polis olmaya zorlayan en önemli neden grev öncüsü, sözcüsü, gözcüsü olan kocasının işveren tarafından işten çıkarılması ve uzun süre işsiz kalmasıdır: *“...her iş neden yüzüne kapanyordu? Yoksa kendisini izleyen, cezalandıran bir güç, gizli bir güç mü vardı? İşverenlere karşı direnenlerin ortak yazgısı mıydı bu?”* (BG, 2006:63) İstifhamlarla uzayan bu türden cümleler, öyküyü, devrimci, direnişçi ve alt

sınıf mensubu işçi sınıfı üzerinden Marksist öğretiyi bağlar. İzlenen, fişlenen, polisle sindirilen devrimciler için, kolluk kuvvetleri en sevimsiz ve uzak durulması gereken meslek grubudur. Öyküdeki işçinin karısı, hasbelkader polis olmuştur, çelişkiyi çoğaltan bir durumdur bu...

Kemiklerin Sızlasın Hitler adlı hikaye, ismindeki liderden, ilenç ve ironiden hareketle Faşizm, Nazizm, ve Vandalizm'i birlikte çağrıştırma gizil gücünü barındırır. Öykünün ilerleyen satır aralarından ise kapitalizmin sömürgeci ve çirkin yüzü arzı endam eder: *"Biz, demişti Alman, uçakla, küçük bir makine yollarız Afrika'ya örneğin, karşılığında gemi dolusu muz gelir..."* (HN, 2006:13) Bekir Yıldız'ın Almanya yıllarıyla ilişki kuran bu cümlede Alman, başkarakterin sizde muz neden ucuz sorusuna cevap vermiştir. Sanayi devrimini tamamlayan Almanya ve muadili ülkeler, Afrika gibi kıtaları ve kıta sakinlerini her şekilde sömürmeye devam etmektedirler. Bir Afrikalı yazar, yıllar önce kara kıtamıza Hristiyan **misyonerler** geldi. Bize Tanrı, İsa gökyüzündedir, gökyüzüne bakın dedi, biz gökyüzüne bakarken yeryüzünde ne varsa alıp götürdüler, diyerek olan biteni, hekim değil çeken bilir mucibince özetlemiştir. Yazarın öykü bütünlüğü içindeki iletileri, Türkiye'nin de kara kıtadan farklı olmadığı gerçeğini gün yüzüne çıkarır.

Dışı Kalaylı İçi Vayvaylı adlı öyküde, otobüsle yolculuk yapan başkarakter, bir fabrikanın önünden geçer ve aklına gelenler hiç de iç açıcı değildir: *"Petkim'in yanından geçiyoruz. İzmit körfezindeki balıkları öldürmüş bu fabrika. Gök tutuşmuş sanki. Kocaman bir bacadan, denize dökülen gazlar alev alev fişkırıyor şimdi."* (HN, 2006:21) Çevrenin hızla insan, balık, bitki vs aleyhine kirlenmesi, soluduğumuz havaya karışan kimyasallar, daha çok kâr için önlemleri masraf olarak görüp kaçınan kapitalizmin ve bugünü için yarınları gözden çıkaran Vandalizm'in eseridir. Bir **Kızılderili** atasözü, bu duyarsızlıklara çığlık niteliğinde bir isyan ve uyarıdır: *"Son balık öldüğünde, son nehir kurduğunda, son ağaç kesildiğinde beyaz adam paranın yenmediğini anlayacak!"* Bu söz insanoğluna köprüden önceki son çıkışı kaçırma uyarısıdır, bir **Kassandra** kehanetidir.

İnsan ruhunu biteviye aşındırarak yabancılaştırmaya zorlayan kapitalizm bütün 'değer'i üretilen nesneye yükleyerek emeği değil, nesneyi kutsallaştırır ve tinsel dokuyu parçalayıp yok eder. **Ekmekle Körebe Oynayanlar** adlı öykü, açıkça kapitalizm yergisi ve üstü örtük sosyalizm övgüsü içeren bir kurguya sahiptir. Öykü; kapitalizm yetişkin insanların emeğini sömürmek yanında, ahlaksızca, çıkar ve kar uğruna, çocuk

işçiler çalıştırıp onları da sömürmektedir, vurgusunu içerir: “Çalışanları var, okumayı sürdürememiş. ... Minnacık paralar kazanıyorlar. Emekleri, plastik oyuncaklardan ucuz çünkü.” (AE, 2006:9) Çalıştırılan, dilendirilen, eğitimleri engellenen, emekleri sömürülen çocukların çokluğu ve bu sorunun çözülmesinin kaçınılmazlığı, çocuk hakları ile ilgili çalışmaların ve sözleşmelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır:

“Çocukların erişkinlerden farklı fiziksel, fizyolojik, davranış ve psikolojik özellikleri olduğu, sürekli büyüme ve gelişme gösterdiği bilincinin yerleşmesi, çocukların bakımının bir toplum sorunu olduğu ve bilimsel yaklaşımlarla herkesin bu sorumluluğu yüklenmesi gerektiği düşüncesi, Cenevre Çocuk Hakları Bildirisi ile şekillenmiştir. Günümüzde **çocuk hakları** ile ilgili olan uluslararası belge 20 Kasım 1989 tarihinde Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen ve 193 ülke tarafından onaylanmış olan Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşmedir.” (<http://tr.wikipedia.org>) Yaklaşık elli maddelik bu sözleşme, parçası olduğu İnsan Hakları Sözleşmesi gibi teoride ülküleşmiş ilkeleri barındırmasına rağmen uygulamada hala dünyanın her yerinde, aileden topluma, genişleyen yelpazede çocuk hakları ihlalleri devam etmektedir. Bekir Yıldız sosyalist duruşunun bir gereği olarak bu sorunu da görmezden gelmemiş, gelememiştir.

Geniş ve genel anlamda bir devletin kendi sınırları dışındaki başka halklar ve onların toprakları üzerinde onların rızası olmadan egemenlik kurma yönündeki politikası; dar anlamda ise Avrupalı büyük devletlerin 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp günümüze kadar gelen, öteki kıtalar üzerinde genişlemelerine verilen addır diyebileceğimiz emperyalizm; **Otto’nun Bacakları Kimlerin Kasasında** adlı öyküde, bütün çıplaklığı ve çirkinliği ile karşımıza çıkar:

“Aslanlar, orman içlerinde avlanmıyor çağımızda. Su başlarında avlamak mümkün onları. Nasıl olsa su içmeye geleceklerdir çünkü. Demek oluyor ki, aslanı değil suyu ele geçirmek gerekir önce. Bunu sezmış süper devletler de. Böyle yaptılar işte. Emperyalizm dediğimiz, bundan başka nedir dostum?” (AE, 2006:24) **Emperyalizm**, daha tanıdık gelen karşılığı ile sömürgecilik, son yüzyıllarda daha hince ve ince siyasetler güden, soğuk savaş, sessiz savaş gibi adlar alan, gittikçe daha komplike / karmaşık bir yapıya bürünen “izm”lerdendir.

Hitler’in Sığınağında Bir Fadime adlı öyküde, bugünün ekonomik ve sosyal dünyasını açıklamaya da yarayacak, kapitalist düşünme biçiminin bir tercihi karşımıza

çıkarılır. Ülkesine Türkiye, İtalya, Yunanistan vs. ülkelerden işçi taşıyan Almanya, bu işçilerin aileleri ve çocuklarının yarattığı sorunlarla da yüzleşmek zorunda kalır.

Örneğin çocukların eğitimi Alman ekonomisi üzerinde ciddi bir yük teşkil eder. Kapitalizmin cinleri bu sorunu çözmenin bir yolunu, bu öykünün yazıldığı yıllarda bulmuşlar daha sonra uygulamaya koymuşlardır: “*Ham emeği Almanya’ya taşımak yerine, fabrikaları taşımak istiyor geri bırakılmış ülkelere.*” (AE, 2006:44) Bu öngörü bugün hız kesmeden devam eden bir uygulama haline gelmiştir. Abartılı sosyal hakları ve maaşları olan Avrupa işçiliği yerine, düşük ücretli ve sosyal güvencesiz ucuz işgücünün olduğu Çin, Mısır, Kenya gibi ülkeler, fabrikaların taşındığı merkezlere dönüşmüştür. Memleketinde işçi olarak kullanılan insanların barınma, çocuklarının eğitimi gibi sorunları da ülkelerinin sorunu olacaktır haliyle...

Kapitalizmin işçiler ve insanlarla birlikte hayvanların da yakasına yapıştığını dile getiren **Kapitalizm Tavuğun Kıçına Saldırıyor** adlı hikaye bir izm ve düzen eleştirisi duruşunu yansıtır: “*Kocaman motorlarla karanlık çiftliklerde sun’i güneş yapıp tavukları kandırıyor, şaşırtıyor kapitalizm.*” (İP, 1976:38) Tavukları bir günde iki kez yumurtlatan kapitalizm, bir insanı da mümkün mertebede birden çok insan gibi çalıştırmak ve sömürmek kaygısını taşır, kavgasını verir.

Bir koyundan iki post çıkarmak, tekeden süt çıkarmak gibi deyimlerle de açığa çıkan anlam, kapitalizmin ülküsünü deşifre eder. Hikaye adından başlayarak, içeriğe doğru genişleyen iletilerle, kapitalizmi şerh ve telin etme davasını da güder. **Kapitalizm** kandırarak, şaşırtarak insanları, hayvanları ve doğayı sömürür. Kâr için, çıkar için her yol mubahtır diyen kapitalizm, putlarını da bu ilkeler ve ülküler etrafında dizer. Hikayenin gösterilen ama görünmeyen “izm”i ise yazara göre, kapitalizmin antitezi olan sosyalizmdir.

Emmanuelle ve İsyan adlı hikaye, karşımıza oryantalizm kavramını çıkarır: “...kısacası kültür emperyalizminin üzerine yürüseniz ya!” (İP, 1976:94) Batı’nın Doğu’yla ekonomik anlamda ilgilenmesi emperyalizmi, kültürel anlamda ilgilenmesi **oryantalizmi** doğurur. Eskilerin müsteşrik dediği, bugünlerde Doğu bilimci denen Batılı araştırmacıların yaptıkları işin, Batı dilindeki adı ve karşılığı oryantalizmdir. Oryantalizm, emperyalizmin öncü gücüdür. Batı önce tanır, anlar, yabancıyı yerli, tanıdık, bildik hale getirir, sonra doğru kanalları kullanarak emperyalizme / sömürüye başvurur.

Toprağın Cellatları adlı oldukça uzun hikaye - röportajda, Türkiye’yi feodalizm artıklarından kurtarmak için toprak reformu yapıldığından bahsedilir ama süreç iyi idare edilemediği ve tamamlanamadığı için amaç hasıl olmaz. Toprak reformunun özü ve ruhu mülkiyet fikrini reddeden, zenginlikte, yoksullukta, mülkiyette eşitliği savunan sosyalizmin ruhuna uygundur. Sosyalistçe düşünmek üzerine her fırsatta denemeler yapan başkarakter, **toprak reformunun** yanında **mesken reformu** yapılması gereğine de ulaşır: “*Mesela bugün bir mesken sorunu vardır. Bu sorun, toprak sorunu kadar önemlidir. Bir kişinin on, on beş, yirmi hatta daha çok evi, dairesi vardır. Ama devletin hiçbir müdahalesi yok.*” (RP, 2006:114) Amacına ulaşamamış olmasını bir yana bırakırsak, toprak reformu mülkiyet paylaşımını başlatmak için iyi bir adımdır ama yeterli değildir.

Toprak reformunun amacına ulaşamamasının birçok nedeni vardır. Bu nedenlerden birisi ve belki de en önemlisi Anadolu insanının ketumluğudur: “*Türk köylüsü iki şeyinden asla vazgeçmez. Biri dini diğeri de toprağı...*” (Kolcu, 2008:78) Böylesine katı ve ciddi engellere rağmen toprak reformunu da içeren bir yeniden yapılanmayı hayatın her alanına, köy kent gibi her mekanına ve insanına yaymak, Bekir Yıldız’ın **ütopyasıdır**.

Metaforik anlamda, işçi sınıfının başına geleni, isim içerik düzeyinde işleyen ve başlığında özetleyen **Derisi Yüzülenler** adlı hikaye - röportaj, işçi hakları izleğinde karşımıza **lokavt** kavramını çıkarır: “*Bu fabrika greve gitti diye, elli bir işveren nasıl da birleşti! Nasıl da lokavt ilan ettiler! Belki de Türkiye’de ilk lokavt burada, bu Allah’ın belası yerde uygulandı.*” (RP, 2006:245) Greve çıkan işçileri işverenin topluca işten uzaklaştırması demek olan lokavt uygulaması, işçilerin işten çıkarılması değil, işveren tarafından çalıştırılmamasıdır.

Lokavt, grev gibi uluslararası kabul gören ve hak olarak kabul edilen bir uygulama değildir. Uluslararası Çalışma Örgütü **ILO** grevi bir hak olarak kabul ederken lokavta yer vermemiştir. Grevlerle sık karşılaşmamıza rağmen, lokavtla karşılaşmamamızın gerekçesi de budur. İşveren lehine bir uygulama olduğu için, emekçileri savunan sol ve sosyalist zihniyet ve bu bağlamda Bekir Yıldız, lokavtı asla tasvip etmez.

3.2.15. Büyük İnsanlık Ülküsü

Büyük insanlık ülküsünün nihai hedefi uygar insanların yaşadığı, savaşların, sömürünün değil barışın ve kardeşliğin olduğu, nimetin de külfetin de eşit paylaşıldığı bir dünya yaratmaktır. İnsanlığın ulaştığı en büyük fikir sentezi olan uygarlık, insanlığın etrafında kenetlenebileceği yüce, yüksek, soylu değerler sistemini bünyesinde barındırır.

Üç Bitli öyküsünde, uygarlığın tersinden bir çöküş içinde olduğu gerçeğine dikkat çekerek, insanlığı kurtarma, büyük insanlık ülküsüne hizmet amacı vardır: *“Uygarlığın en büyük öcü, insanı, insana karşı hiçe saydırarak, kendisine tutsak etmesidir. ... her şeyde tümün değil, azınlığın iradesi ve çıkarı vardır. Biz uygarlığın mutluluk getireceğine artık inanmıyoruz.”* (RA, 2006:67-68) Uygarlık tek dişli kalmış bir canavar değil bütün dişleri muhkem ve keskin olan, gittikçe semiren bir canavardır, sözde uygar devletlerin elinde...

Sayırsız barbarlık örneği ile yüzleşen insanlık, uygarlığı sorgulamalarının neticesinde, inancını kaybetme noktasına gelmiştir. Uygarlığın intihar ettiği uç örnekleri, iç savaşları, dünya savaşlarını, kitlesel tutuklamalar ve işkenceleri, askeri darbeleri yaşayan kitleler, tarihin saplantısının yine ve yeniden barbarlığa dönüş olduğuna şaşmaz bir iman beslemeye başlamışlardır: *“...Ortega Y. Gasset bu duruma ‘yeniden barbarlığa dönüş’ adını verir. İnsani hiçbir kazanımın sınırsız bir güven içinde bulunmadığını, bu değerlerin her an uçup gidebileceğini imleyen bu tanımlama, insanlık için ciddi bir uyarı niteliği de taşımaktadır.”* (Korkmaz, 2008:18)

Kör adlı öykü, savaş karşıtlığının ve dünya barbarlığının ifşa ve geri planda telin edildiği içeriğe sahip bir diğer öyküdür. Almanya’da işsiz kalan Türk işçisi Seyfettin ile kör olan ve tedavi için Almanya’da bulunan babası, ağız birliği etmişçesine, savaş silahları üreten bir fabrikada çalışmaya karşıdır. Bir oyuncak fabrikasında iş vardır ama üretilen oyuncaklar, içine patlayıcı konulan, oynarken patlayıp etraflarındaki herkesi öldürebilecek, yeni tür silahlardır aynı zamanda: *“Oynamaya başlayacaklardan kiminin kolu, kiminin bacağı uçacak. Kimi ölecek. Kiminin de... Kiminin de gözleri kör olacak.”* (DB, 2006:33)

İnsanlar, son tahlilde kendilerini yok edecek silahları üreterek, aslında kendi sonlarını hazırlamaktadır üstelik küçük çocukları bile silahlara hedef yapacak kadar kör bir bilinçle... Kendileri bakar kör olan, çocukların gözlerini kör edecek kadar bilinçleri körleşmiş, körelmiş, bütün ruh dünyalarını madde üzerine kurmuş insanlığın hastalığı **“temel körleşme”**dir. (Korkmaz, 2008:168) Bir körün gördüğünü, kör olmayanlar

görememektedir. Kral çıplak demek, yürekli yazarlara kalmıştır artık... Büyük insanlık ülküsünün önündeki en önemli engel savaşlardır, bu ülkünün yazılı tarihindeki en büyük lekeler ise Hiroşimalar, Nagazakiler, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ile sayısız katliam ve soykırımlardır.

Tank ve Tanklar adlı öykü, savaş ile kapitalizm, anamal ilişkisini açığa çıkaran bir öyküdür: *“Tank ve Tanklar’da Türkiye’nin 1974 Kıbrıs harekatı; gelişen Alman sanayisi ve anamalcılığının işçilerinden, iyi dost olan bir Türk ile bir Yunan’ın yaşadığı çatışmalar, kırılmalar üzerinden anlatılır.”* (Güner, 2011) Tank fabrikası işleten, tank üreten Almanlar, ortaya çıkan bu yeni durumu hızla değerlendirirler ve üretimi artırma kararı alırlar: *“Savaş çıkmayabilir, dedi birisi. Üretim elimizde kalırsa.”* (DB, 2006:57)

Savaş Tanrıları olarak da yaftalayabileceğimiz gelişmiş Birinci ve İkinci Dünya Ülkeleri, dünyanın en büyük silah üreticileridir, aynı zamanda. Üretilen silahların satılması için pazar yaratmak adına, üçüncü dünya ülkeleri arasında ya da içinde yapay savaşlar ve çatışmalar çıkaran bu ülkeler, kapitalizmin acımasızlığı ve çirkin yüzü üzerinden, geri kalmış ülkelerin felaketlerinden saadet ve kazanç devşiren ülkelerdir. Bu kapitalist ahlaksızlık, büyük insanlık ülküsüne vurulmuş en ağır darbedir aynı zamanda. Bekir Yıldız, bu çirkin ilişkiler ağını teşhir ve telin etmek ister, bu öyküsüyle...

Hikayelerinde neye karşı olduğunu açıkça beyan eden, isimlendiren yazar; yıkmak, devirmek istediğinin yerine ne koyacağını yuvarlak ve muğlak ifadelerle anlatır. **Çürüyen İnsanlar ve Kuduz Güvercinler** adlı öyküde bu örtük ifadelere rastlarız: *“Ama bütün bu eksik ve yanlış eğitilmemizin sürmesinden çıkarı olanlar, onları gerçek mutluluğa götürecek yeni, başka bir düzenin yollarını tıkayıp bizlere ve çocuklarımıza kapitalist sistemin sonuçlarını özgürlük ve mutluluk diye anlatanların rototifleri, sinemaları...”* (İP, 1976:75)

Gerçek mutluluğa götürecek, diğer deyişle büyük insanlık ülküsünü gerçekleştirecek düzenin ne olduğu, şüpheyi yer bırakmayacak, karanlık nokta kalmayacak nitelikte ve netlikte açıklanmaz. Sezdirme / ihsas yoluyla, büyük insanlık ülküsünü gerçekleştirecek düzenin ipuçları metne yedirilir. Kapitalizmin karşısına konumlandırılan, kapitalizmin antitezi olan bu düzen olsa olsa Marksizm, komünizm gibi kardeşleri de olan **sosyalizmdir**.

Hikayelerinde cinselliğin önemli bir boyut olduğu, yer tuttuğu Bekir Yıldız, büyük insanlık ülküsüne adanmış bir hayatı yaşayan insanlara yaraşır bir tutumla, cinselliği hayvani içgüdülerle değil insani duyarlılıklarla yaşamak gerektiğini düşünür

ve savunur. **Emperyalizm Pantolon Düğmelerimizle Oynuyor** adlı hikayede, seksi reddetmeyen ama önceliği sevgiye veren bir söylem vardır: “*Yatmayı değil, ilkin anlamayı, sevmeyi amaçlamak, sonra yatmak... Böylece, sevgiyi, sekse yenik düşürmemek... İnsanı, hayvandan ayırmak yani...*” (İP, 1976:91)

İnsan ölür ama **insanlık** ölmez. İnsanlık; iyi, güzel, temiz, asil, doğru olandan yana tavır alabilmek ve bu yolda yürüyebilmektir. Duygulardan arındırılmış seks, insanın insanlığından soyunması, hayvanlaşması, hayvanca yaşaması demektir. İçimizdeki insanı öldüren böyle bir yanlışa düşülmesi, büyük insanı küçültür, küçülmenin tuzağına, büyük insanlık ülküsünün uzağına düşürür.

3.2.16. Boy Boylama Soy Soylama: Analık - Babalık - Atalık

“*Evlat kemik, torun ilik.*” diyen şair, çocuk sahibi olabilmeyi kutsayan bir kültürün bakış açısını özetler. Çocuk sahibi olabilme, anne, baba olma isteğinin de bir yere / sayıya kadar olduğu gerçeği ve itirafı ise **Sekizinci Bebe** öyküsünde gün yüzüne çıkar: “*On iki yıldan beri evliydi. Çocuklarının ardı arkası kesilmiyor ve o, şu toprağın üzerinde hep gebe dolaşıyordu...*” Kocasının “*her akşam üstüne çıktığı*” (KV, 2006:7) kadın, artık doğurmak istememekte ama çaresiz kalmaktadır.

Doğan her çocuk, neredeyse kadının on yılını çalmakta, hızla yaşlanmasına yol açmaktadır. Yoksulluk ise çocuk sahibi olmayı bir kâbusa dönüştürmektedir. Bunlara rağmen sekizinci çocuğuna hamile kalan, bu çocuktan kurtulmak isteyen ve ilkel yöntemlere başvuran kadın, canından da olacaktır. Anadolu’da istenmeyen her çocuk ama özellikle ailenin son çocuğu tekne kazıntısıdır. **Tekne kazıntısı** olan son bebe, kendisini istemeyen ve öldüren anneyi affetmeyip yanına alacaktır. İlkel kürtaj yöntemlerinin canını aldığı ne ilk ne son çocuk / **cenin** ve kadındır, bu öykünün karakterleri...

Avrat adlı öyküde uzun yıllardan sonra çocuğu olan bir adamın, geçmişte kalan korkusu, halihazırdaki gönenci gün yüzüne çıkarılır: “*-Çok şükür. Allah’ın işi işte. Umudumu yitirmiştim. Zürriyetim sönmiyecağ gayrı.*” (KV, 2006:1131) Soyunun, sopunun kuruması, zürriyetinin sönmesi, ocağına incir ağacı dikilmesi, bacasının tütmemesi, Türk milletin hep boy boylama, soy soylama ile ilintili korkularından bir bukledir.

Çoluk çocuk sahip olma arzusunun, boy boylama, soy soylama kaygısının, **pragmatist** bakışla özüne, kaynağına, künhüne inildiğinde, bir yatırım aracına dönüştüğü gerçeği gün yüzüne çıkar. **Hacer Nine** adlı öykü, toplumsal düzenin bu

yerleşik yargısını günceller: “*Analar çocuklarını büyütecek, çocuklar analarına bakacak.*” (DBAG, 2006:48) Çocuk, eğer vefasız, hain evlada dönüşmezse, bir yaşlılık sigortasıdır. Bu öyküde atılan taş yerini bulmamıştır, gerçek dünyada her zaman olmasa da sıklıkla olduğu gibi...

“*Her doğan çocuk, Tanrı’nın insanlardan hala ümidini kesmediğine bir işarettir.*” diyen Target, çocuk sahibi olabilmenin beşeri ve teolojik ilişkilere değin genişleyen karşılıkları ve evrensel yansılarını olduğunu söyleyerek bakış açımızı ve Bekir Yıldız hikayelerindeki ilişik izlekleri, tarihler ve coğrafyalar ötesine, fizik ve metafizik aleme doğru çeker.

3.2.17. İnanç Körlüğü ya da Kör İnançlar Batağı ve Yozlaşma

Bekir Yıldız’ın hikayelerinde en şiddetli çatışma alanı töre ve toplumla çatışan bireylerce inşa edilir. Bu çatışma; yozlaşmış bireyden, yozlaşmış topluma doğru genişleyen bir yapıyı gözler önüne sererken, bir kör dövüşünden sahneler de barındırır aynı zamanda: “*Töreler, bir toplumun ya da toplumdan bir kesitin yapısını belirler. ... töreleri ... birer amaç değil birer araç olarak ele alıyorum. Yani bir toplumun ya da toplumların değişme süreci içinde yerini belirtmeye çalışıyorum.*” (Oral, 1973:3) diyen yazar, töreleri insan gerçeğini görünür kılmak için bir işaret fişegi olarak değerlendirir.

Davud ile Sedef öyküsünde, ortaya çıkan sorunları çözmek için yine töre devreye girer. Kocasını Davud ile baba evine gitmek için yola çıkan Sedef; yolda tecavüze uğrayınca ve üstelik **Stockholm Sendromu**’na kapılıp, kocasını Davud tarafından öldürülen tecavüzcüsüne “*Nasıl kıydın bu yiğide!..*” (KV, 2006:21) diye sahip çıkınca yine kocasını tarafından öldürülür. Baba ocağına getirilen, önce tecavüz sonra cinayet mağduru Sedef gömülmeden, alınan yüklü başlık sorunun nasıl çözümleneceği sorulur aynı zamanda ağa ve damat olan Davud’a. O da “*Benim ağalığımda başlığı geri almak yoktur, dedi. Bir kız isterim.*” (KV, 2006:22) cevabını verir.

Sedef’in babasının, **töre** karşısında boynu kıldan incedir yalnızca bir isteği vardır: “*Sedef’in cenazesi kalksın, bacısını öyle götür.*” (KV, 2006:23) Bir ev, bir ocak ve ana baba yüreği, bir gün kızlarının cenazesine ağlayacak, ertesi gün ise öldürülen kızlarının yerine, başına ne geleceğini kestiremedikleri diğer kızlarının düğününü yapacaklardır. Şeriatın kestiği parmak acır mı bilinmez ama törenin kesip biçtiği kaderler / kederler, duvağı açılmamış acıların adağı gibidir.

Cehaleti eleştirel bir tutumla, Anadolu bilgeliği ile hep yerse de yenemeyen insanımız, karşılaştığı sorunları çözmede akıl ve bilimden çok, eski uygulamalara ve otorite figür kabul ettiği yaşlı ya da sözde bilge insanlara başvurmaktan başka seçenek üretememiştir. **Tozun Altı** öyküsünde, sıcak güneşin altında pişen anne sütü verilen bebe, limon sarısına keser. Sözde akıllı erenler “*Bu eniğin illeti, kellesinde. Sen onu bir pınar başına aparmalısan. Kellesini çakmak taşıyla öfelemelisen.*” (KV, 2006:65) diyerek akıl verirler. Büyük büyük çakmak taşlarını bebesinin başına çalan, pınarı kana boyayan ana hiçbir sonuç alamamıştır. Öykü cehalet ve çaresizliğin kuşattığı bu kadının, ileride trahom olacak çocuğunun iyileşmesi için benzer hataları tekrar ettiği örneklerle zenginleşir.

Bir evlilik töresi olan ve kısaca gelin değiş tokuşu anlamına gelen berdel adeti ile **İt Ağası** öyküsünde karşılaşıyoruz: “... *ben kızımı Zülküf’e verceğam, o da biye bacısını.*” (KV, 2006:84) Yoksulluktan yiyecek ekmek bile bulamayan ama aşık olmaya fırsat ve imkan bulan İt Ağası, annesinin el kadar dediği kızı Elif’i, aşık olduğu kızın abisi ile takas, berdel edecektir.

İkiz evlilik veya kız değiştirme diye de bilinen berdel usulünde bir aile, genellikle yoksulluk sebebiyle, başka bir aileden gelin almak için kendi kızını gelin olarak o aileye verir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da **başlık parası** denkleştiremeyenlerin ya da aralarında husumet ya da kan davası bulunanların başvurdukları bir yöntemdir. Bu yolla akraba olanlar birbirlerini artık öldüremeyeceklerdir. Berdelin sahil olanında aileler, kız çocuklarını aralarında değişerek erkek çocuklarıyla evlendirirler.

İt Ağası öyküsünde **berdelin** biraz sulandırılmış bir örneği karşımıza çıkar. Berdelle dört insanın kaderi, aile kararıyla birbirine bağlanmış olur. Berdel ile evlendirilen kadınlardan birinin eşi onu istemezse ya da boşarsa, berdel yapılan diğer kadın, eşiyle mutlu olsa bile boşanmak zorunda kalır. Berdel yöntemiyle evlenen kadının evden kaçması veya intihar ederek yaşamına son vermesi durumunda ise, karşı aileye ya kızları geri verilir ya da iki aile arasındaki dostluğun bozulmaması için başka kızları ile evlendirilir.

Yozlaşan insan tipinin en rahatsız edici örneklerinden birini, özde dolandırıcı sözde hoca denen din adamı kesimi oluşturur. **Avrat** adlı öyküde karşımıza çıkan sözde keramet sahibi din adamı, çocuğu olmadığı için getirilen bir kadına tecavüz eder: “... *üstüne çıkan hocayı, kapıda bekleyen kocasına rağmen bedeninden sökmemişti.*” (KV,

2006:131) Durumu kimseye söyle-ye-meyen kadın, doğal yollarla hamile kalır, kocası ise çocuğun kendisinden olduğuna ve hocanın kerametine inandığı için, çocuğu olmayan başkalarına da bu sözde din adamını ballandıra ballandıra anlatır.

Başına “*Çalışma fermanları hükümetten mühürlü kaçakçıların kulakları çınlasın...*” (KŞ, 2006:69) notu düşülerek yazılan **Kaçakçı Şahan** öyküsünde; kaçakçılığın kendisi, yoksulluğun dayattığı acı bir seçenek olarak sunulduğu için, kaçakçıları bizler, yozlaşmış tipler sayamayız. Ancak onların içinde, karnını doyurmanın ötesinde büyük vurgunlar, devasa kazançlar için bu işi yapan ve devlet çalışanlarına sus payı vererek onları da kaçakçılığa ortak edenler vardır ki işte bunların şahsında kaçakçılar ve devlet görevlileri **yo**zlaşmış **tiplere** dönüşürler. Kaçakçılığın özünde ve doğasında vergisiz ve kaçak ticaret vardır. Yasal olmayan, vergilendirilmemiş hiçbir kazanç kutsal değildir.

Ben kaçakçı parasıyla büyüdüm diyen Bekir Yıldız, kaçakçılığı ve kaçakçıları yargılamaktan önce anlamamızı ve kaçakçılığı doğuran koşulları ortadan kaldırmamızı teklif ve telkin eder: “*Kaçakçı Şahan, burada ilk defa ifade ediyorum, hikayesiyle ilgili olarak bir şeyi de açıklayacağım. Bu belki şimdi yazılmaz ama belge olarak bulunsun. Ben Kaçakçı Şahan hikayesini gerçekten yaşadım. Ben kaçakçılık yapmadım ama kaçakçılarla babam ilişki kurdu. Polisti babam. Babam kaçakçılardan rüşvet alırdı.*” (Sezer, 1998:2) Kaderle olmasa bile düzenle çatışmak alinyazısıdır ve hayatı çelişkiler yumağı olarak yaşamaktan kaçabilmek olası değildir. Kaçakçıları kader kurbanları olarak gören ve gösteren Bekir Yıldız, dolaylı da olsa kursağına giren lokmanın **diyetini** de bu vesileyle ödemiştir.

Bir töre bozma, töreyi sorgulama öyküsü olan **Barutçu Maho** adlı öyküde, “kana kan” olarak, öldüreni öldürmek şeklinde işleyen törenin zorlanması ve değiştirilmesi işlenir: “*Rahmetlinin sözleri kulağımda, dedi. Töremizi bozmak vasiyeti olmuştur.*” (BT, 2006:61) Öldürülenin vasiyeti, öldüreni değil, öldürteni, tetikçiyi değil azmettiriciyi, garibanı değil zalimi öldürmek, sivrisineği bertaraf etmek değil bataklığı kurutmak şeklindedir.

Öykünün bir eğitim değeri de vardır. Her ne kadar çağdaş hukuk normları bireysel hak arama ve cezalandırma algısına muhalif de olsa, töreyi tamamen ortadan kaldıramayacağını düşünen yazar, bu değerler sistemini işlevsel hale getirmek istemiş, toplumu eğitmeye bir yerlerden başlamayı arzulamıştır. Ne var ki kat edilmesi gereken çok yol vardır: “*Bir patlamaya, belli bir töreyi aşıp, yeni bir töre yaratma çabasına*

*rastladığımız Barutçu Maho'da ise, tek tek kişilerdir uğraşulan. Anlatılan kişiler, düşman kişilerden, **düşman sınıf** kavramına ulaşamamışlardır henüz.*” (Ergün, 1975:51) Yazara göre, karıncanın Hacca gitmesi gibi varılamasa da yürünürken ölünmesi gereken bir yoldur, halkı sınıf kavramına ve sınıfsal mücadele fikrine ulaştırmak.. Toplumcu edebiyatın boyun borcudur bu aydınlanma çağını başlatmak. Bu hikaye bu çağın başladığının işaret fişeğidir.

Eskilerin, eski lisandan ödünçleyerek kullandıkları irtica, irtişa ve irtikap kelimeleri, girdiği devlet ve toplum yapısını içten çürüterek kangrene dönüştüren üç musibeti, üç yozlaşma göstergesini tespit ve teşhis etmek için kullanılmıştır. **Kefene Sarılı Mavzer** adlı öyküde, irtişa sözcüğünün günümüzde yaygın kullanılan ve hep rastlanan karşılığı olan rüşvet kelimesi geçer ve gizliden yerilir hatta lanetlenir:

“İki bin lira ha! Kime vereceksin bu parayı? Rüşvet!” (BT, 2006:79) Geçmişten bugüne bütün toplumlarda rastlanan yozlaşmış tiplerin ortak özelliği bölücü, gerici ya da yiyici takımdan olmalarıdır. Fuzuli'nin *“Selâm verdim rüşvet değildir deyü almadılar.”* cümlesini içeren meşhur **Şikâyetname**'sini kaleme aldığı yıllarda da, öncesinde ve sonrasında da rüşvet alma hep en ciddi ve en çok rastlanan yozlaşma örneği olmuştur.

Ün ve itibar sahibi olma isteği, meşru yollar içinde kalınarak tatmin edildiğinde insani ve makul bir istek olarak görülebilir. **Dünyadan Bir Atlı Geçti** adlı öyküde, karşımıza çıkan ağa; hükümete karşı suç işleyip kendine sığınan, üstelik oğluna sütanalığı yapan kadının oğlu olan karakteri, Tanrı misafirini, töreyi gizlice bozup, kimseye çaktırmadan, topraklarının dışında, sütkardeşi olan oğluna, hükümetle açık olan arasını düzeltmek maksadını güderek öldürtür: *“Kısmet ayağımıza gelmiştir yine. Anasının sütü kurtarmıştı seni, şimdi de oğlunun başı, şanımıza şan katacak.”* (DBAG, 2006:10) Yozlaşmış bir insan müsveddesidir ağa. Kimse bilmeyince törenin bozulmayacağını düşünecek denli Şark kurnazıdır. Sırf şan, şöhret gibi içi boş şişinmeler için cana kıymaktadır.

Adı töre olan değerler sisteminin en çok kadını kesen bir kılıç olduğunu söylemek için feminist olmaya, meselelere feministçe bakmaya mahal yoktur. **Bir Nazlı Vardı** adlı öyküde, aynı adlı, henüz on beşinde adı kahpeye çıkarılan bir gelin kız vardır. Kocasının baba evine yolladığı bu kıza, baba evi de şu gerekçelerle sahip çıkmaz: *“Demem odur ki oğlum, bacısı kahpe olana, kız bulmak kolay değildir. Kızı kahpe olana iş de vermezler.”* (DBAG, 2006:26)

Nazlı'nın babasının önünde iki seçenek vardır ya başlık parasını geri gönderecek kızı kocası tarafı öldürecektir ya da başlık kız tarafında kalacak, kızı, kız tarafı öldürecektir. Öyküde töre içinde töre vardır. Başlık parasından, namus algısına kadar törelerin içine en çok sıkıştırılan kadındır. Zira Nazlı, iktidarsız kocası nedeniyle çocuk sahibi olamamış, işin iç yüzünü bilmeyen erkek tarafı kızı, gelinlerini başlarından savıp, oğullarına çocuk verecek yeni bir gelin alabilmek için Nazlı'ya iftira atmışlardır. Kadın, her halükarda “**töre**”nin elinde bir oyuncaktır.

Eski Türklerin otacıları, sağaltanları günümüzün doktorlarıdır. **Amele** adlı öyküde, devletten yaptığı işin karşılığında maaş almasına rağmen, hasta babasını ameliyat etmek için, yoksul bir ameleden, üste ve fazladan, hatırı sayılır miktarda para alan, yozlaşmış bir doktor örneği vardır: “*Parayı aldı doktor. Yürürken sayıyordu.*” (DB, 2006:19) Yorucu ve uzun bir eğitimin ardından, içinde; “*Tıp fakültesinden aldığım bu diplomanın bana kazandırdığı hak ve yetkileri kötüye kullanmayacağıma, hayatımı insanlık hizmetlerine adayacağıma, insan hayatına mutlak surette saygı göstereceğime ve bilgilerimi insanlık aleyhine kullanmayacağıma...*” (<http://www.hekimce.com>) gibi cümleler olan Hipokrat yeminini eden doktorların birçoğu, ülkeleri hızla çözülerek mesleki yozlaşmaya uğradıkları için, yeminlerini unutup, diplomalarını ve mesleklerini insanları soymak ve sömürmek için kullanmaya başlamaktadırlar.

Türkiye, Cumhuriyet Halk Partisi ve Serbest Fırka'dan bu yana çok partili seçim ve yönetim sistemine adapte olmaya çalışmaktadır. Bu sistemin oturması, eğitilmiş, aydın, bilinçli ve tutarlı insanlara muhtaçken bizim insanımızın kahir ekseriyeti, bu düzeni sömürmeyi tercih ettiği için sınıfta kalan öğrencilerden oluşur. **Yalan Ağacını Kanla Sulayanlarla Umudu Bilinçle Karanlar** adlı hikaye - röportajda bu tipler telin edilir. (RP, 2006:212) Çamaşır değiştirir gibi parti değiştiren, gündelik ve kişisel çıkarlar için yanar döner yaşayan yozlaşmış insanların çoğunluk teşkil ettiği bir toplumda, ilkeli siyasetin ve oturmuş bir siyasal düzenin varlığından söz etmek olası değildir.

3.2.18. İnançların Kutsallığı: İslam, Değerleri ve Diğerleri

Bütün inanç sistemleri doğaları gereği iki ana kaynaktan beslenirler: “... *kimine göre varoluşumuz tamamen ruhsal bir temele sahiptir. Bu görüşe Düşüncelilik (İdealizm) diyoruz. Bunu tam karşıtı görüşe de Özdekçilik (Materyalizm) diyoruz. Özdekçiliğe göre, etrafımızdaki her şey somut ve elle tutulur bir özden kaynaklanır.*”

(Gaarder, 1997:262) Dinler idealizm kaynağından, ideolojiler ise materyalizm kaynağından beslenirler.

Dinin; hayatlarında önemli, öncelikli ve vazgeçilmez bir yer tuttuğu Doğu insanı, en büyük badirelerini bile inancın tesellisi ve tedavisi ile atlatmıştır. **Şark Çıbanı** öyküsü, Doğu toplumlarına musallat olan aynı adlı hastalığın, inanç ilacı ile nasıl tedavi edildiğini ya da kabullenildiğini anlatır: “*Damgalanan insanlar, çirkinleşen insanlar. ... Doğu’nun insanı isyan etmedi ... Tanrı buyruğuna, ‘Güzellik çıbanı,’ dediler yüzlerindeki sefalet damgalarına.*” (KV, 2006:25) Sabır ile mezara giden Hz. Eyüp nasıl cüzamlı yaralarından düşen kurtları, bunlar bana Allah’ımın lütfudur diye geri yaralarına koyarsa, (Pala, 1989:158) Doğu insanı da çıbanlı olmalarını, Allah’ın sevgili kulu olmaya, peygamberimizin güzellik çıbanı diyen övgüsüne mazhar olmaya bağlayarak, benzer bir inancı ve sabrı güncellemişlerdir.

Sahipsizler adlı öykü, sahipsiz olanın inançlarına da sahip çıkamayacağını anlatan bir öyküdür. Almanya’da ölen Türk işçisi, mezar yeri olmadığı için yakılacaktır: “*Yeterince toprağımız olmadığından, ölünüz yakılacaktır.*” (SH, 2006:13) İslam inancına, ölen işçinin sorulmayan arzusuna ve ona karşı son görevlerini, olanaklar ölçüsünde en iyi şekilde yapmak isteyen diğer Türk işçisi arkadaşlarının taleplerine ters düşen bu işlem, inançların kutsallığının yok sayılması ve çiğnenmesi anlamlarına da gelir.

Bozkır Gelini adlı öykü, montaj tekniğinin sunduğu geniş olanaklardan yararlanarak Nas Suresi, Besmele-yi Şerif, cüz, Ya Allah, kelime-yi şahadet ifadelerine, yakarışlarına, seslenişlerine ilaveten İslam’ın ruhunu da içeren kurgusu ile on bir yaşında kocasını öldüren Atiye’yi, İslam inancının zırhıyla korumak isteyen diğer mahkum yaşlı kadını karşımıza çıkarır.

Yaşlı kadın; çocukken önce gelin, sonra katil olan ve idamla yargılanmak için yargıcın karşısına çıkarılacak bozkır gelinini, **İslamiyet**’ten öğrendiği dualarla Allah’a emanet eder: “*Kalk öyleyse, dedi yaşlı hükümlü. Getir başörtünü, ört saçlarını. Ört de dua edebilesin kızım...*” (BG, 2006:9) Bu öykü darda, zorda kalanın, kimsesizin tek sığınağının inancı olduğunu, inancın en saf halini ortaya ve açığa çıkaran bir öyküdür. Mazlumun bir ahı bir de Allah’ı vardır, başkaca bir gücü ve sığınağı yoktur.

İslam inancı, içinde; Dante’nin İlahi Komedyası’nın ciltlerini de oluşturan Cennet, Cehennem ve Araf mekanlarından oluşan, öte dünya inancını da barındırır. **Ölü Bohçası** adlı öyküde, bu dünyası cennetten çok cehennem hayatına benzeyen Atiye Ana’nın, yazgısına katlanırken en çok inancından ve öldükten sonra olsun cennette

yaşayacağından güç aldığı dile getirilir: “*Bir mevlütte mi duymuştun, yoksa uzaktan gelen okumuş bir kadın mı söylemişti çıkaramıyordun ama bildiği, yüz yılı aşanların sorgusuz sualsiz cennete gideceğiydi.*” (BG, 2006:98) Tanrı ve İslam inancının bir parçası olan cennet; yaşama anlam katma, ölüm için anlam yaratma, katlanılan dünya hayatı için avunma ve avutma kaynağına dönüşen bir mekan algısıdır: “*Bilinçli varlık için yani insan için her şey anlam edinmeye ya da anlam giyinmeye yatkındır, bir küçük taş parçası bile, bir kuru yaprak bile. Hele temele Tanrı’yı koyduysak her şey tıklım tıklım anlamla dolu olur.*” (Timuçin, 2012)

3.2.19. Şeytanın Arabası veya Bütün Kötülüklerin Anası: İçki - Kumar - Fuhuş vs...

Deli Miço öyküsünde, insanların kötü alışkanlıklarından biri olan esrar sahneye çıkar. Hatta Miço’nun deliliğinin bir, belki de en büyük nedeni bu habis alışkanlıktır. Küçükken çok ağlayan Miço’yu babası esrarla karıştırılmış tütün, yüzüne üfleyerek dumanaltı yapar, sersemletir ve uyuturmuş: “*Ardından esrara alışmış Deli Miço sokaklara düşüp ... ne aklı geri geldi ne de esrarın sonu.*” (KV, 2006:16) Uyuşturucuların en hafifi olan tütünden başlayan, enfiye, afyon ve esrarla devam eden uyuşturucu kullanımı bir yüzyılın değil her yüzyılın ve her coğrafyanın en kötü alışkanlıklarından biri olmuştur. Bu öyküde bhusus Urfa ana mekan seçildiği için, bu şehrin yaşama alışkanlıklarından bir kesit sunulmuş olur.

Sadece oynatanların kazandığı, oynayanların hep kaybettiği, çok kötü ve evlerden ırak bir alışkanlık olan kumar gerçeği ile **Kuyu** adlı öyküde karşılaşırız: “*Oysa o, kopuk olmuş, kumarcı olmuştu.*” (KV, 2006:121) Beden yaşı büyüyen ama ruh yaşı hep bir yaşa, özellikle çocukluğa takılı kalanlarda bastırılmayan bir oyun oynama gereksinimi ortaya çıkar. İnsanların yetişkinliklerinde, heyecanlı oyun ortamına ve atmosferine girmek veya geri, çocukluğa dönmek için kumara ilgi göstermesi bunun başlangıcı olur.

Birçok öyküde, örneğin **Güzel Çocuk** öyküsünde olduğu gibi, **Büyük Yas** öyküsünde de karşımıza, bütün kötülüklerin anası diye bilinen içki alışkanlığı çıkar: “*Karşılıklı oturan candan iki arkadaş, hemen hemen aynı anda tabancalarını bellerinden sıyırıp havaya yönelttiler. Boğma rakısının keyfine tetiklere dokundular.*” (KŞ, 2006:43) Öykünün ilk cümlelerinden alınan örnekte sadece içki değil, silah da sahnededir. Bir düğün evinde içilip havaya silah sıkılmaktadır. Ateşle barut gibi yan

yana durmayan bu ikilinin, arz-ı endam etmesi, fena gidişata “Büyük Yas”a, okurun hazırlanması için seçilmiştir.

Evlilik kurumundaki çarpıklıkları konu edindiği hikayelerin en hacimli olan **Evlilik Şirketi** adlı hikayede, harem geleneğinden, çokeşlilik kültüründen çıkan erkeklerin, tek eşliliği kabullenemedikleri ve bekarken daha sık, evlendikten sonra daha seyrek ama mutlaka genelevlerin müdavimi olduğu ve bu eğilimin yaygınlığı gündeme getirilir: “*Gittim, dedi. Pek çok kez, herkese açık evlere gittim.*” (EŞ, 2006:32) Seks mahalleleri denilen genelevler, fuhuş mekanlarıdır. Öyküde bu evlere gittiğini itiraf eden koca, hem bekarken hem evliyken yolunu bu açık evlere ara sıra düşürmüştür. Bu mekanların fuhuşla zinanın, erkekle kadının, cinsellikle ticaretin birbirine karıştığı yerler olarak, toplumdan soyutlanamayacağı da geri planda düşündürülür.

Dünyanın en eski mesleklerinden birinin, daha özel bir ifadeyle, en eski kadın mesleğinin fahişelik olduğu bilinmektedir. (Turan, 1982:75) **Yanı Başından Türkler Geçiyor** adlı öyküde, Frankfurt istasyonunda duran başkarakter, hippî gençlere rastlar. Konuşmak istediğinde, kızlar esrar parası için kendisiyle yatmak isterler. Öyküde, para karşılığı seksin normal ve yaygın olduğunu düşünen hippî gençler ve Alman toplumu adına kurulmuş şu cümlelere rastlarız: “*Biz, kapitalizmin görünmeyen yüzüyüz. Anam orospu benim. Açıkla İnge, ananın orospuluğunu iyice açıkla. Evli orospu benim anam. Birlikte yattık dostuyla. Üçlü, dörtlü, beşli yattık.*” (AE, 2006:93-94)

Fahişeliğin, grup sekse de döndüğünü gösteren bu cümleler, tarihselliği içinde düşünüldüğünde fuhşun kapitalizmle değil ama kapital ile ilişkili olduğunu gösterir. Fahişelik, para kazanmak amacıyla yapıldığı için bir meslektir, her ne kadar toplumca onaylanmış bir meslek olmasa da ve tarihin en eski mesleklerinden sayılmaktadır.

Emperyalizm Pantolon Düğmelerimizle Oynuyor adlı hikayede, Elazığ’da dolaşan, önce kadınların bir masada kümeleştiği bir lokantaya giren başkarakterin durumu anlaması biraz zaman alır: “*Karşıda oturan, ancak orospu olabildikleri için erkeklerin geldiği içkili lokantaya girebilen kadınlar ... pezevenk olduğu belli olan birisi kadınlar masasıyla erkekler masası arasında arabuluculuk yapıyordu.*” (İP, 1976:87-86) Bu alıntıdaki olay ve kullanılan argo terimler, Anadolu’da fuhşa aracılık eden bir mekanın anlatımına ve fuhuş çarkının nasıl işlediğinin açıklanmasına dayanır. Geri planda ise fuhşun bir arz talep işi olduğu, böyle olduğu için de velev yasalar marifetiyle yasaklansa bile mutlaka bir kanal, çıkış yolu bulup varlığını devam ettireceği anlatılır.

Esasen Bekir Yıldız'ın “**Beyaz Kan**” başlığı altında topladığı yukarıdakine benzer hikayeleri, bazen bağımsız ama çoğunlukla ağırlıklı olarak seks filmleri ekseninde, cinselliği sorgular: “*Yerime otururken, ayakkabıma tutkal gibi bir şeyler yapıştı. Anladım hemen: Sanki, yeni bir düzende, binlerce, milyonlarca yaşanacak gerçek aşklar adına, bilinçsizce akıtılmış sessiz gözyaşıydı bu beyaz, yapışkan kanlar...*” (İP, 1976:89-90) Başkarakter, Elazığ'da, **Kimin Eli Kimin Cebinde** adlı seks filminin gösterildiği bir sinemadadır.

Anadolu'da, kadınların gitmediği sinemalar, çoktan aile sineması olma özelliğini kaybetmişlerdir. Sinemacılar, tek müşterileri olan erkekleri çekebilmek için cinsel içerikli örneklerle yönelmiş, cinsel açlığın pençesinde kıvranan erkekler, bu sinemaların müdavimi olmuş, elleriyle tahrik ettikleri cinsel organlarından akıttıkları **beyaz kanlar** ile bu salonları vıcık vıcık yerler yapmışlardır. Derin yapıda ise seksin özneleşmediği toplumlarda nasıl nesneleştiği, duygusal değil hayvani bir içgüdüye dönüştüğü anlatılmaya çalışılır. Fuhuş ve sinema sektörü işbirliğine giderek seksi metalaştırmakta ve sömürmektedir.

3.2.20. Toplumsal Düzen / Düzensizlik

Düzen arayışı için iyi bir birikim ve deneyim deposu olan toplumsal / tevarüs eden düzen, sıklıkla **Procrustes**'in yatağı gibi tek tip insanlar yaratma teklifi ve tehdidi de içerir: “*Yunan mitolojisinde Atik yarımadasında Elaüsis yakınlarındaki tepeleri kendisine mesken tutmuş azılı bir dev olan Procrustes, gelip geçen herkesi demirden bir yatağa yatırıyor, ayakları dışarı taşarsa taşan kısmı kesiyor, boyu kısa gelirse gererek uzatıyordu.*” (Sinanoğlu, 1931:143) Toplum da din, töre, gelenek gibi değerlerin, ayıp, günah, yasak gibi kavramların oluşturduğu bir yatağa yatırdığı bireylerinin uzun uzuvlarını kesip, kısa olanları sündürerek herkesi aynı kalıba dökmeye çalışır ve bu süreçte çatışma kaçınılmaz bir hal alır.

Osmanlı'da toplumsal düzenin esnaf tipi olan ahiler (Kaplan, 1985:132-143) mesleki örgütlenmenin sağladığı adil bir çalışma ortamı kurabilen ve bulabilen insanlardır. Cumhuriyetin ilanı ile dağılan bu yapı, yerini yeni örgütlenmelere bırakıncaya kadar büyük boşluklar ortaya çıkmış ve toplumsal yapı, düzen, bu boşlukları yasal olmayan yöntemlere başvurarak dolduran insanlarla dolmuştur. **Elazığlı Hamal** öyküsünde, memleketinden kapıcı olmak için yola çıkan ancak hamal olabilen Hasan Dayı, bu işi bile, mafyavari örgütlenmelere giden diğer meslektaşları yüzünden ağız tadı ile

yapamamaktadır: “Her yeni gelen hamala düşman olurdu diğerleri. ... Niğdeliler aralarında kumpanya kurmuş, başka yerlerden gelecekleri Babiali’de çalıştırmamaya karar kalmışlardı.” (KV, 2006:89) Bu illegal örgütlenmenin içinde korumasız kalan, alın teri ile çalışıp kazanmaktan başkaca kaygısı olmayan Hasan Dayı, öykünün sonunda öldürülür. Toplumsal düzenin düzensizliğe dönüştüğüne dair açık bir saptamadır bu öykünün iletileri...

İlkel toplum düzeninde erkeğin dışarıda avlandığı, kadının mağarada kalıp çocuklarını büyüttüğü bir işbölümünün egemen olduğu, bu yaşama biçiminin gelenekselleştiği bilinmektedir. Sanayi devrimini müteakip kurulan toplumsal düzen, kadını da fabrikalarda ve değişik iş kollarında çalışmaya zorlamış, -bakış açısına göre çalışabilmelerini sağlamış-, bu yeni düzen, beraberinde yeni sorunlar da doğurmuştur. **Demir Bebek** adlı öyküde, emzikli bebesini evde bırakıp, Almanya’da bir demir fabrikasında çalışmak zorunda kalan bir Türk kadını vardır:

“Memelerim gene doldu bugün. Sancılanıp öğle paydosunda, musluğa akıtmasaydım kısmetini, senin gibi iki çocuğa bile yeter de artardı sütüm.” (DB, 2006:11-12) Memelerinden süt akan, elbisesini ıslatmasın, sancı vermesin diye sütünü lavabolara akıtan, bebesi evde aç ve annesiz kalan bu kadının şahsında, **çalışan kadın** kimliği ile **annelik rolü** çatışır. Bu ise çalışan kadınların yaşadığı sorunlardan sadece bir tanesidir ve toplumsal düzenin, düzensizliğe araladığı kapıdır.

Devlet erkinin, otoritesinin zayıfladığı dönemlerde ve coğrafyalarda, küçük devlet taklitleri / mukallitleri ortaya çıkar. Ağalık düzeni gibi eşkıyalık da bir devlet taklitçiliği, onun boşluğunu dolduran, yokluğunu değerlendiren ve meşruluğu tartışmalı kaba gücü ve keyfi adaleti uygulayan, hem bir sosyolojik olgu hem de bir diğer suç çeşidi ya da suç örgütüne dönüş-bile-n yapıdır. **Gözler** adlı öyküde, toplumsal düzeni tehdit eden, düzensizliğe dönüştürme örneği olan bu iki yapı eşleştirilir, birbirine benzetilir:

“Şu karşısında duran, gırtlığına sustalıyı batırmış haydut da olmasın bir ağa?..” (BG, 2006:75) Bu öyküde Anadolu insanın, ağalık düzeninin yanında ve ağalıktan sonra bir diğer heyulası, öcüsü olan haydutlar ve çeteleri ortaya sürülür. Halkı haraca bağlayan, sömüren, soyan bu çeteler, ağalık ve aşiret düzeninden sonra, toplumun, halkın kanını emen diğer parazitleri, ikincil asalakları temsil ederler. Öykü, kırsalın kaderine terk edilmiş insanların bir değil iki kanayan yarasına merhem olmak için yazılmıştır, bu yaralara tuz basanlara inat... Bu öyküdeki toplumsal yapı ile Yaşar

Kemal'in **İnce Memed**'ini, Kemal Tahir'in **Rahmet Yolları Kesti** romanını vb. doğuran toplumsal koşullar aynıdır, ayrı olan eşkıyaların tutum ve davranışlarıdır.

Canlı Tabanca adlı öykünün arka planını, olağanüstü dönemlere özgü bir sosyal ve politik devir, kaotik bir toplumsal düzen-sizlik doldurur: *“Soygunculardan ikisi yakalandı... Üç kişi öldürüldü... Bir otobüs tarandı... Üstçavuş öldürüldü... General yaralandı... İlkokul müdürü öldürüldü... Sendika başkanı katledildi... Kahve tarandı: Altı ölü... Bir, bir - iki öğrenci daha öldürüldü...”* (BG, 2006:90)

Sanki Türkiye değil de Vahşi Batı'dan Teksas manzaraları diyebileceğimiz, üstelik üç noktalarla, bunlar ne ki, dahası, arkası ve fazlası var denilen bu cinayetler serisi ve anarşik yapı, darbe öncesi, bhusus 12 Eylül askeri darbesi öncesi, darbeyi meşrulaştıracak toplumsal kaosu imleyen cümlelerdir. Yazar, on yaşında akıl sağlığını yitiren kız çocuğu / başkarakterinden, bu kaotik toplumda **delirmek** hakkını elde bulundurmanın kaçınılmazlığını da anlatır. *“Delirmek bazen gerçekliğe verilebilecek en uygun tepkidir.”* der Philip K. Dick... Toplumsal düzen ile bireyin mutluluğu, akıl ve ruh sağlığını koruyabilmesi arasında koşutluklar vardır.

Toplumun en küçük yapı taşı ailedir. Türk toplumunda ata erkil aileden çok çekirdek ailenin yaygınlığının yanında, anne - babaların en küçük çocuklarını yanlarında tutma, çocukları erkekse gelinleriyle, kızsız içgüveyileriyle birlikte yaşama tercihleri, yaşlılıklarında yalnız kalmamalarını sağlamaktadır. Bu toplumsal düzenin Batı'da, bhusus Almanya'da bozulduğunun ya da hiç olmadığına örneği **Ailenin Böylesi** adlı öyküde karşımıza çıkar.

Başkarakterin, zamanında ev sahibesi olan yaşlı kadın, evinde bir başına ölmüş, başkarakterle karısı dayanamadıkları bir kokunun izini sürerken bu cesedin bulunmasını sağlamışlardır: *“Birkaç gün önce ölen kadın yere düşmüş. ...donuk donuk gözlerle birlikte, bedeni de çürümeye başlamış...”* (AE, 2006:18) Komşuları olmayan evde ölüp, yıllar sonra iskeletleri bulunabilen yaşlıları veya yalnızları da düşündüğümüzde, toplumsal düzenin birlikte yaşama, dayanışma kültürü aleyhine bozulmasının yaratacağı sorunları irdelemeye başlamak zorunda kalırız.

Çağdaş düşüncenin ulaştığı katılımcı yönetim biçimi olan ve J.J. Russo'nun Toplum Sözleşmesi'ne uygun siyasal ve sosyal ortamı oluşturan parlamenter demokrasi; özde değil sözde uygulandığı, ekonomik anlamda geri bırakılmış, zihniyet olarak monarşik düzenlerden gelmiş insanların yaşadığı toplumlarda, tutunmak ve işe yaramak noktasında aciziyet ve zaafiyet nöbetlerine yol açmıştır. Yönetemeyen demokrasinin

sabık partileri **Yalan Ağacını Kanla Sulayanlarla Umudu Bilinçle Karanlar** adlı hikaye - röportajda deşifre edilir:

“... demek AP'ye geçtiniz? ... CHP'yi de MSP'yi de bir kalem geç. ... Şimdiki partiye geçtik. MHP'sine...” (RP, 2006:211-212) Kısaltmalarla anılan bu partiler, Türkiye'nin elli yılına, 1950 - 2000'li yıllarına damga vurmuş partilerdir ve ülkemiz insanının çok partili demokratik hayata ve toplumsal düzene alışması sürecini, geçiş sürecini sağlayan partilerdir. Bir düzen, toplum hayatına birdenbire oturmaz. İntibak süreci sancılı, sorunlu geçebilir, yazarın eleştirilerini yersiz bulmamakla birlikte, bu dönemi ve siyasal partileri bu gözle de değerlendirmek gerekir.

3.2.21. Tanrılar Ziyafeti: Ölüm

Temelleri ilk ve ilkel insan ile atılan, kurban olma / etme geleneği; insanların kendi ölümleri ile Tanrıların dirilişi arasında koşutluklar kurduğu bir inancı bugünlere miras bırakmıştır: “*Morfoljik açıdan bakıldığında İbrahim'in oğlunu kurban edişi Eski - Doğu dünyasında sıkça uygulanan ve İbranilerin peygamberler dönemine kadar sürdürdükleri, ilk çocuğun kurban edilişi pratiğinden başka bir şey değildir. İlk çocuk, çoğunlukla bir Tanrı'nın çocuğu olarak görülürdü; hatta, arkaik Doğu'da evlenmemiş kızların tapınakta bir gece geçirmeleri ve Tanrı (onun temsilcisi, rahip ya da elçisi, 'yabancı') tarafından hamile bırakılmaları adet olmuştu.. Bu ilk çocuğun kurban edilmesi Tanrı'ya ait olanın ona geri verilmesi demektir. Böylece genç kan, Tanrı'nın tükenmiş enerjisini artırıyor.*” (Eliade, 1994:109) Her ölümün Tanrı'nın diriliğine bir armağan olduğu düşünüldüğü için, ölümün Tanrılar ziyafetine dönüşmesi inancı ortaya çıkmıştır.

Belki de bu zorunlu yaşam ölüm ilişkisi yüzünden, özelde Güneydoğu, genelde Anadolu, yoksulluk, hastalık, kaçakçılık, namus ve kan davaları ile her çeşit sırasız ve vakitsiz ölümün kol gezdiği bir coğrafyadır. Tanrılar ziyafet sofrası için bu coğrafya devasa bir **sunaktır**. Bekir Yıldız'ın ölümün kol gezdiği hikayeleri de aynı makus tarihten, talihten ve coğrafyadan kesitlerle doludur.

Büyük Yas öyküsünde bu olgulardan hiçbirisi yokken, ölüm yine vardır ve üstelik mutlu bir günde, bir düğünde ortaya çıkar. İçki içip silah sıkan erkeklerden biri sarhoşlukla diğerini vurur. Öldürülen henüz bir yıllık evli bir gençtir ve arkasında “Ölüm... Hain ölüm, beni de al götür...” (KŞ, 2006:48) diyen genç bir dul bırakır. Felaketlerinden değil saadetlerinden bile ölüm çıkaran Türk köylüsü ve insanı, Azrail'in

yeryüzü şubesi gibi davranmaktadır. Hikayelerde ölüm izleği, bir ikincil izlek olarak; yoksulluk, hastalık, iş kazaları, siyasi kargaşa ve anarşi, kan davaları ve namus cinayetleri ile sürekli karşımıza çıkar.

3.3. Hikayelerde Yapı

“Bu dünyanın insanı ırkilden yanı korkunçluğu değil olağan görünüşüdür.

Alman felsefeci Teodor W. Adorno

3.3.1. Özetin Özeti ya da Hikayelerde İsim İçerik İlişkisi

“*Güzel olan hiçbir şey hülasa edilemez.*” demiştir Paul Valery... Parça bütün ilişkisini ve bütünden oluşan güzelliği ortadan kaldıracacağı, kaldırabileceği, metnin edebiliği sakatlanabileceği için edebi metinlerin özetlenmesi bu bağlamda doğru bir tercih olmasa da, edebi metin çalışmalarında, metinleri küçültmek, çalışmayı kolaylaştırmak, okuyana az zamanda derli toplu bilgiler verebilmek, çeşitli çıkarımlar için ham malzeme toparlamak adına, edebi metinleri -burada hikayeler- özetlemek bir çalışma disiplini haline gelmiştir. Bu yerleşik usule uyarak, hikayelerin özgül ağırlığını koruyarak, en az sözle en kapsamlı özete gitmeye çalışarak, kitaplara ad olma yoluyla seçilmiş hikayelere yoğunlaşmaya ve hikayeleri yoğunlaştırmaya, aynı zamanda isim içerik ilişkisini de kurmaya çalışacağız.

Ağaların gücünü anlatmak için yazılan ama töre söz konusu olduğunda güçsüzleştiğine odaklanan **Reşo Ağa** hikayesinin ismi ile içeriği arasında dolaysız bir ilişki vardır. Hikayenin başkarakteri olarak seçtiği kişiyi yazar, hikayenin adı da yapar. Bu sık rastlanan ve en kolay olan yola sapmaktır. Ne ki hikaye okunduğunda, aslında ağanın kaçırılan ve sonra da namus belasına öldürülen kızının dramatik aksiyonu omuzladığı ve hikayenin isminde onun varlığının veya kaderinin öne çıkarılması gerektiği tezi ağır basar. Sanki isim seçimi yeterince isabetli değildir.

Kara Vagon öyküsü, hayvan taşınan vagonlara binerek, Çukurova’ya ırgatlığa giden, Doğu insanının yaşadıklarından kesitler sunan bir öyküdür: “*Hayvanların boşalttığı vagona alındılar. Kadınlar, çocuklar, erkekler... Ayakları altında bokları ezdiler. Boka rağmen oturmak istediler. ... Kara vagonlar, kara vagonlarda unutulmuş insanlar...*” (KV, 2006:33) Trenler, renkleri itibarıyla genellikle kara tren olarak isimlendirilmişlerdir. Bu öyküde trenin bir bölmesi olan vagona bu kara sıfatı ödünçlenerek eklenmiş, insanların yazgısı ile vagonun sıfatı eşleşmiştir. Hayvan taşınan

yerde ve hayvan pisliği içinde yolculuk edecek insanların yeri ve değerinin sınırları bu mekan parçası ile belirlenmiştir.

Kaçakçı Şahan öyküsü bir Güneydoğu gerçeği olan kaçakçılığı, Şahan isimli başkarakterin şahsında irdeleyen bir öyküdür. Yoksulluğun baskısıyla hiç istekli olmadığı halde kaçakçılığa bulaşan Şahan, Suriye tarafında, kazandığı paraları iki altına çevirmiş, sınırdan Türkiye’deki köyüne geçecektir. Mayına basar, bir bacağı kopar, gözünün yarısı akar. Ölüme gitmeden babasına söylediği gibi altınları ağzına alıp yutmaya çalışır: *“Ağzına boşalttı iki altını. Yutmaya çalıştı. ... Altınlardan biri boğazına kaydı. Ötekisi henüz ağzındaydı.”* (KŞ, 2006:74) Bu esnada patlama sesine gelen jandarmaların kurşunları ile ölen Şahan’ın cenazesine, mimlenmemek için ailesi sahip çıkamaz. Bu davranış, kaçakçılık yapılan köylerde bir yazgı ve yasadır. Öykünün sonunda babası bu iki altını oğlunun cesedinden aparacaktır.

Sahipsizler adlı öykü, Almanya’da çalışırken ölen ve mezar yeri olmadığı için cesedi yakılacak olan bir Türk işçisinin defin işlemleri etrafında cereyan eden olaylardan oluşur: *“Tabut süslenecek mi? Papaz, başını sestene yana çevirmedi. ... Hayır, dedi. O tabut sahipsiz.”* (SH, 2006:14) Sahipsiz sözcüğü tek başına yetimlik, öksüzlük, kimsesizlik ve toplamda acıma duygularını açığa çıkaran bir sözcüktür ve bütün anlamları ile Almanya’ya işçi olarak giden bütün Türkleri kapsayan bir sıfat haline gelir / getirilir...

Evlilik Şirketi adlı öykü, Bekir Yıldız’ın evlilik ve aile ilişkilerini, konularını özneleştirdiği Halkalı Köle ve Aile Savaşları romanlarında daha esaslı ve etraflıca irdelenen izleklerin bir öncülü ve özetidir. Arapça kökenli şirket kelimesi, bugün için, ticari ortaklık anlamına gelen iktisadi bir terimdir. Yazarın bu sözcüğü evlilikle ilişkilendirmesi, evlilik kurumuna dair kuşkuları ve önyargıları ile alakalıdır. Evliliği bir bono / senet üzerine atılan imzaya benzeten, eşlerin birbirlerini severek değil, seçerek evlendiklerini, evliliğin hesap kitap ve çıkar ilişkisi üzerine oturduğunu, eşlerin birbirlerine karşı asla dürüst olmadıklarını, evliliğin bir ikiyüzlülüğün hüküm sürdüğü zoraki ittifaklar olduğunu düşünen başkarakter için evlilik, itiraf edilmeyen ve adı konulmayan bir ticari ortaklıktır:

“İki kişilik şirketimiz iyi gidiyor oysa. ... Ha?.. Çocuklarımız... Dört kişilik şirketiz sahi.” (EŞ, 2006:79-83) Öyküde evliliklerinin dokuzuncu yıldönümünü kutlayan çiftler, bir **dürüstlük gösterisi** yapmaya ve birbirlerine bütün sırlarını, bilinçaltılarını açmaya karar verirler. Uygulamaya geçtiklerinde, duydukları her ikisini de rahatsız ve

mutsuz eder zira insan kötü, karanlık ve çirkin bir varlıktır ve kara kutularımız iğrenç yaşantılarla da doludur.

Beyaz Türkü adlı öyküde; hamile bir kadınla, çocuğun babası olan adamın, peşlerindeki insanlardan kaçmaları ve saklanmaları, sonunda kovalayanları hedef şaşırtarak başka yöne çekmek isteyen adamın yakalanması ve yalnız kalan kadının tek başına doğum yapması etrafında şekillenen olaylar anlatılır. Her doğum bir umut, her can bir ışıktır, yeryüzünün karamsarlığını ve karanlığını dağıtan. Öyküde isim içerik ilişkisi bu gerçeklik üzerinden kurulur. Annenin ve babanın ortak umudu doğacak çocuklarının mutluluk üstüne ve mutluluk içinde söyleyeceği türkülerdir: *“Çocuğumuzun türkü söylemesi gerek. Mutluluk üstüne, özgür türküler. ... Beyaz ve özgür türküler...”* (BT, 2006:41-42-44) Öykü; yeni doğan, mutlu ve uzun yaşaması umulan bir çocuğun, söyleyeceği “beyaz, özgür, mutluluk üstüne” türkülerden hareketle, her şeye rağmen insanlığa duyulan inancın, umuda dayanan iyimserliğin korunması ve kollanmasına adanmıştır. Adeta çocuk etrafında bir kardelen metaforu oluşturulmuştur.

Dünyadan Bir Atlı Geçti adlı öykü; hükümete karşı ayrıntılarına girilmeyen bir suç işlemiş karakterin, babası ağa olan sütkardeşinin konağına, sınırı geçinceye kadar, geçici olarak sığınmasını; ağanın ise bu Tanrı misafirini, topraklarının dışında, oğluna öldürterek ve bu yolla sözde töreleri çiğnemeyerek, durumu, hükümetle arasını düzeltme fırsatı, şan şöhret kazanma fırsatı olarak görmesini ve değerlendirmesini anlatır: *“Tetiği çekti ağanın oğlu.”* (DBAG, 2006:16) Sütkardeşini, sözde sınıra getirip, vedalaştıktan sonra at sırtında arkasından vuran oğul ile vurdurtan ağa baba, kendi cinsine ve törelerine sudan sebeplerle ihanet edecek kadar basit, ilkel, yoz ve vahşi tiplerdir. Öykü bir insanlık ağıtı hükmündedir.

Demir Bebek adlı öykü, “köyden indim şehire”yi aşan, köyden indim Almanya’ya şaşkınlığı yaşayan, Almanya’da karı koca çalışan, fabrikaya gittiklerinde, biri altı yaşında diğeri bebek iki çocuğunu evde bırakmak zorunda kalan bir ailenin yaşadığı trajediyi anlatır. Altı yaşındaki Narin, çocukça aklıyla, çikolata yerken üstü kirlenen küçük kardeşi Davut’u, annesinin kirlenen çamaşırları makinede yıkamasından ilham alarak, temizlemek için çamaşır makinesine koyar: *“Korkma kurbanım. Gir içine... .. Şu düğmeye bassın aban... Şu, al renkli düğmeye... Sonrası, ak pak bir oğlan çıksın içinden...”* (DB, 2006:12) Annesi ile babasının demir fabrikasında çalıştığı, ömür tükettiği bebek, bu demirlerden yapılmış bir makinede can verir. İsim içerik ilişkisinin bu şekilde kurulduğu öyküde, demir uygarlığının küçük kurbanı olan bebek, başka

küçük ve büyük kurbanların tümellesin, tikel örneğidir. Suçlu bu kadar küçük çocukları evde bırakan aile olduğu kadar, aileyi buna zorlayan sosyal ve iktisadi koşullardır.

Mahşerin İnsanları adlı uzun öykü, çağımız insanının toplu fotoğrafını çeken ve gördüklerinden hoşnut olmayan bir yazarın sızlanış kabilinden saptamalarını içerir: *“Çağımızda insan bir şaşkın, bir şaşkın ki, diyor kendi kendine. Fırında insan... Mahşeri bir fırında... Ateş, yakıcı, kavurucu değilken, birilerini sırtına almak gösterisinde insan. Ama ısı artınca, ayaklar yanınca, insan sırtındakini ateşe atıp attığının sırtına binme yarışında.”* (Mİ, 2006:40) Çağ insanı bencil, çıkarıcı, hesaplı ve ikiyüzlü bir varlık olmakla maruf ve meşhurdur. Alıntındaki cümleler, hayvanlar üzerinde yapılan bir deneyi kopya eder, insana uyarlar ve deyim yerindeyse sonuçlar “cuk” oturur.

Yanında yavrusu olan bir ayıyı bir sacın üzerine çıkarmışlar ve sacı yavaş yavaş ısıtmışlar. Ayı başlangıçta, yavrusunu kucağına alıp koruma tepkisi vermiş ancak sıcaklık dayanılmaz dereceye geldiğinde kucağındaki yavrusunu ayakları altına koyup kendini korumaya almış. **Doğa**, yaratıcı kudret, onun içgüdülerine annenin yaşam ölüm restleşmesinde daha değerli bir canlı olduğu kodlarını işlemiş olmalı ki hayvanlar bu ortak ve içgüdüsel tepkiyi gösterme paydasında birleşirler. Düşündürücü olan hayvansal bu içgüdü, öyküdeki yönlendirmeye okursak insanların da kalıp olarak tekrar etmeleridir.

Mahşerin İnsanları adlı öykü iki değişik olay örgüsü etrafında şekillenir. Birinci halkada bir binanın göçüğü altında kalan bir adamın sürünerek çıkış yolları araması; ikinci halkada, Türkiye’de yakalanma tehlikesi olan bir karakterin önce ağabeyinin de yaşadığı Viyana’ya sonra Berlin’e gitmesi, en sonunda gönül yoldaşım dediği kadının hasretine dayanamayıp sınırı geçerek ülkesine dönmesi anlatılır. Bu iki karakter arasında yaşadıklarını algılayıştan başlayan koşutluklar vardır. Başlıktaki mahşer kavramı ilahi dinlerden ödünçlenmiş bir kavramdır. Mahşer, bütün insanların mezarlarından kaldırılıp bir araya toplanacağı diriliş ve hesap günüdür. Peyami Safa Mahşer romanında aynı metaforu / mecazı kullanır. Dünya hayatını mahşer kadar, panayıra benzetme eğiliminin örnekleri Adnan Özyalçınar’ın Panayır öyküsü ile Halide Edip’in Sonsuz Panayır romanıdır. **Mahşer, panayır** gibi sözcükler hayatın dağdağasını, curcunasını, keşmekeşini karşılamak için seçilmiş, anlam çoğaltan sözcüklerdir.

Bozkır Gelini adlı öykü; on yaşında evlendirilen, on bir yaşına geldiğinde kocası bozkırda kovalayıp sahip olmak için üstüne çıktığında, çocukça bir korunma içgüdüleriyle kocasının kafasına taşı indirip öldüren, bozkır gelini Atiye'nin, duruşmaya çıkacağı günü, koğuş odası ve jandarma eşliğinde, elleri kelepçeli, idamla yargılanacağı adliye binasına götürülmesi esnasında hatırladıklarını, geriye dönüşler ile anlatılanları içerir: *“On bir yaş, Hamza'nın altında çırpınıyor. Bağırıyor. Bozkırda durmadan bağırıyor Atiye.”* (BG, 2006:17) Henüz sokaklarda oyun oynaması, okula gitmesi gereken, evliliği sadece evcilik oyununda yaşaması gereken Atiye, küçük kızların başlık parası da küçük olduğu için, büyük kızlara gücü yetmeyen Hamza tarafından satın alınır. Atiye'nin yoksul ve kalabalık ailesi ise, sofradan bir boğaz eksileceği, az da olsa cepleri para göreceği için bu çifte cinayete gönüllü ortak olan, yardım ve yataklık eden kişiler olarak, asıl yargılanması gerekenlerdir. Nitekim yazar, kızın masumluğunu, ailenin ve toplumun suçluluğunu ifade, eleştiri ve ispat için bu öyküyü kaleme almıştır.

Bekir Yıldız, iç kapağına “röportaj” açıklamasını düştüğü **Harran** adlı öykü kitabında yer alan öykülerinde organik bir bütünlük kurmuştur. İlk okunurken ayrı ayrı gözükten öyküler aslında bir öyküdür. İlk öyküde, Topkapı'daki İstanbul otogarına gitmek için bindiği dolmuşta rastlaştığımız ve Bekir Yıldız'la içli dışlı olduğu peyderpey anlaşılan başkarakter, biletini alır ve Harran'da noktalanacak yolculuğuna başlar. Yolculuğun aşamalarını ise ayrı başlıklar verdiği öykülerle anlatır. Başkarakterin, yol boyu konuştuğu ya da konuşmalarına kulak kabarttığı insanlarla röportaja benzeyen öyküler, geçtiği yerlerle ilgili yazdıkça da gezi yazısına benzemeye başlar.

Yaman Göç; Bekir Yıldız'ın, Türkler Almanya'da romanında, Alman Ekmeği ve İnsan Posası adlı hikaye kitaplarında işlediği izlekleri yinelediği hatta bu yineleme işini abartarak yaptığı uzun hikayesidir. Hikayenin içinde mezkur anlatılar yer yer, bilgisayar diliyle söylersek kopyala yapıştır yapılarak, aynı cümleler kullanılarak metne, ana gövdeye eklemlenir. Kendini tekrar eden bir yazar olma sıfatını bu öyküde abartıyla hak eden yazar, sözünü emanet ettiği başkarakter aracılığı ile yıllarını Almanya'da harcamış gurbetçilerle, Kapıkule gümrük kapısında, yanında fotoğrafçı, boynunda ses kayıt cihazı, uzun uzun söyleşir, araya, hekim değil çeken sıfatıyla kendi düşüncelerini ekler, hikayesini; hikaye - röportaj dediği türe uyarlar.

Konuşulan işçiler Almanya'daki ayrımcılıktan, dışlanmaktan, emekli ikramiyelerini yahut tazminatlarını alamamaktan, çocuklarının Almanlaşmasından,

ilerde Yahudilere yapılanın benzerine Türklerin maruz kalacağından, Nazizm'in hortlayacağından hatta hortladığından, kesin dönüş yapmak istediklerinden, ciddi boyutlara, işten çıkarmalara varan işsizlikten vs. bahseder, şikayet ederler: “...büyük ve yeni bir makine kuruldu fabrikamıza. Robot bir makine. ... Yani işçileri makine açığa çıkardı.” (YG, 1983:13)

Mekatronik, makine mühendisliği ile elektronik mühendisliğinin birleşerek oluşturdukları yeni bir bilim dalıdır ve karşılığı robot bilimidir. Para çekme makinelerinden, montaj makinelerine, uzaktan kumandalı taşıyıcılara kadar her şey robot olarak değerlendirilebilir ve geleceğin teknolojisi olan robotlar, sahalara indikçe, pek çok işçinin yerini alacaktır. Ücret, izin, sakatlık - emeklilik durumunda tazminat istemeyen, greve gitmeyen, hastalanmayan bu yeni işçiler, kapitalist patronların karlarını, ikiye değil, üçe beşe katlayacaktır, sorunlarını ise yarıya indirecek, belki de sıfırlayacaktır.

Başkarakter, arada müdür dahil gümrük çalışanları ile de konuşur. Gümrük yetkilileri, Türklerin gümrüğe tabi ürünleri kaçak olarak yurda sokmak istemesinden, gereksinimleri olmayan malları, ticari amaçla yurda sokmalarından rahatsızdır: “*Birisi, videosu için gümrük vermiş, ötekisi kaçırabilmişse, kaçırın kahramandır, akıllıdır. Ötekisiyle alay ederler.*” (YG, 1983:31) Hikaye bu minvalde konuşan pek çok işçi ve gümrük yetkilisi ile sürdürülür ve başkarakterin; dindar bir babanın, Türkiye'ye dönmek istemeyen kızını, ellerini, ayaklarını bağlayıp zorla getirmesini unutamadım, cümleleriyle bitirilir: “...çarşafın içinde, arkadan elleri bağlı, Almanya'da 18 yıl yaşamış, görmediğim kızı hala unutamadım.” (YG, 1983:84) Akıl oyunları, aklın ermediği oyunlardır. Neyi unutup neyi hatırlayacağımıza biz karar ver-e-meyiz. Başkaraktere de akli böyle bir oyun oynamış, gördüklerinin çoğunu unutmuş ama görmediği bu kızı unutmamıştır.

Arılar Ordusu adlı masal, yazarın “*Haydi çocuklar. Şimdi bu masalı birlikte okuyup Nemrud'suz yarınlar adına düşünelim.*” (AO, 2010:5) cümleleriyle bitirdiği sunumuyla başlar. Resimlerle de süslenen bu masal, yazarın Çocuk edebiyatına yöneldiği bir örnektir. Takdim cümlesinden de anlaşıldığı şekliyle, doğduğu yer Urfa olduğu için çocukluğu, Nemrut efsanesini mütemediyen dinlemekle geçen yazar; Hz. İbrahim ve Nemrut kıssasından yola çıkarak ve kıssayı çok az değiştirerek bir masal oluşturmuştur. Hz. İbrahim'in masaldaki adı Bilge'dir. Gerçek kıssada Nemrut'un beynine girip mahvına sebep olan sineğin yerini bu masalda Tek Kanat adlı bir arı

almıştır. Bilge; Nemrut ve ordusu tarafından parçalanacakken, Tek Kanat topladığı arılar ile sahnededir: *“Halk şaşkınlık içindeydi. Küçük, ama milyonlarca arı bir araya gelince, düzenli orduların bile nasıl perişan edilebileceğini görmüşlerdi.”* (AO, 2010:55) Arka planda, Kuran-ı Kerim’deki Fil Suresi’ni ve o surede geçen **Ebabil** kuşlarından müteşekkil orduyu da hatırlatan hikayede; Nemrut’un düzenli, kalabalık, gösterişli ordusu, arılar ordusu tarafından perişan edilmiş, masalın isim içerik ilişkisi bu şekilde kurulmuş ve birlikten kuvvet doğar telkini bu şekilde verilmiş olur. Tek Kanat, burnundan girdiği Nemrut’un beynine zarar vererek ölmesini sağlamış, kötüler cezalandırılarak masalların ilkesel, tarihsel ve evrensel ruhu korunmuştur.

Ölümsüz Kavak adlı masal, yazarın Çocuk edebiyatı sınıflamasına giren bir diğer eseridir. Masal; aynı zamanda, teşhis ve intak sanatının yardımıyla, kahraman anlatıcı da olan kavağın; kesilmesi, kağıt fabrikasına gönderilmesi, bir kağıt tüccarına satılması, bir matbaacı tarafından satın alınması ve üzerine İki Köpek adlı masalın basılması, bir babanın bu masalı kızına hediye olarak alması, evi polislerce basılan babanın kitapları toplanırken bu iki köpek hikayesinin, sembolik olarak zenginlik ve yoksulluğu temsil ettiği savıyla ve zorla çocuğun elinden alınıp sokakta diğer kitaplarla birlikte yakılması olaylarından müteşekkildir.

Olay aralarına, ağaç ve orman sevgisi, emeğe saygı, işçi haklarına duyarlı olma, yazı ve kitap yoluyla ölümsüzleşme, iyiliği ve kötülüğü ayırabilme gibi öğretiler serpiştiren yazar, son ders olarak çocuklara önce kitaba sahip çıkmalarını sonra çok kitap okumalarını salık verir: *“Siz çocuklar ne kadar çok kitap okursanız, kitap yakmalar da öylesine azalacak yeryüzünde.”* (ÖK, tarihsiz:56) Kıssa hisse ilişkisi gözetilerek yazılan, resimlerle süslenen masal, fabl türünün olanaklarından da olabildiğince yararlanmıştır.

Son kalemde Bekir Yıldız’ın hikayelerinin konuları Güneydoğu merkezli olmak üzere kırsalda / köyde; İstanbul, Urfa ve Diyarbakır merkezli olmak üzere kentte; iktisadi göçün ortaya çıkardığı gerçekleri anlatmayı öncelediği hikayeleri ise Almanya’da geçer. Bu hikayelerin özneleri ise köylülerin, işçilerin, yoksulların ve evli çiftlerin yaşadıkları ya da sorunlarıdır. Toplumsal gerçekliğin değil toplumcu gerçekçiliğin aynasına yansıyanlar, hikayelerden okura yansıyanları teşkil eder. Bu hikayelere seçilen isimlerin çoğu hikayenin içeriği ile doğrudan, geriye kalanları ise sembolik ve dolaylı ilişkiler kurar.

3.3.2. Olay Örgüsü ve Entrik Kurgu

Anlatılarda olay örgüsü, büyük ölçekte tasarruf ilkesine dayanır. Hayattan tasarrufla yararlanmak zorunda kalan yazar, olabildiğince ve alabildiğine seçici davranmak zorundadır. Romancı - hikayeci; *“Yazarken de ‘eklektik’ (seçmeci) bir anlayışla hareket eder; olayları, kimi zaman ayrıntılı olarak, kimi zaman özetleyerek, kimi zaman da ileri - geri giderek, hatta bazı olayları ‘es geçerek’ anlatabilir. Önemli olan, olayları bütünüyle anlatmak, yansıtmak değil, anlatılan olayları belirli bir disiplin ve bütünsellik içinde sunabilmektir.”* (Tekin, 2001:69)

Hikaye yazarı böyle bir dikkate ve seçme, ayıklama yeniden düzenleme yeteneğine sahip olmalıdır çünkü *“Roman bir savaşı anlatırsa, hikaye bir düello sahnesini anlatır”*, diyen Rasim Özdenören, iki edebi türün, içerebileceği olayların kabataslak sınırlarını çizer ve hikayeciye bu sınırlar içinde kurulacak bir dünya ve düzen kalır. Öykü türü, ustalıklı bir seçicilikle, ince işçilikle, dar alanda kısa paslaşmalarla olayları sıralamak, sürüklemek, kalıcı ve çarpıcı kılmakla mükelleftir.

Bu türden, muhtasar olay örgüsüne yaslanan, ağırlıklı olarak artzamanlı sunumun tercih edildiği **Reşo Ağa**'da, ana olay ağının kızının kaçırılması ve sonra yakalanıp töre gereği öldürülmesidir. Dramatik aksiyon, doğarken ve ölürken kaderimize hükmedemeyişimizden doğar. Kız kaçmaz, kaçırılır: *“...devecilerini karşısında görünce ‘gık’ bile diyememişti.”* (RA, 2006:8) Kaçıranın eli kızın eline değmemiş, namusu lekelenmemiştir ama törenin buyruğu açıktır. Muhatabı ağa da olsa töre daha güçlüdür: *“Töreleri uğruna kızını eliyle öldüren Reşo Ağa'ya kızanlar haksızdırlar. Adam ne yapsın. Öyle koşullar içinde kalmış ki, ağalığına rağmen kızını kurtaramamıştır. Sonra da üzüntüsünden sınırı geçip ötede ölmüştür adam.”* (Makal, 1969:9)

Bekir Yıldız'la yapılan bir mülakattan alınan metnin son cümlesi, asıl hikayede geçmemektedir. Büyük olasılıkla, diğer pek çok hikayede olduğu gibi bu hikaye de gerçek bir olaya dayanmaktadır. Yazar bu gerçek olayın önemli kesitini almıştır. Hikayede yasa diye geçen, töre ile insan çatışmasının duygusal zemini oluşturduğu olay örgüsünde, fark edilir gevşeklikler vardır. Örneğin devecinin kızı kaçırması bir anlık bir kararın sonucudur. Türün adı öykü, hacmi sınırlı da olsa “pat” diye, damdan düşercesine yapılan geçişler, olay örgülerinde, kurguda boşluklar yaratır. Bu kusurların nedeni **Reşo Ağa** ve aynı adlı kitaptaki hikayelerin, yazarın ilk denemeleri olmasıdır.

Kesik El öyküsünde yazar, dramatik aksiyonu yaratmak adına, olay örgüsünü bir oldubitti ile birbirine bağlar. Evde kocası olmayan Fadime, kapıyı çalan genç kızlık sevdası Osman’a kapıyı hemen açar: *“Hiçbir şey düşünmeden kapıyı araladı.”* (RA, 2006:20) Kapıyı açmaması, Osman’ın eve zorla girmesi, örneğin çeşme başında karşılaşmış gibi yaparak konuşmaları ve Osman’ın eve hiç gelmemesi vs. seçenekleri varken, evli ve kocası evde olmayan bir köy kadını olarak Fadime’nin kapıyı “kim o” bile demeden açması, yazarın sonuca kolay yoldan gitme isteğinden kaynaklanmaktadır. Bir kızın, Fadime’nin doğumundan evliliğine uzanan süreçten kesitlerle yazılan öykü, namusuna sahip çıkmadığı gerekçesi ile genç kızın öldürülmesi ile biter. Duygusal eğriyi, kadının uğradığı haksızlık ve öldürülme şekli ivmelendirir.

Pala Hamo öyküsünde olay örgüsü; giriş, gelişme, sonuç dediğimiz klasik şablona uymaz. Kan davasına kurban veren aile, kanlılarını öldürme sırası kendilerinde olduğu için, intikam ateşiyle yanar tutuşurlar, özellikle öldürülen babanın oğlu olan Şıg Müslüm... Bu esnada amca Pala Hamo devrededir ve bir bildiği olduğunu söyleyerek intikam işini hep ertelemekte, ötelemekte, engellemektedir. Öyküde Pala Hamo’nun erteleme nedeni hep meçhul kalır. Öykünün sonunda, artık amcasını dinlemeyip, kanlısını öldürmeye davranan Şıg Müslüm, yine amcası Pala Hamo tarafından öldürülür: *“...Pala Hamo; gözle kaş arası mavzerini kapıp, henüz dam hizasının üstünde bulunan Şıg Müslüm’ün başına ateş açtı.”* (RA, 2006:29) Beklenmedik sonla biten öyküde, klasik şablon ortaya çıkmadığı gibi gizem de olduğu gibi bırakılır.

İş hayatından bir, özel hayatından ve bilinçaltından birçok kesitin sunulduğu bir başkaraktere yaslanan **Sucukçu** öyküsü, yine başı ve sonu olmayan, olay hikayesinden çok durum hikayesine, Çehov tarzı hikayeden çok Maupassant tarzı hikayeye yakın ve yatkın olan bir örnektir. Denilebilir ki hikaye, klasik hikaye ile mukayese edildiğinde sadece giriş bölümüne sahiptir. Karakterin hayatında ve olaylar dizgesinde en küçük bir değişikliğe dair hiçbir işaret fişeği ateşlenmez, öyküde...

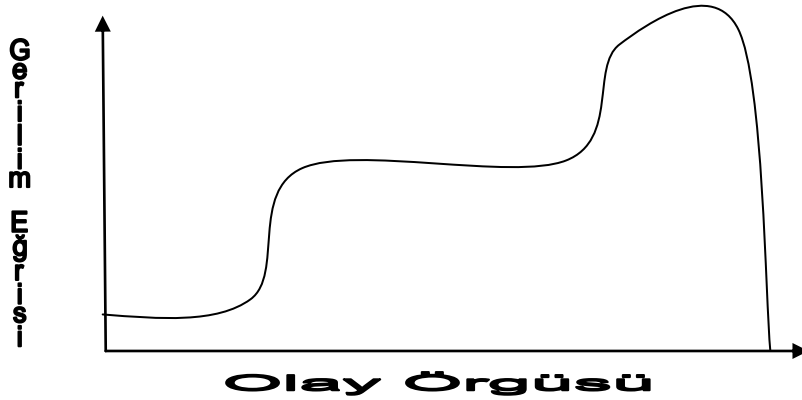
Aç - Kapa adlı öyküsünde yazar, doğrudan bir olay örgüsüne yaslanmadan, yoksulluk ve işçi sınıfının ezilmişliği üzerine çıkarımlar yapılabilecek gözlemlerini arka arkaya sıralar. Yazarın ilerde öykü - röportaj adını vereceği türe doğru ilk sapmadır bu örnek...

Bekir Yıldız pek çok öyküsünde olay örgüsünü, biraz da zorlama duygusu uyandıran diyaloglarla sürdürmeye ve sürdürmeye çabalar. Burjuva dünyasının ve zihniyetinin eleştirildiği **Üç Bitli** adlı hikaye; sosyal ve siyasal dünya düzeninin,

Beatnik denen, anarşist kitleler üzerinden sorgulandığı kurguda, araya sırf öykü olmaklığı unutulmasın diye serpiştirilen olayımsı parçaların gerisinde sayfalarca süren diyaloglarla, röportaja kayar. Bu öyküler; sanatla, dozu iyi ayarlanmamış siyasetin, hikaye ile röportajın / makalenin mutsuz evliliklerine dönüşür.

Bekir Yıldız, olay örgülerinin, kurgunun ruhu diyebileceğimiz dramatik aksiyonu, gerilimi birdenbire anlatılarına ekler ve yükler. **Sekizinci Bebe** öyküsünde dramatik aksiyonun verilişi, anlatıya eklenişi son derece ani ve seridir: *“Birdenbire kararını verdi: İki aylık çocuğunu, karnından söküp atacaktı.”* (Kara Vagon, 2006:9) Başkarakter sekizinci hamileliğini kendi elleriyle sonlandırmaya ve karnındaki iki aylık çocuğundan kurtulmaya “birdenbire” karar verir. Her şey, Orhan Veli’nin şiirindeki gibi birdenbire olur. Aşk birdenbire, çocuk birdenbire... Oysa okurun uyarılması, okura olayın sezdirilmesi daha şayan-ı tercih bir tutum olabilirdi.

Olay örgüsü incelemeleri, **şekil düzlemine** ve geometri biliminin verilerine aktarılabilir: *“Olay örgüsünün, değişik biçimlerdeki düzenlenişini tanımlamak için çoğunlukla geometrik terimler kullanılmıştır; düz bir çizgi, paralel çizgi, çember, yükselen ve düşen aksiyonu gösteren üçgen biçimindeki olay örgüleri; zamanda geri dönüşleri belirten ilmekli çizgi biçimindeki olay örgüsü; kapalı ve açık biten olay örgüleri gibi.”* (Aytür, 1974:30) Bu türden bir deneme ile öykünün dramatik aksiyonu bir grafiğe aktarılsa şöyle bir dalgalanma ivmesi seyrettiği görülür:



Sekizinci Bebe hikayesinde; düğüm bölümünün, kadının hamileliğine kendi elleriyle ve ilkel bir yöntemle son vermesi ile çözüldüğünü düşündüğümüz anda, fenalaşan ve kan kaybeden kadın ile ikinci bir düğüm, köpürme daha ortaya çıkar. Hikaye bu iki düğüm anında duygusal gerilimin yatay seyirden dikey seyre birdenbire

geçtiği iki yükselişe sahiptir. Kadının da ölümü ile olay örgüsü ve gerilim de bu şekilde erimiş, sönmüş olur.

“Okuma, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektirir.” (Scarry, 2006:46.) diyen Elaine Scarry; “*Kitapla Hayal Etmek*” adlı çalışmasında, yazınsal metinlerin okurun “**zihinsel retina**”sında yeniden hayal edilirken, yaratılırken, büyük veya büyüleyici oluşunun, kalıcı ya da gelip geçici oluşunun yahut başarılı veya başarısız oluşunun da biçimlendiğine dikkat çeker. Anlatıların gerçeğimsi olmaları için dış dünyanın canlılığını, insanın damarlarında akan kan gibi durmadan aktığını okura duyumsatabilmek sen derece elzemdir. Sinema sanatının saniyede yirmi beş kareyi izleyicinin gözlerinin önünden geçirerek inşa ettiği canlılık; resim, heykel, tiyatro ve sinemanın aksine “**gerçek duyuşsal içerik**”ten tamamen yoksun olan sözlü sanatlarda (Scarry, 2006:12) özellikle anlatıyı kuranın kişisel becerisine ve bir o kadar da okuyanın duyuşsal zekasına, imgeleme gücüne bağlıdır.

Bekir Yıldız, olay örgüsünü inşa ederken okurun hayal gücünü, imgeleme çabalarını cevaplayabilmek, ritmik canlılığı sağlayabilmek için özenli ve dikkatli davranır: “*Doğada yeniden kıpırdanmalar oldu. Yüklerini çekemeyen yapraklar fazla sularını toprağa akıttı. Ceylan kişnedi ve Sedef’le Davud’a dağın oyuğu dar gelmeye başladı.*” (KV, 2006:15) **Davud ile Sedef** öyküsünden aldığımız bu cümlelerde yazar, sadece karakterleri değil onların atı Ceylan’ı ve içlerinde bulundukları doğayı da devinen, canlı unsurlar olarak bir bütünlük içinde sunar. Okurun anlatıyı var kılması ve canlılığı inşası kolaylaşmış ve garantiye alınmış olur.

Abdo ile Hakko öyküsünde nisbeten iyi dokunmuş bir olay örgüsü vardır. Öykünün başlarında sahneye çıkan bir eşek tasvir edilirken “*Boz ve dişi bir eşekti bu.*” (KV, 2006:43) cümlesi kurulur. Okur, eşeğin cinsiyetinin belirtilmesine ne gerek var diye düşünürken olaylar akmaya devam eder. Abdo ile Hakko, eşekle bostana giderlerken eşek, çişini yapmaya başlar. Hakko’nun, ben de işeyeceğim demesi üzerine eşekten inilir. Bu arada Abdo henüz işini bitirmemiş eşeğe bakar: “*Bu ara gözü orasına ilişti. Dikkatini verdi. İçi gıcıklandı.*” (KV, 2006:44)

Bu iki ayrıntıya söğüt ağaçlarının örttüğü, her şeyi yapmaya elverişli dere de eklenince, okur şaşıracağı sonuca adım adım alıştırılmış olur: “*... şu eşeğin, cinsel sorununun bir sigortası olduğunu da sezinliyordu.*” (KV, 2006:46) Kardeşi Hakko’yu başından savıp, eşekle cinsel ilişkiye giren ergen Abdo’nun öyküsü, toplumcu gerçekçiliğin edebi anlatıları **kurgulama sınırlarını** ya da sınırları olmadığını gösteren

bir örnektir. Olay örgüsü açısından öykünün başarısı ise bir tüfek tasvir ediliyorsa mutlaka ilerleyen sayfalarda patlamalıdır, patlamazsa gereksiz ayrıntıdır saptamasını boşa çıkarmayacak bir özenle yazılmış olmasıdır.

Bekir Yıldız öykülerinde çoğu zaman, dramatik aksiyonu yasa dışılık ya da töre dışılık ateşler. **Kuma** öyküsünde dramatik aksiyonu, kuma olmaya zorlanan kadınların çatışmaları doğurur diye düşünen okur aksine halef ile selefin anlaştıklarını hatta ilk kadının ikinciye sırf çocuğu olmadığı ve bu sorunu çözmek istediği için kendi elleriyle kocasıyla başgöz ettiğini görür.

Dramatik aksiyonu ikinci kızın, kuma olacak kızın kaçırılması doğurur. Kızlarını gönlü olmasına rağmen kuma olarak vermek istemeyen aile bu kaçıışı, kaçınılmaz kılar. Kaçırılan kuma ile baş başa kalmak için ilk karısını anasına yollayan erkek karakter; dışarıdan gelen silah sesini ve karanlıkta evden çıkan ilk karısını, kızı sandığı için yanlışlıkla öldüren yeni kayınbabanın eylemini, ilk karısının öldürülmesini umursamaz: *“Gülbahar, göğsüne gömülen kurşunun etkisiyle yolun çatına devrildi. Silah sesini duyan Feride ağlamaya başladı. İlyas onun ağzını kapatıp işine devam etti.”* (KV, 2006:78) Öykünün üç karakteri de bu alıntıda bir aradadır. **Töre dışılık** cezalandırılmış, ilk kadın ölmüş, ikinci kadın yani kuma duyarsız kalamamış oysa erkek, ağzını kapattığı ikinci karısı ile gerdeğine devam etmiştir. Duygusal gerilimin en duygusuz karakteri erkektir.

Olay burada bitirilse bile okurun zihninde bitmez zira yanlışlık ortaya çıkınca, kız tarafı yarım kalan işlerini mutlaka tamamlamak isteyecektir. Dolayısıyla kumanın da canı emniyette değildir. **Umarsız** erkeklerin koca sıfatı taşıyanı, karısının öldürülmesini önemsemezken, baba olanı, kendi elleriyle, istemediği evliliği yapan kızını öldürmekte bir sakınca görmez. Kırssalda kadınlar, erkekler arasında, bilardo topları gibidir. Savrulan, ölen ve umursanmayan kimliksizlikleri ile...

Üçlü metin halkasına dayandırılan **İt Ağası** adlı öykünün ilk metin halkasında, Şakir Ağa adının nasıl İt ağasına dönüştüğü; ikinci metin halkasında, İt ağasının karısına aşkından bahsetmesi, üçüncü metin halkasında ise karısından kefen parası niyetine sakladığı altını almak için İt ağasının türlü yollara başvurması anlatılır. Öykünün canlı ve akışkan bir olay örgüsü vardır. Bu canlı ve heyecanlı kurgunun ortaya çıkmasını olay örgüsüne enjekte edilen gizem unsuru sağlar:

“-Bak, ağam, dedi, biye öyle geliy ki, sen seni bilmeceye düşüreceğsan. Hu... Öyle değil mi?” (KV, 2006:83) Bu cümledeki **bilmece**nin okur nezdindeki karşılığı

gizemdir. Bu öykünün olay örgüsündeki bir diğer ilginçlik, sonun belirsizliğidir. Öykünün son cümleleri şunlardır: “*Kevser Bacı, altını saklı olduğu yerden aldı. Ve az sonra sokak kapısı açılıp kapandı.*” (KV, 2006:86) Sokak kapısından çıkanın her ne kadar, erkek egemen dünyadan gelen komutlarla İt Ağa’sı olduğu düşünülse de karısı Kevser Bacı da olabileceği olasılıklar arasındadır. Olayların nereye bağlandığı, bağlanacağı çok da net değildir. Bekir Yıldız, bu türden bitişleri sıklıkla tercih etmektedir.

Kuyu adlı öykünün olay örgüsünde, tenakuz ortaya çıkmıştır. Olayın başında, kumarbaz Ökkeş “*İçime tumdu... Hepyek geleceğ.*” (KV, 2006:119) diyerek ve bütün parasını ortaya sürerek zararını atar. “*-Hepyek*” (KV, 2006:120) gelmesine rağmen kaybeder ve küfürler savurarak masadan kalkar. Yanlış okuduğumuz duygusu ile geri döndüğümüzde yanlışlığın metne ait olduğunu görürüz. İlerleyen sayfalarda olay anına geri dönen kumarbaz karakterin, iç çözümlemesi çelişkiyi çözer, hatayı zımnen telafi eder: “*...aklı hala hepyekle düşüş arasında can çekişiyordu.*” (KV, 2006:121) Ortada ihmal edilmiş, sürç-i lisanın, sürç-i vakaya dönüştüğü bir zaaf-ı telif vardır.

Aynı öykü, **Kuyu** öyküsü, giriş ve gelişme bölümleri olan, sonuç bölümü olmayan bir olay örgüsüne sahiptir. Kumar masasında parasını kaybeden kumarbazla girişi yapılan öykü, babasını kaybetmiş kumarbazın para bulmak için annesini sıkıştırması ile devam eder. Öykü biterken, kumarbaz metazori ile annesini soyar: “*Kadın direnmek istediye de başaramadı ve oğlunun sert darbeleri karşısında güçsüz kalıp yere düştü.*” (KV, 2006:127) Oğlu sokak kapısına yürürken, anası yerededir ve öykü biter. Ev yapılmış ama çatısı çatılmamıştır. Bir sonucu olmayan, değişime kapalı, sürgit bir yaşantının, kısa bir anına odaklanan öyküyü şekil düzlemine aktarırsak şöyle bir yapı ortaya çıkar:



Bekir Yıldız'ın öykülerine sığışan olay örgülerinde Tanrı'nın eli olarak devreye giren güç; mavzer, mayın bazen bıçak gibi pusatlardır. Hükmü kesin ve geri dönülmez şekilde icra eden bu silahlar, Azrail'in şekil değiştirmiş silüetidir: *“Hamdo, ağzını açıp cevap veremedi. Patlayan mayın eceli oluyordu.”* (KV, 2006:143) **Oynaş Tutmak** öyküsünde, dost / oynaş tutup Suriye'ye kaçan kız kardeşini öldürüp Türkiye'ye dönmek isteyen Hamdo, sınırda mayına basar. Mayınların, mavzerlerin, namus ve kan davalarının, yoksulluk ve hastalığın kol gezdiği Doğu'da yaşamak zor, ölmek kaçınılmazdır. Ortaya çıkan olaylar kan, barut, gözyaşı ve ölümlerin bileşkesidir.

Bazı öykülerde, alışılmadık, şaşırtıcı gerçekler ve gerekçeler ortaya çıkarılarak, olay örgüsüne ilginç ayrıntılar eklenir. **Sahipsizler** adlı öyküde, Almanya'da ölen bir Türk işçisinin defin işlemlerinin seyri ve akıbeti oldukça şaşırtıcıdır: *“Ragıp Baba, yarın yakılacak. Ama öğrenmiş bulunuyoruz ki, razı değilmiştiniz buna.”* (SH, 2006:11) Hem olayın birinci dereceden tanığı işçileri, hem okuru üzen ve sarsan bir gelişmedir bu. İslam inancında ölümler gömülmelidir yoksa ruhları sonsuza kadar azap çeker. Gidişatı engelleyemeyen, cenazeye sahip çıkamayan insanların güçsüzlüğü, onların da “Sahipsizler”den oluşunu ortaya çıkarır.

Bekir Yıldız'ın yazıldığı döneme ve hatta günümüz hikaye kurgularına göre bile ilginç ve değişik kabul edilebilecek öykülerinden biri **Hatice 1962** adlı öyküsüdür. Öykü, 2. Dünya Savaşı yıllarında, Alman egemenliği altında bir bölgede, Yahudilerin denek olarak kullanıldığı, kanlı araştırmalardan bahsederek başlar. Öykünün bu minvalde devam edeceğini düşünürken, toplamda dokuz sayfalık öyküde, dördüncü sayfada *“Kapı çalındı bu ara.”* (SH, 2006:30) denerek bir televizyon odasına dikkatler çekilir.

Türk işçileri bir odada toplanmış, film izlemektedirler. Açılan kapı ile işçi Ömer'e telgraf getiren bir postacı içeri girer. Buraya kadar bir belgesel filmin, öyküye uyarlanmış içeriğiyle gelinmiştir. Devamında, işçi Ömer'in hayatından kesitlere karışan, öykü içinde film, film içinde öykü kurgusu münavebeli geçişlerle devam ettirilir. Güncelle geçmişin birbirine geçtiği, çok vakalı, çok katmanlı bir öykü yaratılmıştır, yazılmıştır. Hikayede çifte / duble olay örgüsü vardır.

Klasik öyküdeki başlangıçtan bitişe, serimden çözüme giden akış, modern öyküde kırılır ve esnetilir. **Üç Yoldaş** öyküsü, sondan başa dönülen, düğümünden serime, serimden çözüme geçişlerle yazılan, çağdaş öykünün kurgulama tekniklerini içeren, art, eş ve değişken zamanlı olay örgüsüne başvuran bir öyküdür. Öykünün başlangıcında üç

Türk, Almanya’da işçi olabilmek için olur raporu alacakları doktorun huzurundadırlar. Doktor muayene için ayağa kalktığında ilk karakterin muayene öncesi yaşantısı anlatılır. Geri muayene anına dönülür. Sonra ikinci ve üçüncü karakterler içinde bu gel gitler yinelenir. (SH, 2006:37-51)

Edebi metinlerin başlangıç ve bitişleri, bhusus konumuz olması itibarıyla öykülerde başlangıç ve sonlar, kurgunun en az ihmal edilebilecek bölümleridir: *“Operada açılış ölçüleri, sunulan operanın özeti mahiyetindedir; buna bağlı olarak romanın -burada hikaye- ilk sayfaları -burada giriş paragrafı- da bize, bu romanın tonunu, ritmini ve bazen de konusunu verebilmektedir.”* (Gümüş, 1989:41) Okur, giriş ile öyküye hazırlanmalı, sonunu ise hiç unutamamalıdır.

Obaların Yasası adlı öykü, başarılı bir giriş ile başlar: *“Hıyam köyü az önce sabahlandı. Güneş, öfkeliydi gene. Bozkır, onu görür görmez, sıtmalı bir çocuk gibi, önce titredi sonra ateşlendi.”* (SH, 2006:52) Zamanın ve mekanın da eşlik ettiği öfke, titreme ve ateşle başlayan öykü; öç, ölüm ve kan ile biter. Okurun duygusal atmosfere, şiddetin dilinin egemen olacağı olaylara hazırlanması son derece özenli bir tutumu yansıtır. Öykünün bitiş cümlesi trajediyi haber veren başlangıca oldukça uygundur: *“Kanlı göğsünü, batmakta olan güneşe verip bozkırlara doğru koştu...”* (SH, 2006:62) Duygusal örtüşmelerin, simetrik bakışımın olduğu başlangıç ve sonlar, Bekir Yıldız öykülerini okunur ve başarılı kılan özel dikkatlerdendir.

Evlilik Şirketi adlı öyküde, olay örgüsüne gizem ve heyecan enjekte etmek isteyen, okurun pürdikkat kesilmesini hedefleyen yazar, trafik levhalarına benzer işaretler, uyarılar düzenleyerek, metne yedirir: *“Hem daha neler anlatacağım bir bilsen.”* (EŞ, 2006:14) Çok ilginç, çok iğrenç olaylar anlatacağını sürekli hatırlatan ve sonra olaya geçen yazar, okurunu istekli kılmak ve uyanık tutmak için **meddahlık** geleneğinden aşırma bir yöntemi kullanmaktadır.

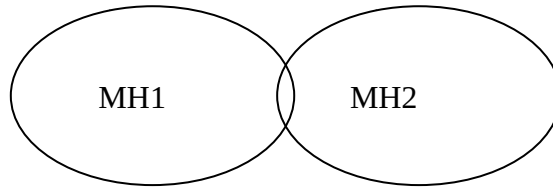
Maupassant’ın **olay**, Çehov’un **durum** hikayeleri sınıflandırmasından hareketle, her zaman yerini tam tespit ve tayin edemeyeceğimiz türde öyküler yazan Bekir Yıldız, bazı öykülerinde bu iki hikaye geleneğini sentezlemiştir. **Mahşerin İnsanları** adlı öykü bu sentezci yapıya uygundur: *“Neden, neden öldürmek istediler beni?.. Ölmedin ya... Dinler misin beni? Karmakarışık... sanki bir fırtına, kasırga kopmuş ülkende...”* (Mİ, 2006:11)

Olay bir Türk’ün Viyana metrosunda bıçaklanması, yanına Viyanalı gençlerin gelmesidir. Gelen gençler, yaralı Türk’ü, hastaneye götürecekken, dururlar, uzun uzun

Doğu Batı karşıtlığı ve hayat üzerine, okurun şaşırıp kaldığı, felsefî nutuklar atmaya başlarlar. Olay öyküsü hızla ve alışılmışın dışında bir akışla durum öyküsüne evrilir. Birçok öykünün temel karakteristiği budur. Olay, bu tür öykülerde araç olarak kullanılır, siyasi ve felsefî mülâhazaların taşıyıcısı olmaya indirgenir.

Bazı öykülerde Bekir Yıldız, birden artık, en az iki öyküyü ve iki değişik olay örgüsünü, bir arada ve münavebeli biçimde anlattığı bir öykü yapısı inşa eder. Öykülerden birini normal / klasik, diğerini iç paragraf şeklinde ve italik harflerle ya da daha koyu dizen yazar, bu öykülerin farklı oluşunu şekle de yansıtır. Bu türden bir öykü olan **Tohum** adlı öyküde, biri kurşunlanarak siyasi cinayete kurban giden, diğeri hastanede cüzam tedavisi gören iki karakter etrafında cereyan eden olaylar vardır. Bu olaylar bir noktada kesişir: *“Cüzam hastanesinin hizasına yaklaşıldığında, Bahri, başını kaldırdı. Az ötesinden geçmekte olan cenazeyi gördü.”* (BG, 2006:47) İki ayrı metin halkasına sahip öykünün şekil düzleminde kesişmesi bundan ibarettir.

Bu kesişme karşımıza üç metin halkası tipinden birini çıkarır: *“Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vaka zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları her iki veya daha fazla vaka zincirinde ortak bir yer, şahıs, tema olabilir.”* (Aktaş, 1991:76) Bu bilgi ilavesiyle bu kesişme şematize edilebilir:



Öykülerin yüzey yapı ve şekil düzlemi kesişmesinden ziyade derin yapıdaki ve içerik bağlamındaki kesişmeleri, paslaşmaları, bakışimleri, olay örgüsünün duygusal, tinsel örtüşmeleri üzerinden öykülerin izleği düşündürülmek, öne çıkarılmak istenir. Adına yazgı denen, gözle görünmeyen ortak ve evrensel bağlar vardır insanlar arasında... Herkesin yaşlanması, hastalanması, çürümesi, ala külli hal ölmesi gibi...

Binlerce İnsan Yanıyor adlı öykü ile başlayan Harran adlı öykü kitabı yazarın durum hikayelerine yöneldiği ve iç kapağa “röportajlar” açıklamasını düştüğü öykülerini ihtiva eder. Keza Alman Ekmeği ve İnsan Posası adlı hikaye kitaplarında yazar, hikaye-röportaj dediği türü denemeye devam eder. Yazarın öykü anlayışında ve

öykülerinde bir kırılma çizgisi, bir fay hattı ile karşılaşırız: “Çağın akıl almaz hızı içersinde akıp giden olguları yansıtabilmek için hikaye kalıplarını yetersiz bularak; hikaye / röportaj olarak isimlendirdiği, ne hikaye ve ne de röportaj olan, ama buna karşılık hem hikaye ve hem de röportaj özelliği taşıyan yeni bir tür önerisi getirir.” (Ergün, 1975:116) Bu öneri hem yazar hem Türk edebiyatı adına yeni bir teklif ve tecrübedir.

Yazar, yeni deneyiminin ilk ürünü ve örneği olan **Harran** adlı kitabında, İstanbul’dan başlayıp Harran’da noktalanacak otobüs yolculuğunu, başlıklarla ayırdığı yirmi iki değişik öyküye paylaştırır. Böylece uzun öykü, küçülerek küçürek öykülere benzer. Zira toplam 224 kelimeden oluşan ilk öykü ve yaklaşık yüz elli ile beş yüz kelime arasında değişen diğer öyküler aklımıza bu adlandırmanın da doğru olduğunu getiriyor. “İnsanın ruhu değişkendir, durmadan **öyküler** üretir, bunlardan elli bin sözcüğü aşanlara roman denir.” (Forster, 1982:223) diyen Forster, edebi türleri, bir başına yeterli olmasa bile, yine de hacimsel bir algıya oturtmanın kaçınılmazlığına da dolaylı olarak değinmiş olur.

Bu türün en özgün ve kısa örneklerinden biri, belki de en kısıası **Ernest Hemingway**’e aittir: “Satılık: hiç giyilmemiş, bebek ayakkabısı (For sale: Babies shoes, never worn.) (Boynukara, 2007:37) Öykü altı sözcükten oluşmaktadır.

Küçürek öyküler; beş yüz sözcüğe kadar ihtiva edebilir dense de yüz sözcüğü aşmaması gereken, aksi halde tavsaması sıkıntısı baş gösteren; yalnızca biçimsel ya da hacimsel sınırlarını koruması değil, içerik, ileti, anlam ve öze ait sınırları kurcalaması gereken türdür. Bu öyküler, bir **çığlık** kadar dikkat çekici, yoğun ve kısa olmalıdır, küçürekliğini korumak ve kollamak adına: “Hacim olarak küçürek öykü/ler için 500 (Wright 1998: 16) veya 250-300 (Erden 2002: 315) sözcüklük bir sınır konsa da bana göre, 250 veya 500 sözcük, çığlığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları ancak küçürek öykü diye adlandırabiliriz.” (Korkmaz, 2007, s. 33)

Bekir Yıldız, kendisi ile yapılan, hikaye - röportaj adını verdiği tekniğini de açıkladığı bir söyleşide ileri sürdüğü görüşleri ile bir çığlığı anlatan **küçürek öyküye**, tanım, anlayış ve felsefe olarak oldukça yaklaştırmıştır: “İnsanımızın yaşantısı küçük dilimlere bölünmüştür. Bu insana bazı şeyleri çok yoğun anlatmalıyız. Çok öz ve hızlı anlatacaksın. Çünkü toplumumuz çok hızlı değişen bir toplum. Bu, giden bir trenin ardından unutulmuş bir şeyi koşup verme gibi. Okuryazar oranımız belli, az okuyor. Öte

yanda anlatılacak şeyler çok ve zaman geçiyor. Hikaye - röportaja yönelişim işte buna bağlı. ... Bazı konuları hikaye sınırlarına alamıyoruz. Hikaye sınırlarını kırmak için bu türü yeğledim. Ya da Türk edebiyatına kazandırmaya çalışıyorum.” (RP, 2006:Arka kapak)

Küçürek öykünün çıkış nedenlerinden biri de zamansızlık sarmalına düşen çağdaş insana, kolay tüketebileceği, az hacimli ama yoğun anlamlı, anlatım itibarıyla şiirimsi, edebi metinler sunmaktır yani öz ve hızlı anlatmaktır. Ezcümle Bekir Yıldız’ı, Türk edebiyatında küçürek öykünün ilk habercisi, müjdecisi ve temsilcisi saymak yanlış olmaz.

Bekir Yıldız’ın, muhtemelen, yirmi iki ayrı öyküye bölüştürdüğü uzun yolculuğu boyunca konuştuğu, konuşmalarına kulak kabarttığı insanlardan hareketle röportaj diye nitelediği hikayelerini, tek tek okuyabilme olasılığı ve olanağı da olduğu, müstakil hikayeler olarak da addedebileceğimiz için, bu parçaları küçürek öyküye yakın, küçürek öykünün habercisi denemeler olarak da niteleyebiliriz. **Binlerce İnsan Yanıyor** adlı öykünün olay örgüsünü, başkarakterin dolmuş yolculuğu, dolmuştan inmesi ve bu arada dikkatini yönelttiği çevreden izdüşümleri yansıtmaması / yorumlaması teşkil eder. Bu kısalıktaki öyküler, tek başlarına olay öyküsü değil durum öyküsüdürler. Bu ilk öyküye, yirmi bir öykü daha eklenecek, İstanbul’da bir dolmuşta başlayan öykü, otobüsle sürdürülecek ve Harran’da noktalanacaktır.

Hikaye - röportaj nitelemesini, yakıştırmasını yaptığı öykülerinde yazar, organik bütünlüğü, kurgusal bağı sağlamak için, bir öyküsünü bitirdiği yerden, diğerini başlatır: “Boğaziçi treniyle İstanbul’a döndüm. Öteki sakatların çoğu, Boğaz’ın Avrupa yakasındaydı.” (İP, 1976:38) Bu cümleler, **İnsan Posası** adlı hikaye kitabındaki **Kapitalizm Tavuğun Kıcına Saldırıyor** başlıklı hikayenin son cümleleridir. Yer işaretleyerek öykülerine başlayan ve bitiren yazar, olay örgüsündeki bütünlüğü de bu şekilde gözetmiş olur. Okur, adı verilmeyen bir ortak / tek başkarakterin peşinde, değişik mekanlarda ve hikayelerde gezinir.

Bekir Yıldız, bhusus son öykülerindeki ve yaşlılık yıllarındaki birçok öyküsünü, olay örgüsünün değil fikir unsurunun sentezleyici olduğu bir yapıyla sunmakta ısrar eder. **Babam Feleğin Üstüne Yürüyor** adlı öyküde olay unutulur, başkarakterin dünya görüşü diyebileceğimiz siyasal savlar ön plana geçer: “Böylece, çağlar öncesinden günümüze değin sürüp gelen İngiliz, daha doğrusu kapitalist emperyalist toplumların kabarık faturası kolonilere ödetilmiş olacaktır.” (AE, 2006:86) Bir siyasal ve sosyal bilimler makalesi formuna daha çok yakışacak bu türden cümle ve

değerlendirmeler, hikaye formunun içine girdiği anda, araç amaç ilişkisi, anlatı aleyhine bozulmaktadır. Bıktırıcı uzunluktaki bu siyasal savlar veya söylevler, öyküyü adeta iğfal etmektedir:

“... zaman zaman anlatımını bir söylev kuruluşuna dönüştürür. Sözgelimi *Üç Bit*’le *Öl Ana*’da olduğu gibi... Bu gibi yanlış tasarruflar, olumlu bir amaç için yapılmış dahi olsa, hikayenin etkileyiciliğini azaltmaktadır.” (Ergün, 1975:68) Çaya karışmış şeker gibi olursa göze batmayacak siyasal söylem veya söylev, bardağa çay yerine doldurulmuş şeker gibi kurguyu başka bir nesneye, türe evirmekte, çevirmektedir.

Hikaye - röportaj adını verdiği hikayelerinde Bekir Yıldız, yer yer, karakter unsurunun sentezleyici olduğu bir olay örgüsü ile de okurların karşısına çıkar. **Yaman Göç** adlı uzun hikayede yanında fotoğrafçı, boynunda ses kayıt cihazı ile soluğu Kapıkule gümrük kapısında alan ve gazeteci kimliği ile hareket eden başkarakter, değişik isimlerle, işçilerle Almanya’ya göçün; gümrük yetkilileriyle de kesin dönüşlerin ve giriş - çıkışların yarattığı sorunlar üzerine söyleşiler yapar. Bu haliyle röportaj olan anlatıma yer yer yorumlar, zamana, mekana ait boyutlar ekleyen başkarakter, sunumunu hikayeye de benzetir. “*İsminiz?*’ diye sordum. *‘Şenol Yanarlar,’ dedi.*” (YG, 1983:9)

Bu ismin sözlerine, saptamalarına, düşüncelerine şu isimlerinki de eklenir: “Emel Yanarlar, İhsan Özüağ, Nihat Altınöz, Musa Yörek, Selçuk Çetinkaya, Mustafa Koyuncu, Perihan Gülperi, Abuzer Bozkurt, Nurettin Öznur, Ali - Sabahatin - Eyüp Şenoğlu, Şevki - Serap Yenidünya, Mustafa Yalçın ... (YG, 1983:9-80) Bu isimler gerçek dünyada izleri sürülebilecek, kimliği doğrulanabilecek isimlerdir. Olaylar, röportajlar bu isimler etrafında teşekkül ettiği için, kurmaca değil gerçek olaylara ve insanlara odaklanırsınız. Bir “**Yaman Göç**”ün bakiyesi ve tortularıdır anlatılan ve sezdirilen ise Almanya’da kalan ve yaşamaya devam eden Türklerin geleceğidir...

Masal türüyle iştigal eden, Çocuk edebiyatı örnekleri de veren Bekir Yıldız’ın, Hz. İbrahim ve Nemrut kıssasına dayanan, fabl türünden de güç alarak geliştirilen **Arılar Ordusu** adlı masalı, klasik masal motifleri de içerir. Nemrut bir düş görmüştür: “*Yeni doğacak bir çocuk, yakın bir gelecekte Nemrud’un ölümüne neden olacaktı.*” (AO, 2010:12) Bu ortak masal motifine uygun olarak, Nemrut, ertesi gün bütün yeni doğmuş çocukları öldürür ama annesi tarafından bir mağaraya bırakılan çocuk, bir ceylanın gelip kendisini emzirmesi ile hayatta kalır, büyür ve rüya / kehanet gerçekleşir. “*Ceylan memelerini çocuğun minnacık ağzına verdi. Çocuk süt emdi.*” (AO, 2010:16) Roma’nın kuruluşunu anlatan destanda, Romüs ve Romülüsü; Türeyiş destanımızda son

kalan Türk çocuğunu bir dişi kurdun emzirmesi ve büyütmesi gibi, bir hayvan tarafından büyütülme motifi, destanlarda ve destan dönemi mirası masallarda ortak ve sık kullanılan motiflerdendir.

Masal klişelerinden biri de masala illaki tekerleme ile başlamaktır. **Ölümsüz Kavak** adlı masalın kendisi değil ama içine yerleştirilen, olay örgüsü itibarıyla dikkat çekici olan, tıpkı Binbirgece masallarına benzeyen bir tasarrufla, masalın masal doğurduğu bir kurguya yaslanarak ortaya çıkan **İki Köpek** masalı tekerleme ile başlar: *“Bir varmış, birle birlikte çok şey varmış. Büyük bir kentte, küçük bir mahalle varmış.”* (ÖK, tarihsiz:43) Bu örnek; ağızda yuvarlanan söz, eşesli kelimelerle kurulu konuşma, ölçü, kafiye, ses taklidi, yineleme ve ikilemelerden yararlanılarak belirli bir şiir düzenine uydurulan, birbirini tutmaz birtakım hayallerle düşüncelerin sıralanmasından oluşan söz dizeleri anlamlarına gelen tekerlemenin; masal tekerlemesi diyebileceğimiz örneğini anımsatır. Masal tekerlemesi; masalların baş, orta ve sonunda söylenir. Bu masalda sadece başta söylemekle yetinilmiştir.

İstisnalar umumi kaideleri ihlal etmez, sözünü hatırd tutarak diyebiliriz ki, Bekir Yıldız hikayelerine bütüncül olarak bakıldığında, olayın, gerilimin ve bir son yazılmayışın öne çıkan belirgin ve ortak özellikler olduğu görülür: *“...yapısal açıdan bakıldığında, hikayelerin başlangıçtan bu yana şu üç ortak özellikleri taşıdıkları görülür: a) Hikayelerin hepsi olaya yaslanır, b) hikayelerin hepsi gerilim yüklüdür, c) Genel olarak hikayeleri bittikleri yerden başlarlar.”* (Ergün, 1975:86) Bu özgün ve ortak yanların klasik algılanışlarının biraz esnetildiğini, örneğin olay algısının modernize edilmeye çalışıldığını ve farklı görüntü seviyeleri kazandığını bu açıklamaya eklemek gerekir.

Bekir Yıldız hikayelerine son yazmaz, son yerine geçen bağlayış cümlelerinde mutlu sonu **-happy end-** düşündürecek, sezdirecek küçük bir ipucu dahi vermez. Alışılmış olan ise tam tersidir: *“Romancı, okuyucuyu şaşırtmak yani aldatmak isteyebilir, fakat okuyucunun tatmin olabilmesi ve ahlakın kurtarılabilmesi için hikayenin iyi bitmesi gerekir.”* (Gümü, 1989:43) İyi başlamayan ve iyi bitmeyen Bekir Yıldız hikayelerini, bu yargının ve beklentinin istisnası saymak gerekir.

3.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Olayların hangi zihniyete, dünya görüşüne, karaktere, cinsel, etnik ve / veya kültürel kimliğe sahip insanlar tarafından görüldüğü ve gösterildiği sorusunun yanıtı

olan bakış açısı ve yine onun anlatım tercihi olan anlatıcı, kurmaca dünyaya ruh ve düşünce üfleyen kişidir. Anlatıcı “... anlatma olayını gerçekleştirmek için, modern romanın gelişimine paralel olarak gündeme gelen bakış açılarından birini tercih etmek durumundadır. Bu tercih doğal olarak sıradan bir tercih değildir. Olayların kapsamı, anlatı sisteminde yer alan kişilerin işlevleri, dil ve üslup, nihayet verilecek mesajla ilgili olan bir tercihtir bu.” (Tekin, 2001:50)

Anlatıcının tercihinine göre biçimlenen bakış açısı, gerçekleri, akla kara kadar farklılaştırabilir. Bir Yunanlıya göre 1453 Konstantinapol’un düşüşüdür. Bir Türk’e göre 1453, İstanbul’un fethidir. Dünya üzerinde tek bir gerçeğin olmadığını, gerçeklerin bakan kişi ve bakılan coğrafyaya göre değiştiğinin, değişebileceğinin en kolay izahı bakış açısıdır. Kurmaca metinlerde bakış açısı, görüntü seviyelerine göre Tanrısal, Gözlemci figür, Tekil, Çoğul bakış açısı gibi alt başlıklara indirgenir.

Hakim / Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının (Tekin, 2001:50 vd.) kullanıldığı **Reşo Ağa** öyküsünde, her yerde hazır ve nazır olan anlatıcı, bu iktidarına rağmen, fotoğraf realizmi diyebileceğimiz bir gerçeklik ve yansızlıkla, belirgin bir bakış açısı ortaya koymaz. İster ki, hikayenin tamamından okur hisse çıkarsın, bu nedenle de kısas ile yetinir.

Reşo Ağa öyküsünde metne yedirilmiş ve gizlenmiş olan erkek egemen dünyaya ait bakış açısı, **Kesik El** öyküsünde saklandığı yerden başını uzatır. Daha doğduğu anda; kız dölü, püsküllü bela diye istenmeyen Fadime’nin, erkek egemen dünyada çok yaşamayacağına, yaşasa da mutsuz / kurban olacağına ve değersiz kalacağına dair bir içe doğma ile okur, mutsuz sona hazırlanır.

Düdüklü Tencere öyküsü, içinden çıktığı topluma ve birlikte yaşadığı insanlara eleştirel gözle bakan, sorgulayan ve daha çok da yargılayan bir yazarın, kırıncı ve öfkeli üslubunu, bakış açısını yansıtır: “Sonunda pehlivan Rüstem önce ehliyet, sonra da küçük arabaya sığamayan aptallığını taşıyabilmek için, büyük bir araba aldı.” (RA, 2006:36) Aptal sözcüğü, bütün ironiyi, hakaretle de birleştiren sözcüktür. Kendisi bir matbaa makinesi olarak yurda dönmeyi tercih eden yazar, bütün birikimini otomobile bağlayan bu yoz tiplere ve cehaletin doğurduğu bu çağdaş zaman kölelerine acıyan, kızan, mesafeli bir tavır içindedir.

Antiemperyalistim, o yüzden sosyalistim, diyen Bekir Yıldız, birçok öyküsüne sosyalizm gözlüklerinin arkasından bakar. Karşımızda, bilenmiş, savaşçı, devrimci, safını sarıh biçimde belli etmiş bir öykü yazarının bakış açısı vardır, çoğunlukla... Üç

Bitli öyküsünde “*Kapitalizm ... hain ve hilebaz olduğu için günün birinde yıkılacaktır.*” (RA, 2006:71) diyen yazar, bakış açısını, durduğu yeri belli eden salvolarla, karşıt düşünceleri yererek, sosyalizmi gizli açık göndermelerle över. Bütün Bekir Yıldız öykülerinde, anlatılarında bakış açısının ve anlatıcının en belirgin yüzü budur. “*Aksiyon veya kahramanlarla ilgili felsefi, didaktik ve açıklayıcı yorumlar*” yaptığında “*ideolojik fonksiyon*”u; “*anlattığı hikaye ile anlatıcının duygu, ahlak ve fikir yönden ilişkisi*” ortaya çıktığında “*tanıklığa dayanan fonksiyon*”u (Gümüş, 1989:73) açığa çıkan anlatıcı, sık sık, yazarla özdeşleşme, aynileşme, iç içe geçme baskısına maruz kalır.

Bekir Yıldız’ın içinden çıktığı köy kültürüne ve cehaletine, yargılamak için değil anlamak için baktığı, köy insanları ve bakış açıları ile aynileştiği, kırsal genleri ile eleştirmeden, aşağılamadan ya da alaya almadan sadece olanı, bir ayna tarafsızlığı ile yansıttığı öyküleri de vardır. **Abdo ile Hakko** öyküsü bu öykülerdendir. Ergen Abdo’nun eşekle cinsel ilişkiye girmesini yargılamayan yazar, anne ile babanın da yargılamasına izin vermez. Bu çirkin olayı öğrenen ve babaya nakleden anne ile birlikte, aile meclisince şu karara varılır: “*Abdo büyümiş... Eşegin ardına yapıştıymış. Evermeli oğlanı. Haa... Ne deyisen? Demek akıllı hayra, şere eriy...*” (KV, 2006:50) Tamamen yansız / neutral bakış açısının ürünü olan bu türevden anlatılarda hakem olarak okur tayin edilmiştir.

Akıllı düşünene kadar deli çayı geçermiş, diyen atalarımız, ara sıra da olsa bakış açımızı değiştirmemiz ve biraz da gözükara olmamız gerektiğini ihtar ederler. Bekir Yıldız, **Deli Miço** öyküsünde tam da bunu yapar. Dünyayı bir delinin gözlerinden ve bilincinden seyreden yazar, sanki “*Bütün insan ömrü, deliliğin yarattığı bir hayalden ibarettir.*” diyen Erasmus’un, Deliliğe Övgü’süne zeyiller yapmaktadır:

“*Akıl ne kadar can sıkıcı ve azap vericiyse; delilik o kadar hafif ve keyiflidir. Hayatın kaynağını teşkil eder. Devam eden her şeyde delilikten bir parça vardır. Her güçlük karşısında başvurulmuş delilikler olmasa ne evlilikler devam eder ne savaşlar kahramanlar çıkarır, ne yaşlılık çekilir, ne de aşklar ve dostluklar yaşanır. Tüm bu insancıl ilişkilerin devamında aklın zincirlerinden kurtulup deliliğin özgür atmosferinden çalmalar vardır. En akıllı insanın bile ara sıra başvurduğu delilikler olmasa yaşam çekilmez bir hal alır. Bu noktada çok çarpıcı bir örneklendirme yapar Erasmus. Aklın avantajlarıyla kendilerine bir statü ve paye alan bilgiler bu durumlarıyla o kadar özdeşleşirler ki bir süre sonra hezeyan ve buhranlar içinde kendi hayatlarına kendileri son verirler. Onlar aklın temsilcileri olduklarından neşe ve*

mutluluk veren delilikten mahrum kalmışlardır. İnsanın mutluluğunun önündeki engel akıl mıdır? Erasmus'un en can alıcı sorusudur bu...” (<http://kitap.antoloji.com>) Yine de son tahlilde Bekir Yıldız, dünyanın kahrını çekmektense dünyaya kahırlarını çektiren deliler için bile bu dünyanın yaşamaya değer bir yer olmadığı düşüncesini taşıyor olmalıdır ki, öyküsünün sonunda Urfa'nın delisi Miço intihar eder.

Kronolojiyi gözeterek söyleyebiliriz ki bütün öykülerini, Tanrısal anlatıcı ile kaleme alan Bekir Yıldız, ilk kez **Tozun Altı** adlı öyküsünü kahraman anlatıcı ile kaleme almıştır: “*Ve ben böylece toza meftun yaşadım, altı yaşıma kadar.*” (KV, 2006:67) Birinci tekil şahıs iyelik ekinin kullanımıyla, ben zamiriyle beliren bu anlatıcı tercihi, yazarın kahramanı ile kurduğu güçlü özdeşim / empati ile açıklanabilir. Bu öyküyü, trahomlu çocukluğundan yansılarla yazdığı için Bekir Yıldız, samimi bir üslup ve içerik oluşturmak istemiş, bunun yolunun da kahraman anlatıcıdan geçtiğini düşünmüştür.

Tanrısal anlatıcı bütün gücüne rağmen bir nevi, seyirci pozisyonundaki, kahramanın dışındaki anlatıcıdır, olayları dışarıdan seyrederek: “***Dışarıdan bakış*** açısı tarzı, maddi olarak gözlenebildiği ölçüde kahramanın davranışına, fiziki görünümüne ve bu kahramanın yaşadığı çevreye bağlı bir bakış tarzıdır.” (Gümüş, 1989:79) Oysa kahraman anlatıcı olayı yaşayan, sinir uçlarına, hücrelerine kadar anlattığı gerçeğin parçası olmalıdır. Kahraman anlatıcının bakış açısı içerden bakış açısıdır: “***İçerden bakış*** açısı, hikayenin merkezini teşkil eden bir tek kahramanın bakış açısı tarzıdır ve bu kahramanın bakış açısına bağlı olarak diğer kahramanları görürüz.” (Gümüş, 1989:78) Kahraman anlatıcının gözüktüğü edebi metinler, içtenliğin boy verdiği, okuru sarıp sarmaladığı metinlerdir. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanını etkileyici ve samimi kılan, dolayısıyla çok okunmasında ve sevilmesinde belirleyici olan kahraman anlatıcısı ve içerden bakış açısını kullanmasıdır. Kahraman anlatıcı hekim değil çekendir.

Kentteki köylünün dramını işlediği **Elazığlı Hamal** adlı hikayede, bakış açısı olabildiğince insancıdır. Mesleği hamallık olan birinin bakış açısıyla insanların yüzlerine dikkat eden yazar, uzun süre bakamayacağını fark eder: “*Çünkü bu yüzlerde, Hasan Dayı'yı aşağılayan çizgiler vardır. Onun iki büklüm olan bedeninde, bir insan kalbi taşıdığını çoğu düşünmemiştir bile.*” (KV, 2006:89) Önce insana, sonra emeğe saygı duyan birine yakışan bu vakur duruş ve saygı, sevgi dolu bakış; insan kalbi taşıyan herkese yakışan, yaraşan bakış açısıdır ancak çok az insan bu olgunluğa ve erdeme ulaşabilmiştir. Öyküde anlatıcının taraf olmadığı bakış açıları, hamalları küçümseyen alaya alan bakış açıları olarak verilir ve yerilir.

Bu hikayedeki anlatıcının konumunu ve bakış açısını geriden bakış açısı ile uzlaştıracabiliriz: *“Geriden bakış açısını benimseyen yazar, bir kahramanla özdeşleşme yerine, bu kahramandan uzak kalmayı tercih eder; bunun da sebebi, sadece bu kahramanın kendisini ve davranışlarını dışarıdan görmek ve konuşmalarını duymak için değil, aynı zamanda objektif olarak ve doğrudan doğruya bu kahramanın ruhi durumunu gözleyebilmek içindir.”* (Gümüş, 1989:78) Bu bakış açısındaki tutarlılık, mesafeye özen gösterilmesi ve mesafenin çok iyi ayarlanması ile ilgilidir, tıpkı trafikteki güvenli takip mesafesi gibidir, anlatıcı ile anlattığı kişi arasındaki uzaklık...

Evlilik Şirketi adlı öyküsünde karakterlerini sürekli *“Anlattıkların yürekte ama iğrenç değil. ... Kötü şeyler anlatmalısın bana. Böyle bir yaşantın olmadı mı yoksa?”* (EŞ, 2006:25) cümleleriyle zorlayan yazar, öyküsünü bir terapi seansı gibi kurgulamış, karakterlerin bilinçaltına yorucu ve korkutucu yolculuklar yapmış, psikanalitik çözümlemeye son derece elverişli malzemeleri öyküye istif etmiştir. Baskılanmış ama bastırılamamış, doyumsuz cinsel kimlikleri, sapkın ama yerleşik cinsel deneyimleri deşen yazar, Sigmund Freud’un Türkiye şubesi gibi davranmış, **“Freud”**’ça bir bakış açısından, öykülerine cinselliği, tabuları yıkarcasına eklemlenmiştir. Yazarın bakış açısı tutucu değil, ilericidir, bütün tabuları yıkacak kadar çizgi dışıdır.

Aynı öyküde, Freud maskesi takıp karısını anlamaya çalışmaktan çabuk sıkılan koca, hemen erkek egemen dünyanın diliyle konuşmaya başlar: *“Namuslu olduğun için değil, namuslu olmaya zorunlu olduğundan kalabilmişsin bana. Kuşkusuz, bütün ötekilerle birlikte doğuştan **mühürlü** olmasaydın, kim bilir kaç erkekle yatacaktın.”* (EŞ, 2006:38) Bu bakış açısı, erkek egemen dünyanın yargılayan, sorgulayan, yalanlayan, aşağılayan bakış açısıdır ve bu bakış açısı Bekir Yıldız’ın ikinci beninden, karanlık bilinçaltından ve kırsal genlerinden beslenir.

Fabl türünün olanakları ile yazılan **Kör Güvercin** adlı öykü, daha sonraları, müstakil olarak çocuk kitapları arasında yeniden basılmış, çocuk edebiyatının bir ürünü olmaklığı tescillenmiştir. Ne var ki, insanlığa duyduğu hıncı, öfkeyi dizginleyemeyen yazar tarafından, çocukların; iyilerin övüldüğü, yüceltildiği ve üslubun buna uydurulduğu, eşlik ettiği öykülere olan gereksinimi yeterince gözetilememiştir: *“Diyelim öç alacaksın be Allah’ın kulu... Çek git be barış mısın, kardeşlik masalı mısın, ne boksun çek git!...”* (Mİ, 2006:117)

İnsanlığın sürekli karalandığı ve yaralandığı, gözelerinden ayrımcılığın göz kırptığı, öç vs. gibi ikincil değerlerin, argo ve küfrün dışlanmadığı böyle bir kurgu,

hastalıklı bir bakış açısına işaret eder. **Tahsil-i kemalat**, kem alat ile olmaz diyen eskilerin ve benzer duyarlılığa ve özene sahip yenilerin, eğitim bilimcilerin / pedagogların kolay kolay onaylayamayacağı bir bakış açısı ve çocuk öyküsüdür, bu öykü... Bir büyüğün bakış açısı, öfkesi, nefreti, yıkıcı duyguları ile yazılan ve henüz değerler sistemi oturmamış çocukların okuması da istenen bu öykü, çocuk edebiyatının parametreleri ile her açıdan çelişmektedir.

Bekir Yıldız'ın; *“Dertleri zevk edindim bende neşe ne arar.”* dizesiyle maruf ve meşhur bu Türk Sanat Musikisi şarkısının dizesinde karşılığını bulan karamsar kişiliği, sıklıkla, bakış açısının da hakim rengi olur. *“Hüzün ki en yakışandır bize”* diyen yazarın bütün öykülerinin trajik bir içerikle biçimlenmesinin, mutsuz sonla bitmesinin izahı da bu etimon spiritüelde / ruhun özünde gizlidir. **Bir Kadın Polis** adlı öykü, işsiz kalan erkekle birlikte iş aradıkları karısının, ailece istememelerine rağmen tek seçenek olarak polis olabilmesi, erkeğin işsizliğinin devam etmesi üzerine kuruludur. Bu mutsuzluğu mutluluğa çevirebilecek bir gelişme olarak polis kadın hamile kalır. Okur olarak bari bu öykü, *“Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine”* diye bitsin ister ama son yine beklendik ve trajik sonudur:

“Hiç, dedi Leman. Hiç. Çocuğumuzu aldırđım da...” (BG, 2006:68) Koca olan Rauf, işsiz başını, karısının kürtajlı karnı üzerine koyar ve hüngür hüngür ağlarken öykü biter. Kadının “çocuğumuz” diyerek ortaklaştırdığı, birlikte yaptıkları çocuklarını tek başına ve birdenbire karar verip aldırması yeterince gariptir. Üstelik evin, bir polis maaşı da olsa geliri vardır. Gerçekte bir **maışet** kaygısı da söz konusu değildir. Dünyada ve bhusus Türkiye’de tek maaşla ev geçindiren, çocuk yetiştiren milyonlarca aile vardır. Ortada bu çocuğun kürtajını gerektirecek hiçbir gerçek ve geçerli neden yoktur, yazarın kolay yoldan ve illaki mutsuz insanlar, mutsuz, yoksul ve devrime muhtaç bir ülke yaratma takıntısından, karanlık ve karamsar bakış açısından başka...

Yazar dünyaya çoğ u kez Marksizm’in gözlüklerinden bakar. **Dünyanın En Büyük İspiyon Şebekesi** adlı öyküde tarih ve toplum, sınıfsal ayrışma içinden gözlemlenir: *“Çağlar boyunca sürüp gelen işçi sınıfının mücadelesi... Ölen yüz binlerce emekçinin kemikleri sızlıyor mezarlarında.”* (AE, 2006:67) Marksizm’e göre toplum; köylü ve işçilerin oluşturduğu alt sınıf ile memur, akademisyen, yazar, gazeteci, bürokrat vs. gibi üst sınıftan ve bunlar arasında gözetilmesi gereken dengeden oluşur. Bu bakış açısına sahip yazar, zaman zaman angaje edebiyatın yollarına taş döşemekten kendini alıkoyamaz.

Bekir Yıldız, bu, ucu toplumcu edebiyata çıkan bakış açısını ve safını belirleme işini maksatlı değil olağan bir tutum olarak görür ve açıklar: *“Dış göçü konu edindiğim öykülerimden birisi de Gaffar ile Zara’dır. Gaffar, ağa zulmüne bilinçsizce başkaldırmış, ekonomik yetersizlik, zorunluluktan ötürü, Almanya’ya gitmiştir. Bu kesitte, bu süreçte ağaya karşı olmak, Gaffar’ın yanında olmak, kuşkusuz toplumcu her yazarın kaçınılmaz görevidir.”* (Özyalçınar, 1982:14) Yazar, toplumcu diyalektik ile düşünmesini ve yazmasını, eşyanın tabiatı ile açıklama eğilimindedir.

Bekir Yıldız, yer yer tekil bakış açısının sığılığında ve kısırlığından çıkmak, çoğul bakış açısı ile anlatılarını zenginleştirmek için, diğer öykü kişilerinin bakış açılarından da yararlanır. **Masalara İğnelenmiş Pazular** adlı öyküde, fabrika yöneticisi Alman Peter’in bakış açısından yararlanılır. Yeni gelen Türk işçilerini çok kötü bulan bu yönetici, Türklerin kusurlarını, zayıflıklarını, özelliklerini bir bir sayıp döker: *“Tanrı’ya olan güvenleri yani. Kadercilikleri... Gene ilginç bir yanları var: Tek tek zavallı ve uysal. Hatta inançlarını kırmanız bile mümkün. Ama bir araya gelince...”* (AE, 2006:67) Liste bu içerikle uzayıp gider. Kendi Türk ve Doğulu olan yazar, Alman ve Batılı bir karakterin bakış açısından yararlanma yoluna giderek, öznelikten nesnellığe geçmeyi ve yargılarken de yargılanmamayı, kendi insanını rencide etmemeyi, öyküsünü zenginleştirmeyi başarır.

Yazarın hikaye - röportaj adını verdiği öykülerinde; kurgusal bütünlük, tek baş karakterli bir yapı ve kahraman anlatıcıya dayanan bir sunum vardır: *“Kalkıyorum ayağa. Çevreme bakıyorum.”* (AE, 2006:95) Birbirinin devamı niteliğinde olan, başlıklarla ayrılması dışında kurgusal bütünlük taşıyan ve olayları Türkiye’de geçen **Harran** adlı ve konuları Almanya’da geçen **Alman Ekmeği** adlı öykü kitaplarındaki tüm öykülerde birinci tekil şahısa dayanan, ben merkezli, kahraman anlatıcı vardır. Olayları gören, gösteren, yaşayan, anlatan aynı kişidir ve bu tür anlatıcının varlığıyla tekil bakış açısına indirgenen anlatı yer yer sözü, diğer öykü karakterlerine vererek çoğul bakış açısıyla zenginleştirilir.

İntibah romanında, *“Bir tecessüsü ancak bir başka tecessüs bastırır.”*, diyen Namık Kemal, yazarların araştırma ve öğrenme meraklarına da doğrudan temas etmiş olur. Yazarca bakış açısının ilk dürtüsü merak, araştırma, öğrenme ise ikinci dürtüsü ise şüphe ve gizemciliktir. **Ahmet Göç Göçten Dönüyor** adlı otobiyografik karakterli hikaye, özelde başkarakterin, gerçekte ise Bekir Yıldız’ın bakış açısından izler ve ipuçları taşır: *“...çoğu kez insanların anlattıkları değil, anlattıklarının gerisinde saklı*

olanlar ilgilendiriyordu beni.” (İP, 1976:39) İnsanların söyledikleri, gözlerinin gördükleri ile yetinen yazarlar, gerçeğin kabuğunda gezinen yazarlardır. Yazarın bakış açısı eşyanın kabuğunu, gerçeğin örtüsünü delip geçmelidir. Gerçeğin gizemlerine, bilinmeyene, söylenmeyene yolculuk yapamayan yazar, bir yazar müsveddesi olarak kalmaya mecbur hatta mahkumdur.

Bekir Yıldız, “insan politik bir hayvandır” (zoon politikon) diyen Aristo’yu haklı çıkaracak kadar siyasallaşmış bir edebi kişiliktir. Çocuklar için yazdığı masallara bile, asgari düzeyde, çaya karıştırılmış şeker mucibince de olsa, siyasal görüşlerini eklemekten geri durmayan yazar, **Ölümsüz Kavak** adlı masalında; “*Bu ücretle çalışılmaz, diye yüzünü*” (ÖK, tarihsiz:18) ekşiten işçilerden yola çıkar, gelir dağılımındaki adaletsizliğe, işsizliğe, grev, gözcü, sözcü, emekçi, direniş kavramlarına ve ruhuna, yalancı ve soyguncu tüccarlar aracılığıyla kapitalizmi sezdirmeye, evleri basıp kitap toplayan polisler aracılığı ile devlet ve düzen hesaplaşmasına, “*Zenginler hep böyle mi yapar baba?...*” (ÖK, tarihsiz:51) türevi cümleler kurmaya yönlendirilmiş çocuk karaktere ve bu yolla ortaya çıkarılan sınıf çatışmalarına değin genişleyen bir yelpazede, hayata ve sanata sosyalist bir kimlik ve siyasal bir kişiliğin bakış açısıyla bakmakta kararlı ve ısrarcı olduğunu ortaya koyar. Yazar, eskilerin deyimiyle, siyasal duruşunda “**sabit-kadem**”dir, Aytmatov’un karakteri ile söylersek Sabitcan’dır, Ömer Seyfettin’in karakteri ile söylersek Durmuş’tur. Zira çocukların okuyacağı bu masalı bile bu denli siyasallaştırabilmek, katı, inatçı, fanatik bir tutum gerektirir ve öze inildiğinde ağaç yaşken eğilir diye düşünerek, çocuklara yatırım yapma eğilimini açığa çıkarır.

Bardağın hep boş tarafını görecektir kadar karamsar bir kişilikle, sosyalist dünya görüşünü birleştiren Bekir Yıldız, çoğu otobiyografik karakterli hikayelerinde ve tamamı otobiyografik karakterli hikaye - röportajlarında hep muhalefet takılır: “*İstanbul’da, yarasa sandığım, gece salıncağa binen kız... Şimdi de Ankara’da, babasını çalan bir hırsız... Nasıl bir ülke burası Tanrım?*” (RP, 2006:88) Yazarın, ifşa etmekten çok hazzetmese de bir Tanrı inancı taşıdığını da gösteren bu örneğe, binlerce benzer örneği zihnimizde ilave edersek, yaşadığı ülkeyi bir cehennem olarak gören, gösteren bir bakış açısı ve **yazar tipolojisi** ile karşılaşırız. Otobiyografik karakterli ve tıpkı Binbir Gece Masalları gibi, birbiriyle iç içe geçmiş bu türden hikayelerde, yazarın görüşlerini temsil eden başkarakter, ülkesine baktığında hep yozlaşma, cehalet, yoksulluk, askeri darbeler, işkenceler, çarşafli kadınlar, herkesin aya gittiği bir

zamanda ateşe girmek gibi kerametler peşinde koşan meczup insanlar toplamı bir coğrafya görür ve görmekle yetinmez böyle de gösterir.

Tıpkı yazarın içinden çıktığı topluma, kültüre ve ülkeye eleştirel bakması gibi yazara da eleştirel bakan okur, bu ülkede hiç mi iç açıcı, yürek serinleten, övünç ve kıvanç duyulabilecek, göğsümüzü kabartmasa da yüzümüzü güldürecek, gülmekten geçtik, tebessüm ettirecek bir gelişme yok, demek zorunluluğu duyar. **Yön körlüğü** yaşadığını saptadığımız yazar, Türkiye'ye ve dünyaya, deyim yerindeyse at gözlüğü ile bakar.

Bekir Yıldız'ın çoğu otobiyografik karakterli olan hikayelerinde ve hikaye - röportaj örneklerinde; yazarın bakış açısı ile başkarakterin bakış açısı aynileşir. **Soluğu Cam Olanlar** adlı hikaye - röportajda, başkarakterin dilinden dökülen beddua, aynı zamanda yazarın da dünyaya bakışını, durduğu yeri, değerler sistemini özetler ve bütünler: *“Cama ve emeğe merhaba ya; emeğe her kim ki düşman, lanet. Ama emeğe düşmanlarla uzlaşmış aydınlara değil bir, bin kez lanet.”* (RP, 2006:221) Yazar, emekçilerin safındadır ve sözde değil özde bir tutumdan, içtenlikten yanadır.

Hayatla temasa geçtiğinde samimiyet arayan her insan gibi Bekir Yıldız da emekçi sınıfla ilgileniyormuş gibi görünen, sermaye grubuna kuyruk sallayan, işbirlikçi / **komprador** uşaklarını, burjuvazi yardakçısı aydın kesimi elinin tersiyle iter, reddeder ve bir kez değil bin kez lanetler. Bu gruhun yaptığı olsa olsa bir aydın masturbasyonu olarak görüldüğü için, eylemlerine ve söylemlerine bundan öte bir değer izafe edilmez, anlam yüklenmez.

Genelde Tanrısal ve kahraman anlatıcının tercih edildiği Bekir Yıldız hikayelerinde, bakış açısı sık sık değiştirildiği için çoğul bakış açısına atıf yapar. Yazarın kendini gizle-ye-mediği hikayelerin toplamında ise; devrimci, sosyalist, emeğe saygılı, dünyaya eşitlik getirmek isteyen, toplumcu bir edebiyat anlayışına sahip, sorunları teşhis, tahlil ve teşhir etmekle yetinmeyen, kendince çözüm yolları öneren bir **Türk aydınının** bakış açısı açığa çıkar. Bu bakış açısı tekil bir bakış açısıdır.

Her asil kalp dünyaya bir düzen vermek isteyen kalptir. Bu isteğin dışavurumunda bir sakınca yoktur. Sorun herkesin bu dünyaya kendi düzenini dayatmasından çıkar. Bekir Yıldız'ın direngen, buyurgan, yer yer mekanikleşen bakış açısının açmazı da buradadır. O her hastalığa tedavi için aynı ilacı yazan bir doktor durumuna düşer sık sık... *“Anlatıcı, anlattığı hikayenin ya içindedir ya da dışındadır...”* (Gümüş, 1989:79) gerçeğinden yola çıkarak Bekir Yıldız hikayelerini

toparlarsak, dışarıda kalmayı beceremeyen, istemeyen, aşırı **politize** olmuş bir anlatıcı ve bakış açısı tercihi ile yüz yüze geliriz.

3.3.4. Zaman

Bir şiirinde “*Ne içindeyim zamanın / Ne büsbütün dışında / Yekpare, geniş bir anın / Parçalanmaz akışında.*” diyen Tanpınar, zamanın metafizik dünya içinde kazandığı anlamlara göndermelerde bulunur. Bu telkin ve tekliflerinde Tanpınar, yalnız da değildir: “*Zira Bergson ve Wittgenstein ve Whitehead gibi filozoflar zaman konusunda farklı bir açıklama ve yorumu getirirler. Bunlar ‘zaman’ kavramını, fiziki temel yerine metafizik zeminde tartışmak eğilimindedirler.*” (Tekin, 2001:108) Fizik ve metafizik zeminde tartışıldığında uzayıp giden ama bitmeyen gerçekliklere bürünen zaman olgusu, Bekir Yıldız hikayelerinde ağırlıkla fizik zemindeki zaman algısı üzerine otursa da her iki zeminde karşılık bulacak bir tasarrufla kullanılmıştır.

Masal çağlarından beri kurmaca dünyayı ayakta tutan temelleri hatırladığımızda **zaman** ile mekan ilk akla gelenlerden olur. Özellikle klasik tekerleme kalıpları ile başlayan masalların ilk cümleleri; evvel zaman içinde ... ülkenin birinde, sözlerini illaki ihtiva eder: “*Evvel zaman içinde kalbur saman içinde ifade grubu, alışılmış bir tekerlemenin ötesinde, anlatıyı zamana bağlamanın ön deyişi gibidir.*” (Tekin, 2001:110)

Bekir Yıldız öykülerinin çoğunun giriş cümleleri bu klasik masal kalıbının **modernize** edilmiş ve öyküye uyarlanmış halidir: “*Harran Ovası’nın, durgun deniz gibi uçsuz bucaksızlığında sabah oluyordu. Bu sonbahar sabahında toprağın teni, henüz kurumamış yaşlı gözler gibiydi.*” (Mİ, 2006:50) Zaman ve mekan birlikteliğine dayanan bu türden girişlerle Bekir Yıldız, hem gelenekten yararlanmış hem de olay örgüsünü inşa edeceği sağlam temelleri atmış, iyi bir çıkış noktası yakalamış olur.

Reşo Ağa hikayesi “*Gece vakti...*” (RA, 2006:7) başlar. Kız kaçırmak, yasadışı / töre dışı işler yapmak için, devasa ve karanlık bir örtü olan gece, en elverişli zamandır. Kızının kaçırılmasından sonra tekrar ağaya dönülen öyküde, kızın bulunması için etrafa adamlarını salan ve insan içine çıkamayan ağa ve ailesi şahsında zaman baskı unsuruna dönüşür: “*Reşo Ağa aylardan beri ilk kez dışarı çıkıyordu.*” (RA, 2006:14) Kaçırılan kızın bulunması geciktikçe, zaman gizli bir işkence aletine dönüşmüştür.

“*Tanrı günün birinde bir insan yarattı...*” (RA, 2006:16) diye başlayan **Kesik El** öyküsü, neredeyse masalların giriş cümlesi “Bir varmış, bir yokmuş” kalıbını günceller. Devamında gelen “*Donuma düşeli on üç yıl oldu, herhal...*” (RA, 2006:17) cümlesi,

anlatıyı masalımsı boyuttan, gerçeğimsi boyuta çeker. Bu tercih, öykünün zamansızlığı ile de ilişkilidir. Bir zamanın değil değişmediği için her zamanın olaylarından biri anlatıldığından, eserin zamansızlığı öne çıkarılır.

Kırsal kesimde insanların, bhusus kadınların yaşı, tamamen analarının hafızalarına emanet edilmiştir. Okula gönderilmeyen, kimlik çıkartılmayan kızlar, devlet kayıtlarında hiç doğmadıkları için hiç ölmeyen insanlardır da aynı zamanda. Törenin, namus cinayetlerinin izinin sürülemediği, biraz da bu **kayıt dışı** yaşamlar yüzündendir. Bugünkü, bu öykünün yazıldığı coğrafyanın, hayatları kayıt altına alınan kızları ise, cinayet suçunu üstlenmek istemeyen namus bekçileri tarafından intihara zorlanmaktadır ya da öldürülmelerine **intihar süsü** verilmektedir.

Bekir Yıldız'ın bazı öyküleri, örtük zaman bildirgeleri üzerine kuruludur. **Üç Bitli** öyküsünde doğrudan zaman bildirimlerine başvurmeyen yazar, karakter seçimi ve düşünce düzlemi üzerinden sosyal zamanı ortaya çıkarır. Beatnik dediği dünya görüşüne sahip bu karakterler, hippiler ve anarşistlerle benzeşen ve ayrışan yönleri olan, aynı dönemin kitleleri içinden çıkmadır:

“Hippi, yaşam tarzı aslında bugünkü mutlak retçiliğin temellerini atan bir oluşumdur. Dünyanın üzerindeki tüm bitki, hayvan ve insanlara ait olduğunu kabul eden apolitik bir görüştür. Kendilerine asla sınır koymayan, var olan tüm yetkilileri reddeden, komün hayatını savunan özgürlükçü bir harekettir. 1960'lı yıllarda dönemin komünist ve faşist yapılanmalarına karşı çıkan, özgürlüğün bireyin kendi içinde olduğunu savunan ancak uygulamaları ile anarşist düşünce tarzından ayrılan, düşünce biçiminin gerçek yaşama dönüştüğü bir yaşam tarzıdır.” (<http://tr.wikipedia.org>) Öykünün **sosyal zamanı** 1960'lara denk düşer. Karakterler, alıntımıza benzer felsefeleri olan bir kuşağın temsilcisi oldukları için bu türevden öyküler, anlatma ve anlatı zamanından çok, sosyal zamanın öne çıktığı ve önem kazandığı kurgulardır.

Zamanın işlevselleştiği, baskısını ihsas ettirdiği, bir cankurtaranın siren sesleri gibi felaket, korku ve titreme yaydığı öykülerden biri de **Sekizinci Bebe** öyküsüdür: *“Dakikalar bir saatlik zamana ulaşmadan... alt bölümünde de öldürdüğü bebe kana dönüyordu.”* (KV, 2006:10) Yaşamla ölüm arasında kalan insanlar için zaman; saatle, dakikayla değil saniyeyle ölçülmeye başlar. Zaman bir ölçü birimi değil bir cellattır artık...

Zamanın statik / durağan değil dinamik / devingen bir özellik ve güç kazandığı öykülerden biri **Davud ile Sedef** öyküsüdür: *“Sekiz, on saat sonra, yıllarını geçirdiği*

obasına varacaktı. Fakat şu saatler neden olmalıydı? ... Sedef aklında saatleri böylesine tüketmeye çalışırken...” (KV, 2006:14) Zaman, demir külçeleri gibi ağırlaşmıştır. Uzayıp yüzyıl olmaktadır. Bir baskı unsuruna dönüşen zaman, öyküye gizli bir saat nesnesi eklemiştir; okurken kulaklarımıza her sessizlik anında daha güçlü gelen akrep ve yelkovan sesleri ile...

Bekir Yıldız, öykülerinde zamanı, alışılmış zaman ifadelerini zorlayarak ya da değiştirerek işaretlemeyi dener. **Kuma** öyküsü bunlardan biridir: “...*vakit horozların ağzından yeni kurtulmuş olmasına rağmen...*” (KV, 2006:73) Alışılmış kalıp, seher vakti, şafak vakti gibi örneklerle belirir. Öykü, sabah başlar ama gece biter: “*Gülbahar karanlığın içine doldu.*” (KV, 2006:78) Kara çarşaf giyip karanlığa dalan karakter, başkası ile karıştırılarak, evden kaçan kızı olduğunu düşündüğü baba tarafından öldürülür. Zamanın zıtlığından ve olanaklarından yararlanılması öykünün dikkat çeken yanlarındanır.

Özellikle köy konulu öykülerde zaman, gittikçe silikleşerek önemini kaybeder. **Avrat** adlı öykü böyle bir öyküdür: “*Mansur, ömrünün otuz beş yılını bu kış hesaptan düşmüştü. Fakat onun için yılların pek önemi olmamıştı.*” (KV, 2006:129) Kırsalın parçası olan, dünyadan, ait oldukları ülkeden yalıttık yaşayan bu karakterler için yılların, zamanın fark edilir bir önemi yoktur.

“*Böylesi gece görülmemişti... Karanlık her yanı kör etmiş, bütün renkleri silip süpürmüştü.*” (KV, 2006:135) cümleleriyle ve zaman dilimini önceleyerek başlayan **Oynaş Tutmak** adlı öyküsünde yazar, zamanı olay örgüsüne uyarlayarak gece ve gündüz arasında seri geçişler yapar. Gündüz yasal olaylar, gece yasadışı olaylar yaşanır. Kız kardeşinin kocasını vuran Hamdo için, sınırdan kaçak hayvan sokacak ağa için, keza yine kız kardeşini ve oynaşını da vuracak Hamdo için, elverişli zaman gecedir: “*Hamdo atını durdurdu. Sır yoldaşı, ölüm yoldaşı gece henüz uzaklardaydı. Beklemeliydi...*” (KV, 2006:141) Kör karanlıklar, hiçbir şeyi görmediği ve göstermediği için iyi bir sırdaştır ve bütün yasadışı ve gizli kapaklı işlerin en uygun zamanıdır. Bu öyküler zamanın işlevselleştiği ve yapı taşına dönüştüğü öykülerdir.

Obaların Yasası adlı öykü, zaman ibarelerinin içinde olduğu cümlelerle başlar ve biter. Sabah güneşin ilk ışıklarının inmesi ile başlayan öykü, akşam güneşin batması ile son bulur. (SH, 2006:52-62) Öykü akışı içinde gündüzle gece, yaşamla ölümü sembolize eder. Zamanın işlevsel olmadığı öyküleri de dahil, zaman ögesi, Bekir Yıldız

öykülerinin ihmal edilmeyen ayrıntılarına, gözelerine siner. Yazar öykülerine mutlaka zaman sınırları çizer, zaman ibareleri ekler.

Çanlar, ziller, kronometreler, saatler, dakikalar, saniyeler ve rakamlar yığını olan **Motorize Köleler** öyküsü, baştan sona zaman ifadelerine boğulmuş, zamanın sentezleyici ve belirleyici olduğu bir öyküdür. Dolaylı zaman ifadeleri ile başlayan öykü, yedinci cümlede doğrudan zaman ifadelerine de geçer: “*Saatın altı olduğunu anlıyorum.*” (SH, 2006:69) Bir işçinin, bir iş gününe ayarlanan ve ayrılan öykünün kronometresi bu cümle ile başlar.

İşçi kalkar kalkmaz o denli **dakik** olmak zorundadır ki, giyinmek ve kahvaltı hazırlamak işini “*zamanın aynı dilimi içinde*” (SH, 2006:69) yapar. Siz artık, dakikaların değil saniyelerin önem kazandığı bir olay örgüsü içindesinizdir. Yazar zamanı sürekli ve abartılı biçimde hatırlatır: “*Altıyı yirmi geçiyor. Yediye kırk dakika var.*” (SH, 2006:71) Hatta öyküden mülhem, dakik sözcüğünden uyarlama ve saniye sözcüğünden uydurma yoluyla söylersek, “**sanik**” olmak zorunluluğu öne çıkar.

Almanya’da zaman, saniyelerin baskısı altına alınmıştır. İşçi, önüne gelen motor gövdesine on saniyelik sürede, bir parça monte etmek için bir vida sıkamak zorundadır. Bant sistemi, malzemeyi bir işçinin önünden diğerine taşıdığı için zincirin bir halkasındaki değil kopma, **saniyelik gecikmeler** bile, bütün işlerin gecikmesi anlamına gelir.

Yedide işbaşı, dokuzda on beş dakikalık kahvaltı molası, on ikide yirmi beş dakikalık yemek molası, akşam altıda paydos arasına ve durmadan dönen bantların hızına ayarlanmak ve uyarlanmak çabasındaki insanlarda zaman bir gardiyana, bir cellada, bir işkenceciye, gizli bir patrona dönüşür; stres, baskı ve ağır depresyona neden olur. İşçilerin tuvalete gitmek için bile, son hız çalışmak zorunda oldukları işlerinden, zaman artırmaları gerekmektedir:

“*Amacımız on beş-yirmi dakika içinde bir-iki dakika kaçırabilmek. Üçümüzden biri tuvalete gitmek isterse, hep böyle yaparız biz.*” (SH, 2006:86) İşemek için bile işçilerin, olabildiğince süratli olmaları gerekmektedir. **Hız çağı**nın öncüsü Almanya’da zaman da hızlı akar ve insanlar bu akışa uymak için, köle değil motorize köle, robot, “seriü’l-amel” olmak zorundadırlar.

Zamana ayak uydurma çabası ruhsal olduğu kadar fiziksel hasarlara da yol açar. Her on saniyede durmadan aynı hareketleri tekrarlayan eller ki bu nakarat “*Yılda sekiz yüz on bin. Ve beş yılda, dört milyon elli bin.*” (SH, 2006:78) harekete karşılık gelir, bir

süre sonra şekil ve kontrol bozukluğu ile **işlev kaybı** tepkisi geliştirirler. İşçi, tornavida tutan sağ eline söz geçirememektedir: “*Bu sıra sağ elim bileğimden boşaldı ansızın. Gene üstüme işedim.*” (SH, 2006:86) Gene sözcüğü, eldeki işlev bozukluğunun önceliğine, cümlenin süreği ise sonralığına, toplamda kalıcılığına ve daha da kötüleşmesine kapı aralar. Zaman baskısı altındaki işçilerde mesleki dejenerasyon, ruhsal ve fiziksel anlamda ve alanda son safhadadır.

Motorize Köleler hikayesi, Doğu ile Batı’nın zamana yüklediği değeri de açığa çıkarır: “*Bu hikayede, otomatik kontrol sisteminde çalışan Türkiyeli bir işçinin bir günlük yaşamı anlatılır. Zamanı başına buyruk bir biçimde kullanmaya alışkın olan bir geribıraktırmış ülke insanının, sermayenin dolaşım damarlarının tıkanmasını önlemek için, insanı tekniğin kölesi haline getiren emperyalist sistemdeki hayat kavgasıdır bu. Birbiriyle çatışan dünyalar, bir yandan o işçinin yaslanmış olduğu değerleri açığa çıkarırken, öte yandan da emperyalist sistemin değerlerini açığa çıkarır.*” (Ergün, 1975:59)

İki uygarlığın, Doğu ve Batı uygarlığının **zamanı algılayış** ve yaşayış biçimleri, içinde yaman ve düşündürücü çelişkiler barındıracak kadar başkalaşmıştır. Birinde bitirile-meyen, tükenmeyen - tüketilen, kazanca dönüşmeyen bir değer iken zaman, öbüründe yetmeyen, artırılmayan bir değerdir.

Kefene Sarılı Mavzer adlı öykü, zaman ögesinin sentezleyici ve belirleyici olduğu bir öykü yapısı karşımıza çıkarır: “*Kayıttan düşerlermiş, otuz beşini doldurani. ... Demem odur ki, altmış dört gün sonra, otuz beşime basıyorum.*” (BT, 2006:76-77) Bu yaş, Cahit Sıtkı’nın yolun yarısı olarak gördüğü yaşa, altmış dört günü kalan başkarakterin, Almanya’ya işçi olarak gidebilmesi için aşmaması gereken sınır yaştır. Yaşlanmak ve ölmek kaygılarından önce zaman, başkarakter için, yoksulluğu ve makus talihini yenmek için tek seçenek olarak gördüğü Almanya’ya kapağı atabilme olanaklarını ihtar eden bir alarm zili gibidir. Zaman baskısı, karakteri yeni çıkış yolları bulmaya iter.

Bazı öykülerde sosyal ve tarihsel zaman, olay örgüsünün ivmelenmesinin müsebbibi, sağlayıcı haline gelir. **Tank ve Tanklar** adlı öykü, ağırlıklı olarak Türklerin, Yunanlıların ve Almanların birlikte çalıştığı tank fabrikasında, Türkiye’nin Kıbrıs’a asker çıkarması ile gerilen ilişkileri ve gelişen olayları anlatır: “*Türkler Kıbrıs’a çıkarma yapmış...*” (DB, 2006:51)

Kıbrıs Barış Harekati'nin ertesi gününe, 21 Temmuz 1974'e denk gelen olayların akışı, artık tamamen değişecek, Türkler ile Yunanlılar arasındaki ilişkiler, dostluktan düşmanlığa evrilirken, Almanlar, daha çok tank satabilme fırsatı doğduğunu düşünerek, sevinip yeni düzenlemelere gidecektir. Aynı gün, Yunanistan'da, tanklar sokaklarda dolaşacak, askeri cunta yönetime el koyacaktır. Zamanın belirleyici ve sentezleyici olduğu bir öykü çıkar karşımıza.

Zamanın açıkça işaretlendiği öyküler, kurmaca metinlerde zamanın incelenmesine dönük dikkatleri daha da önemli ve öncelikli kılar. Hikayenin yaşanması / yaşandığı varsayılan zaman ile yazıya geçirilmesi arasındaki zaman (*Gümüş, 1989:133*) farkı, hep sabit kalacak olsa bile, üzerinde durulacak kadar önemlidir.

Hikaye yazıya geçirilirken yaşanan zamanın duyarlılıkları, moda olan edebi akımları, siyasal tavır, sansür vs. gibi etkenler, yazarı yeni ve farklı yorumlara ve yollara sapmaya sevk edebilir. Bekir Yıldız'ın hikayelerini yazıya geçirdiği yıllar, Marksizm rüzgarlarının şiddetli estiği ve önüne çıkanı silkelediği yıllardır. Yazarın eserlerine sinen sosyalist eda bile, başlı başına **yazıya geçirme zamanının** ne denli önemli olduğunu ispata kifayet eder.

Bekir Yıldız, yoksulluk, açlık, doğal felaketler gibi okurun acıma duygularını harekete geçirmek istediği olaylar dizgelerinde genellikle kış mevsimini zaman olarak seçer. **Sevda Ekmek** bu türden öykülerinden biridir: "*Yaman bir soğuktu. ... Nedir bu yelin hıncı bize? Karı bile şaşkına çevirdi.*" (DB, 2006:71) Bir deprem felaketinin üstüne esen ayaz, bir doğal felaketi iki doğal felakete çevirir. Öyküdeki deprem tasvirleri, bu zaman dekoru içinde okuru bile iliklerine kadar üsütür, titretir.

Zamanın dolaylamaya başvurmadan, doğrudan işaretlendiği öykülerden biri de **Mahşerin İnsanları** adlı öyküdür: "*Böylece, eskitilmiş yılla, yeni yıl bağlanmalı birbirine. Neler oldu şu 1981'de?*" (MI, 2006:45) Zaman tam bir eşik zamandır. 1981 yerini 1982 yılına bırakmak üzeredir ve öykünün başkarakteri Amerika'dan Enver Sedat'a, Türkiye'ye doğru genişleyen yelpazede, bir yılın muhasebesini yapmaktadır ve elbette kendi bireysel tarihine dönüş ve yılbaşlarında illaki hesaplanan yeni yaşlar da bu işaretlenmiş zamanın öyküye ilham ve telkin ettikleri içinde yerlerini alır. Zaman burada başlı başına bir sıçrama tahtasıdır, öyküye sosyal ve politik devri ve zamanın ruhunu (*zeitgeist*) ilave eder.

Zaman ögesi olarak ilk göze çarpan, velev ki anlatılarda doğrudan işaretlenmese bile okurların ilk dikkatlerini çekecek olan maceranın kendi zamanına karşılık gelen

sosyal zamandır: “Zaman ile ilgili olarak bir roman -burada hikaye- okuyucusunun gözüne çarpan ilk zaman boyutu, ‘Tarih’e bağlı zaman boyutudur. Anlatılan macera tarihin hangi zaman boyutunda yer almaktadır?” (Gümüş, 1989:120) Zaman, anlatının kendi içindeki tutarlılığını gizli ya da aleni sorgulayacak olan okurun, göz ardı edemeyeceği bir realitedir.

Çağdaş Olmak Masalı adlı hikayede zaman, çağla hesaplaşmanın aracı haline gelir, getirilir: “Yeryüzünde yaşayan milyarlarca insanın tümü 20. Yüzyılın 1976 yılını yaşayanlar olabilirler miydi? Kimileri hala ortaçağı, hatta taş devrini, mağara devrini yaşarken, kimileri tüm insanlık adına aya bayrak dikmiyorlar mıydı?” (İP, 1976:44) Dünya üzerindeki bütün uluslar için takvimler 1976 yılını gösterse de, yakından bakıldığında, yüzyıllarda ifadesini bulacak farklar seçilmeye başlar. Hatta İstanbul ilinin çeşitli yerleşim noktaları arasında bile uygarlık ve ilkelik dönemleri kadar büyük farklar vardır. Gösteren gösterilen ilişkisinde zamanın göreceliliği insan, mekan ilişkisine doğru olabildiğince genişler.

Genelde bütün hikayeler, özelde içinde çağdaşlık övgüsü ya da yergisi olan hikayeler, “**lektür zaman**” algısını hatırlamayı gerekli kılar: “Okuyucunun hikaye ile karşılaşmış tanıştığı zaman ile hikayedeki maceranın cereyan ettiği veya anlatıldığı zaman arasında, her zaman bir kopukluk vardır. Yıllar geçtikçe maceranın kendisi ile yazıya aktarılması arasındaki zaman kopukluğu ölçüsü aynıdır, ancak yazıya aktarma zamanı ile lektür zamanı arasındaki mesafe, bir kitabın anlamının veya muhtevasının kuşaktan kuşağa değiştirilmesine göre farklılık arz eder.” (Gümüş, 1989:135-136) **Okuma zamanı** diye Türkçe karşılık üretebileceğimiz, bir ucu sonsuzluğa uzanan lektür zaman, çağdaşlığa dayanak olan manzaraları ve göstergeleri değiştirir, değiştirmiş olabilir.

Takvime, tarihe, saate hatta saniyelere indirgenmiş göstergeleriyle hikayelere giren zaman olgusu; Bekir Yıldız’ın anlatımını geliştirme yollarından birine dönüşür. Yer yer zamansal kopukluklara rastlasak da genelde ihmal edilmeyen **zaman**, günlük hayatı yönlendiren bir gerçek oluştan “zeitgeist”a, zamanın ruhuna geçilebilecek; sosyal zaman, tarihsel zaman, anlatı zamanı, yazma zamanı, okuma zamanı, nesnel zaman, öznel zaman gibi teknik terimlerle izi sürülebilecek başat bir öge olarak, hikayelerin yapıtaşlarından birine dönüşür.

3.3.5. Mekan

“Şerefü’l-mekan bi’l mekin”; mekanın şerefi oturan iledir diyen, Said Paşa; mekan insan ilişkisinde etken ve edilgen olanı, takdim tehir ile sıraya koyar. Mekan, insan öznesine göre biçimlenen bir nesnedir ve kurmaca dünyanın da bazen özneleşebilme gizil gücünü barındıran temellerinden, olmazsa olmazlarındandır: “... vakanın, ‘gerçek’ veya ‘muhayyel’ -hatta ‘ütopik’- mutlaka bir mekana ihtiyacı vardır. Mekan unsuru, bir ‘tanıtım’ veya ‘takdim’ sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı, -burda hikayeci- mekan unsurunu: a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, b) roman kahramanlarını çizmek, c) toplumu yansıtmak, d) atmosfer yaratmak cihetinde kullanabilir...” (Tekin, 2001:129)

Edebiyat araştırmacıları, anlatılarda asli unsur olarak ‘kişi’yi kabul etseler de, bu kişilerin ayaklarını basacakları, üzerinde duracakları, barınacakları, yaşayacakları, sığınacakları, sevişecekleri vs. bir yere, **mekana** illaki gereksinimleri vardır. Bekir Yıldız’ın hikayeleri, mekanın sıradanlaştığı ya da işlevselleştiği zengin örnekler içerir.

Kanlımağara, mezar(lık), Urfa, Siverek gibi açık; ahır ve ev gibi kapalı mekanların karşımıza çıktığı **Reşo Ağa**’da özellikle Kanlımağara ve mezar-lık, kurgunun ruhuyla uyumlu mekan adları olarak öne çıkar. Kan ve mezar birleşerek ölümü temsil ederler: “*Reşo Ağa, taze kazılmış mezara yaklaşmak istemeyen kızını kolundan tutup çekti.*” (RA, 2006:14)

Güneydoğu’yu anlattığı öykülerinde yazar, vahşi, ölümcül bir doğayı, çorak, kurumuş, çatlamış toprakların egemen olduğu açık mekanları, yaşamın değil ölümün kol gezdiği coğrafyaları betimler. Suyu kuruyacak kadar azalan **Fırat Nehri**’nin çevresine, ipi kopmuş tespih taneleri gibi dağılan on, yirmi haneli köyler, beton gibi sert topraklar ve kerpiçten yapılmış evler, yaşamdan çok ölüme yakın hayatları barındırır: “*Yaz mevsiminde odada yatanların yüzüne, hasırla toprak arasına yuva yapmış olan akrepler düşerdi. Kimi böyle ölür, kimi de...*” (RA, 2006:23) Açık mekanlar, yaşamı durmadan tehdit ederken, kapalı mekan olan evler, kutsal sığınaklar bile yeterince güvenli değildir. Mekanla insan arasında kurulan ilişki, ölümcül tehlikeler barındıran bir ilişkidir:

“*Daha açık bir ifadeyle romandan alınan yerle ilgili bir tasvirin ‘okunması’ demek, kendi aralarında bağıntılı çeşitli yerleri içeren bir mekan çerçevesinde, simetri bakımından, kontrast bakımından, gerginlik bakımından, çekicilik veya antipati bakımından birtakım ilişkilerin ortaya konması demektir.*” (Gümüş, 1989:92-93)

Hikayemizdeki mekan insan ilişkisinin kalıtı; **kontrast**, gerginlik, antipati, tehlike sözcüklerinde çoğalan bir gerçekliği açığa çıkarır.

“*Benim sadık yarım kara topraktır.*” diyen Aşık Veysel’in işaret ettiği gibi, köylü insanın en önemli geçim kaynağı topraktır. Göçer olarak yaşayan insanlarımızda hayvancılık, geçim kaynağı olarak öne çıkarken, yerleşik hayatı benimsemiş insanlarımız için toprak anadır, babadır, atadır, yardır, dosttur, arkadaşdır velhasıl her şeydir. **Düdüklü Tencere** hikayesinde, bir mekan parçası olarak tasvir edilen toprak, gittikçe tarım arazisi olma vasfını yitirmektedir: “*Toprağın üzerindeki kaymak tabakası, hain yelin önünde savrulup gitmiş, geriye kel toprak kalmıştı.*” (RA, 2006:30)

Erozyon, insanların kursağına giren lokmaları yetiştirdiği toprakları silip süpürmüş, geriye aç ve çaresiz insanlar kalmıştır. Türkiye çöl olmasın, benzeri sloganlarla başta TEMA Vakfı olmak üzere, insanları ayaklandıracak kadar ciddi ve tehlikeli boyutlardaki bu çölleşmenin önünü alabilmenin bir yolu da ağaçlandırma çalışmalarıdır. Bekir Yıldız, hikayeleri ile bu sorunun da farkına varılmasını sağlayarak, hem metnindeki gerçekliği berkitmiş hem de sanatın ve sanatçının toplumsal rolünün gereğini yapmıştır.

Aç - Kapa öyküsünde mekan dekoratif değil işlevsel yanıyla anlatıya destek verir. Yoksulluğu somutlaştırmak isteyen yazar, yaşanılan mekanları tasvir ile amacına ulaşır: “*Duvarlar kerpiçten yapılmış. Damını oradan buradan uydurduğunuz tenekelerle örtmüşsünüz.*” (RA, 2006:47) Bu cümleleri müteakip, bir gecekondu silueti ve arkasında saklı yoksulluk öyküleri, zihnimize sağdan soldan saldırıya geçer. Aynı öykü, yoksul işçilerin çalıştığı maden ocaklarını, ana izleği besleyen bir mekan ögesi olarak sahaya sürer: “*İnsanların mezarı senin çalıştığın yerden daha derin ve havasız değildir.*” (RA, 2006:49) Mekan içinde mekandan, maden ocağı içinde mezardan dem vuran yazar, mekanlar ile alt tabaka insanlar arasında var olan ilişkiden sonuna kadar yararlanır.

Öykülerinin duygusal ağırlığına göre mekanları çeşitlendiren yazar, **Ayağa Dayak** öyküsünde, yoksulluğun ve hastalığın vurduğu bir ailenin dramını iki ana mekana yükleyerek derinleştirmeyi başarır: “*Ben hastaneye, sen mahkemeye...*” (RA, 2006:77) İki mekanın yaydığı negatif enerji ve tehdit dalgası içten içe öyküye yayılarak, ana izleğin belirginleşmesini kolaylaştırır. Romanın dokularına sinen karamsarlık ve çaresizliğin taşıyıcı ayaklarından biri de mekan olur.

Öl Ana öyküsünde hem soyut hem somut anlamda dar mekanla karşılaşırız. Geçinemeyen ve aynı evde yaşayan karısı ile anası arasında sıkışan başkarakter, öykünün iki ayrı mekanı olan iki oda arasında da sıkışmış gibidir: “*Bu sırada adam yan odadan bir ses duydu. Karısı uyanmış olabilirdi. Adam korkuyla anasına seslendi.*” (RA, 2006:94) Öykünün tek mekanı bu iki odadır ve bu sarı odalar, başkarakter için hem kapalı hem de darlaştan mekanlardır.

Şark Çıbanı öyküsünde mekan ile kader arasında kurulan ilişkinin bir örneği çıkar karşımıza: “*Doğu’da her ev fukara kovanı. ... Doğu’da insanlar pis, şaşkın...*” (KV, 2006:25-32) Yoksulluğun ve her türlü hastalığın kuşattığı coğrafyanın kendine özgü bir hastalığı bile vardır. Şark, Doğu demektir. Doğu çıbanı bir coğrafi terimin, bir açık mekan adının, hastalık adına dönüşmesinin de ilginç bir örneğidir aynı zamanda. Mekanın yarattığı ve yaydığı bir hastalıktır Şark çıbanı...

Mekan ögesinin en etkin biçimde kullanıldığı öykülerden biri de **Kara Vagon** öyküsüdür. Hayvan taşınan, içi hayvan pisliği dolu bir vagona, balık istifi doldurulan insanların yolculuğu trajikomik olayların yaşanmasına yol açar. Çok sıkışan ve büyük tuvaleti gelen bir adam için bulunabilecek tek çözüm vardır: “*Adamın ayakları en uçta. Kolları gergin, kıcı dışarıda. Tren yokuş aşağı yağ gibi kaymada. Adam boşalmada. ... Adamın boku tarlalara savrulmada. Talihli tarlalar gübreyle kavuşmada.*” (KV, 2006:36) Sıraya geçen diğer insanlar da aynı yöntemle ihtiyaç giderirler. Dar ve pislik içindeki mekanla insan arasındaki tezat, öykünün düşünsel zeminini ve ikrah uyandıran sahnelerini ortaya çıkarır. Kara vagon ile kara talih arasında doğrusal ilişkiler vardır.

Aynı öyküde, **Kara Vagon**’da Doğu’nun insanı çalışmak için kalkıp Çukurova’ya, pamuk işçiliğine gider: “*...Çukurova bereketli, beyaz köpüklü deniz.*” (KV, 2006:37) İki coğrafya ve mekan arasındaki fark, bereket ile kıtlığın, zenginlik ile yoksulluğun arasındaki farka karşılık gelir. İnsanın kaderi ve yaşantısı ile mekan arasında kurulan zorunlu ilişki, bu tür karşıtlıklar ile daha belirgin hale getirilmiş olur.

Harran bozkırı olarak değil de doğrudan şehir merkezi olarak Urfa’nın ev sahipliği yaptığı **Deli Miço** öyküsü, okurlarına küçük bir Urfa turu attırır: “*Halil İbrahim’in süt emdiği mağaranın ... Halilrahman gölüne geldi. ... Nemrut’un ... Urfa kalesine nasıl geldiğine hükmedemedi.*” (KV, 2006:55-56-57) **Veliler** kenti olan Urfa, bu öyküyle **deliler** kenti de olmuştur. Aslen Urfalı olan Bekir Yıldız’ın mekan seçimlerinde, memleketi ile olan göbek bağı kopar-a-madığı görülür.

Mekan yalnızca yoksulluk değil hastalık yayan bir özelliğe de bürünür, Bekir Yıldız öykülerinde... *“Tozumuz beter boldur.”* (KV, 2006:65) diyerek yaşadığı yeri baskın özelliği ile tasvir eden başkarakter; **Tozun Altı** öyküsünde, gözlerine yapışan tozun, trahoma dönüşerek görme yeteneğini yitirmesine yol açışını anlatır. Mekan insan ilişkisinde mekan fail, insan meful olur. Çocuk başka bir coğrafyada doğma ve yaşama fırsatı bulsaydı dünyaya açılan pencerelerini kapatmak zorunda kalmayacaktı. Hikaye doğrudan mekan ögesinin belirleyici ve sentezleyici olduğu bir kurguya yaslanmaktadır.

Doğu ve Güneydoğu öykülerinde Bekir Yıldız’ın, Harran ve Urfa’dan sonra en çok tercih ettiği mekan Diyarbakır’dır: *“Güneş, sabahtan beri Diyarbakır’ın tepesine oturmuş...”* (KV, 2006:113) **Son Kuş** adlı öykünün giriş cümlesi olan bu cümle, mekan ve zaman tasvirinin karıştırıldığı ve kaynaştırıldığı bir içerikle devam eder. Yazarın içinden çıktığı ve gözlem deposu olan bir yer olmasının dışında, bir yoksulluk öyküsü olan bu öyküye mekan olarak Diyarbakır’ın seçilmesinin hiçbir özel bir anlamı ya da gerekçesi yoktur. Türkiye’nin ya da dünyanın herhangi bir yerinde benzer olayların binlercesi, defaten yaşanmaktadır. Okurun zihninde yoksulluk eşittir Doğu ve Güneydoğu, yoksulluk eşittir Urfa, Diyarbakır algısını somutlayacak bu mekan seçimlerinin ucu önyargıya çıkar, geri planda bilinç kirlenmesine yol açar.

Bekir Yıldız’ın öykülerinde geçen en ilginç mekan ayrıntısından biri de sınır bölgesidir. Kaçakçılık yahut kişisel ilişkiler nedeniyle sık sık geçilmek zorunda kalınan **Türkiye ve Suriye sınırı**, mayınlı bir bölge olduğu için, mekan insan ilişkisinin doğuracağı pek çok trajedinin de kaynağıdır: *“Çocuk, her yanı mayın döşenmiş tarlanın içinde, bağırdı, durdu: -Emmiii, Emmmii...”* (KV, 2006:143) Bu cümleler, öykünün son cümleleridir. Oynaşı ile Suriye’ye kaçan kız kardeşini öldüren Hamdo, yeğenini yanına alıp geri dönerken mayına basar ve ölür. Artık anasız, babasız en son emmisiz de kalan çocuğun sonunu, yer altında gizlenmiş mayınlar tayin edecektir. Çocuğun annesinin abisine, annesinin erkek kardeşine amca karşılığı olarak kullanılan **emmi** demesi, eğer yöresel bir tercih değilse bir sürç-i lisandır. Annenin erkek kardeşi dayıdır.

Gaffar ile Zara öyküsünde ve devamında pek çok Güneydoğu öyküsünde, açık mekanların önemli bir eklentisi olarak Fırat nehri karşımıza çıkar: *“Kış mevsimlerinde, koca adamları ürkütüp kıyısından baktırmayan Fırat, şimdi el kadar çocukların ayakları altında çiğneniyordu.”* (KŞ, 2006:7) Tarih boyunca bütün uygarlıklar nehir boylarında ortaya çıkmıştır. Orhun nehri boyunca Türk, Ganj nehri boyunca Hint, Nil nehri boyunca Mısır vs. uygarlıklarının yeşerebilmesi su ile insanlık arasındaki

koparılamaz bağları örneklendirir. Gürbüz ırmaklar ortasında susuzluktan çatlayan Anadolu'nun, etrafında öbekselen insanlara hayat bahşeden akarsularından biri de Fırat'tır.

Mekanın insanın sadece yaşamında değil ölümünde ve ölümünden sonrasında da önemli olabileceği gerçeği **Sahipsizler** adlı öyküde ortaya çıkar. Almanya'da bir Türk işçisi ölmüştür ve mezar yeri olmadığı için cenazesi yakılacaktır: *“Ölü yakılacaktır. Çünkü kentimizde, mezarlık için ayrılan saha dolmuştur. Yeni mezarlık açmamız da söz konusu değildir. Nedenini soracak olursanız, büyük kentlerin çevresi fabrikalarla dolmuştur. Biz de ölülerimizi yakıyoruz çoktandır.”* (SH, 2006:13) Çevresi fabrikalarla dolan ve Türk işçiler için adı gurbet olan mekan, ne dirilerin ne ölülerin barınmasına olanak ve ortam sağlayacak bir mekandır. Mekanın insan aleyhine nasıl darlaştığı ve nasıl mutsuzluk kaynağına dönüştüğü, örnek cümlelerin, suya atılan taşlar gibi genişerek çizdiği görünmez halkalarda yanıt ve karşılık bulur.

Mekanın bezemeleri, süsleri ve işçiliği ile ortaya çıkan mekanın kimliği; yapanların ve üzerinde yaşayanların değerler sistemi olarak okunabilir, yorumlanabilir. **Sahipsizler** öyküsünde betimlenen mekan, bu türlü okunmaya elverişli bir mekandır: *“Duvarlar İsa'nın, Meryem Ana'nın resimleriyle süslenmişti. İçerisi yeterince aydınlık olmasına karşın, sayısız mum yanıyordu çepeçevre.”* (SH, 2006:14) Hristiyanlık inancına göre tefriş edilmiş bir mekan vardır karşımızda. Almanya'da işçi olan Türkler için bu türden mekanlar yabancılik duygusunu, doku uyuşmazlığını ve kültürel şoku açığa çıkaran ve berkiten mekanlardır.

Mekan unsurunun belirleyici ve sentezleyici olduğu öykülerden biri de **Kömür** adlı öyküdür. Aslında öykünün adının Kömür Madeni ya da Kömür İşçileri olması daha doğru olurdu zira öyküde bir kömür madeninde göçük altında, zifiri karanlıkta, yaşamla ölümün sınırında kalan bir grup işçinin son anları anlatılır. Öyküde hükmünü ilan eden, baskılayıcı unsur olan, deyim yerindeyse insanların kaderiyle oynayan öge mekandır: *“Burası da mezar, dedi Ali.”* (DB, 2006:45)

Dar ve karanlık, üstünde dağların, tepelerin, yerleşimlerin olduğu, uzun ve çapraşık tünellerle inilen yerin, metrelerce altındaki bir oyukta sıkışan, kapana kısılan işçiler için en doğru mekan tanımı “**mezar**” sözcüğüdür. Bütün işçiler bu göçüğün altında kaldıkları, kurtarılamayıp öldükleri için, iş yerleri aynı zamanda mezarları olur. Öykünün mekan ağırlıklı yönlendirmeleri ile denebilir ki maden işçileri her gün mezara girip çıkan ama bir gün çıkamayacakları duygusuyla yaşayan ve çalışan insanlardır.

Kapalı ve dar mekanlarla yetinmeyen, okurların klostrofobisini gıcıklayacak yahut azdıracak bir tutumla mekan içinde mekansızlık yaratan yazar; **Sevdalı Ekmek** adlı öyküsünde, deprem ile göçük altında kalan yaşlı bir kadını anlatırken, mekanın kader haline gelişine de dikkat çekmiş olur: “Yüzüne, o buruş buruş yüzüne toz toprak yağdı. Kapkaranlıktı. Tozu, toprağı ağırlığından çok, kokusundan anladı. Mezarım mı çöküyor yoksa, dedi.” (DB, 2006:72) Yazar, kapalı mekan ve ölüm korkusunu birleştirerek bilinçaltındaki depremleri, yeryüzünün depremleri ile kıyaslar ve bağdaştırır gibidir.

Mahşerin İnsanları adlı öykü, mekanları teşhis sanatı ile kişileştiren ve bu ameliyenin üzerinden mekan çözümlemelerine gidilen bir öyküdür: “Acaba Viyana’yı böylesine ölü bir kent yapan ne?.. İnaniyor ki, Viyana’yı öldüren insansızlık ve sevgisizliktir.” (MI, 2006:28) İnsanın ruhu kullandığı eşyaya sindiği gibi, yaşadığı mekana da siner. İnsanla mekan etkileşiminin, mekanların insanlaşmasının ve mekana duyguları yansıtmak anlamına gelen projeksiyon yöntemi ile yazmanın örneği olan yukarıdaki cümleler, öykülerde mekanların çok boyutlu etkileşimlere açık olarak işlendiğinin, mekanın sadece mekan olmadığının örneği haline gelir. Yazar, mekanın üzerinde dikkatini yoğunlaştırarak, özenli mekan tahlilleri yapar.

Morg, Tohum adlı öykünün ilk sözcüğüdür. Aynı sayfada “Koşuş cüzamlılarla dolu.” (BG, 2006:41) cümlesi de yer alır. Bu mekan tasarımları ile yazar, öykünün soğuk ve karamsar ruhunu daha metnin ilk satırlarında okura yansıtmış olur. İki mekan da kapalı mekan olmayı aşarak, felaket tellalı işlevi üstlenirler. Buradaki koşuş bir hastane koşuşudur. Bu iki itici mekanı dengelemek için yazar, hastanenin bahçesini, terazinin diğer kefesine koyar. Mekanlar bu türden kullanım ve karşıtlaşmalarla biteviye işlevselleşir.

Koçaklama türünün güzel örneklerinden biri olan Dadaloğlu’nun şiirinde geçen “Ferman padişahın dağlar bizimdir.” dizesi, devlet erki / otoritesi ile sorunu olanların sığınacağı bir kaçış mekanı olarak dağların öne çıkarılmasının en edebi ifadelerinden biridir. **Gözler** adlı öyküde, pek çok anlama dönüşmeye elverişli olan dağ imgesinin, kanun kaçaklarının yurdu olarak mekanlaşmasının bir örneği vardır: “Gavur Dağları’ndan ne zaman birisi gelir olsa, köylüler hayra yormazlardı. Haydutların en belalılarının yaşadığı, gizlendiği dağlardı bu dağlar.” (BG, 2006:69) Eşkıya, şaki, haydut, terörist, kanun kaçağı, devlet kuskünü vs. pek çok kişinin ve pek çok edebi metnin vazgeçilmez mekanıdır dağlar. Sarp, aşılmaz, ulaşılmaz, saklanmaya elverişli özellikleri ile başlayan ama bitmeyen çağrışımları ile dağlar, Bekir Yıldız öykülerinin

de belirgin mekanlarından biri haline gelirler. Bu öyküde olduğu gibi bazen mekanlar, öyküyü geliştirmek için değil yalnızca başlatmak için kullanılırlar ve fazla işlevselleşmezler.

Yazarın hikaye - röportaj adını verdiği örneklerinde kurgusal bütünlük mekansal bütünlüğe de dönüşür. **Harran** adlı öykü kitabında topladığı yirmi iki öykünün mekanları, İstanbul - Antep - Harran yolculuğuna uygun ve bağlı olarak değişir ama hep Türkiye sınırları, yol güzergahı içinde kalır. Keza **Alman Ekmeği** adlı öykü kitabında yer alan on üç öykü de, mekansal bütünlüğü haiz öykülerdir. Öykülerde şehirler değişse bile ana mekan olarak hep Almanya arka plandadır: *“Dresdner Bankası’na gideceğim. Yabancı işçilerle ilgili konuşmayı, Nisloch’daki şubede yapmak istemediler benimle. Buraya gönderdiler. Karanlık çökünce de, Frankfurt’taki geneleve gideceğim.”* (AE, 2006:90) Başkarakter, nereye giderse gitsin Alman coğrafyası sınırları içinde kalan mekanları dolaşmaktadır. Bu mekansal bağlılık, bütünlük bu türden öykülere roman havası ve özelliği de eklemektedir.

Bazen, gerçek yaşamdan yansılarla yazılan otobiyografik karakterli öykülerde mekan, kurmaca dünyanın kurmaca bir parçası olmaktan çıkarak, gerçek dünyanın açık adresler ile kolayca bulunabilecek parçası haline gelirler: *“Ömerağa Mahallesi, Öğünme Sokak No. 5’de Salahattin Yetişel... Gökmeydanı Mahallesi, Sarı Sokak No. 2’de Aslan Öztürk...”* (İP, 1976:26) Bu nitelikte ve netlikte cümlelerle hikayeye giren mekanlar, eğer taşınmadılarsa ya da binalar yıkılmadıysa, bugün bile bu insanları bulabileceğimiz ayrıntıyla, anlatılanlara, şüpheleri ortadan kaldıran bir kesinlik ve keskinlik içinde gerçeklik duygusu eklerler. Yazar, okurun eline bir **pusula** tutuşturur ve sakat işçilerin yaşadığı yerleri açık ederek sanki okurlara, gidin bu insanları bulun, yalnızlıklarını azaltın, karamsarlıklarını dağıtın, acılarına kardeş olun, kederlerini paylaşın, kaderlerine dokunun gibi direktifler vermektedir.

Bekir Yıldız’ın hikaye - röportaj adını verdiği öykülerinin, röportaj yanını ortaya çıkaran gerçeklik ısrarı, mekan anlatımlarında gazeteci üslubunu benimsemesi ile alakalıdır. **Çürüyen İnsanlar ve Kuduz Güvercinler** adlı öykünün giriş paragrafı tamamen bu üslupla, mekan çizimine tahsis edilmiştir: *“Keban Barajı, Fırat Üniversitesi, Cumhuriyetin ilk Akıl, ilk Cüzzam Hastanesi Elazığ’da. Ama benim Elazığ’a gelmemin nedeni başka: Arıcak, Palu, Hazar, Keban, Dibekli, Keklik ... gibi yüzlerce köy aylardan beri karlar altında.”* (İP, 1976:68) Kısalttığımız bu örnek göstermektedir ki hikaye - röportaj örneklerinde mekan, kurmaca dünyaya değil gerçek

dünyaya aittir. **Haritada** yerleri gösterilebilecek kadar kesin, mekan işaretlemelerinden yararlanılmaktadır.

Bekir Yıldız öykülerinde mekan bazen tarihselleşir ya da tarih mekanlaşır, mekan örneklerinden tarihin nabız atışları, soluk alışverişleri duyulur. Urfa - Harran eksenli tarihi mekanlara yaslanan pek çok hikayeye ilaveten, **Tektek Dağları Ya Da Kerbela'yı Hala Yaşayanlar** adlı hikaye - röportajda, pek çok okurun ilk kez duyacağı bir tarihi mekana rastlarız: “Unutulmuş **Hanelbağrur Kervansarayı**’ndan, ev niyetine in yaparsın ha!” (RP, 2006:196) Unutulan bu tarihi mekanların kalıntıları, taşları, bölge köylüleri tarafından ev yapımında kullanılmaktadır. Başkarakter, sahip çıkılmayan tarihi eserler ile sahip çıkılmayan köylüler arasında kalır, tercih yapmakta zorlanır, çelişkiler yumağı zihni ile Şuayip Şehri’ne doğru yolculuğuna devam eder.

Bu türden çekirdek metinler, okura, hâlihazırda Urfa Belediyesi’nce düzenle-nen “**Tarihe Yolculuk**” turlarına benzer bir gezintiden arta kalan lezzeti yaşatır: “... *Tarihe Yolculuk turları rehberler eşliğinde gerçekleşiyor. Her hafta Cumartesi günleri Şanlıurfa Belediyesi önünden kalkan otobüsler, Tarihe Yolculuk turlarına Harran’da başlıyor. Bazda Mağaraları, Çoban Mağaraları, Hanel Bağrur Kervan Sarayları, Şuayip Şehri, Soğmatar ve Göbeklitepe’de son buluyor.*” (<http://www.sanliurfasembol.com>)

En genel ve en geniş anlamda ve alanda, Türkiye ile Almanya’dan seçilen açık veya kapalı mekanlar eşliğinde hikayelerini geliştiren Bekir Yıldız, mekan -insan ilişkisinin inceliklerine dikkat eder. Bekir Yıldız’da insan mekanı üretir, mekan da insanı hem biçimlendirir hem tüketir: “*Çevre, bir felsefenin ürünü olarak biçimlenir. Köy, şehir, sokak, cadde... basit birer oluşum değildir. Bunlar, bir felsefe ve düzen anlayışının sonucunda ortaya çıkmış birimlerdir.*” (Tekin, 2001:138) Örneğin Harran kırsalından, bozkırından çıkıp, fabrikalarla dolu Almanya’nın bir şehrine giden insanlar, iki farklı felsefenin biçimlendirdiği mekanlar arasında sıkışır, yaman çelişkilere boğulurlar ve istisnasız hep bir yabancılık duygusu yaşarlar. Böylece mekanlar dış gerçeklik ile iç gerçeklik arasında kendiliğinden ilişki ve çelişki üretmeye başlarlar.

3.3.6. Kişi Kadrosu ya da Karakter Ordusu

3.3.6.1. Başkarakter / Başkahraman (Protagoniste) / Tematik Güç

Anlatının merkezinde, başkalarından ayrı ve kendine özgü duyuş, düşünüş, yaşayış tarzı, tutum ve davranış kalıpları olan kişi karşılığı kullandığımız **karakter** vardır. Edebiyat geleneğinde ise tiplerden karakterlere doğru bir evrim süreci yaşandığı

için, karakterin ilk şekli, ilkel şekli tip, çağdaş ve gelişmiş şekli ise karakterdir diyebiliriz. Kurmaca dünya başarısını büyük ölçekte başarılı karakterizasyona borçlanır:

“Güzel ve değerli roman, -burada hikaye- psikolojik derinliği olan birey eksenli romandır. ...bugünün romanı kendi hayatını yaşayan, bir kelimeyle kendi olan insanın peşindedir. Oysa tip, ‘kendi hayatını yaşamaya fırsat bulamayan kişidir’ ve o, konumu itibarıyla ‘benzerlerinin temsilciliğini üstlenen, daha doğrusu romancı tarafından böyle bir temsilciliğe koşulan biridir.” (Tekin, 2001:69) Bekir Yıldız’ın, kendi hayatını yaşamaya fırsat bulamayan kişileri; **tipler** karakter arasında gelip giderler, yerlerini tam olarak tespit ve tayin etmek oldukça güçtür.

“Genellikle ben, ele aldığım konularda bu noktaya önem veririm. Soyut değil somut kişileri ele almaya çalışıyorum.” (Karabey, 1982:92) diyen Bekir Yıldız, tipler karakter arasında sallanan ama illaki ete kemiğe bürünen kişilerini toplumcu edebiyatın çizdiği sınırlar dışına çıkmadan, ağırlıklı olarak köylü ve işçi sınıfları, az da olsa şehirli sınıfın içinden ama illaki küçük insanın içinden seçer: *“Bekir Yıldız, küçük insanı, hikayede Sait Faik ve izleyicilerinin, şiirde Orhan Veli ve şürekasının ele aldığı biçimde değil de, Sabahattin Ali ve Orhan Kemal ikilisinin ele aldığı biçimde alıyor. Üstelik dramını sistemler arası çatışmaya bağlayarak, Sabahattin Ali’den, onu yüceltme yanılgısına sürüklenmeyerek de Orhan Kemal’den birer adım öne çıkıyor bu alanda.”* (Ergün, 1975:69) Hayatın giydirdiği elbiselerden soyunamayan, döküldüğü kalıbın dışına çıkamayan bu küçük insanların büyüyen ve çoğalan sorunlarına ve kararan dünyalarına bu bilginin eşliğinde giriş yapabiliriz.

Toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı ile yazan Bekir Yıldız’ın öykülerinde **ağaların** resmigeçidine tanık olunur ve ağalığın tarihine mebzul miktarda dipnotlar düşülür. Yazarın en meşhur ağa karakterlerinden, tiplerinden biri de *“... dönemini tek başına temsil eden figür”* (Kolcu, 2008:79) olabilecek gizil güçleri haiz Reşo Ağa’dır. **Reşo Ağa** hikayesinin başkarakteri olan aynı adlı ağa, hesaba vurulamayacak kadar soylu ve gaddardır, üç karılıdır, kızdığına karılarını döver, marabalarını kurşuna dizer ve nihayet kaçırılan kızı ile asıl sınavı başlar:

“Reşo Ağa, bütün akrabalarıyla birlikte yasa gömüldü.” (RA, 2006:11) Evden çıkmayan, kahveye bile gidemeyen ağanın, iktidar yitimi baş gösterir. Öne eğilen başı, kızını bulup öldürdüğünde tekrar dik vaziyete gelebilecektir. Bu kıskaç ve toplumsal baskı içinde ağa sıradanlaşır, küçülür... O bütün gücüne rağmen güçsüzlüğünü fark eden, suçluluk psikolojisine bürünen bir karaktere dönüşür: *“O aznavurluğu dillere*

destan adam, şimdi süt dökmüş kediye dönmüştü...” (RA, 2006:12) Tamamen dış ilişkiler toplamı olarak sunulan, iç dünyadan yoksun olan bu Ağa’nın adının **Rešo** olması, kırsal adetleri ve alışkanlıkları hatırlatır. Köylüler isimleri kısaltmayı ve kolaylaştırmayı severler, Reşit demektense Rešo, Mahmut demektense Maho demeyi yeğlerler.

Kesik El öyküsünün başkarakteri **Fadime**, doğduğunda kız olduğu için istenmeyen, ergenliğinde annesinin kara kefeni olan çarşafa sokulan, Osman adlı bir genci sevmesine rağmen, Murtaza adlı biriyle evlenmeye mecbur edilen, suçsuz olduğu halde, orospu diye damgalanıp canına kastedilen, edilgen bir karakterdir. Adeta, annesine ve köyün bütün kızlarının, kadınlarının kaderine benzeyen hayatı, iç dünyadan yoksun oluşu, tamamen dış ilişkiler toplamı oluşu ile bir tip olmaya çok yakın ve yatkındır. Anadolu kadını karakter olacak kadar farklılaşamaz, tek tip hayatlara, kendi hayatını değil başka bir hayatı yaşamaya zorlanırlar hep...

Öncelikle bütün kadın karakterler ve genellikle erkek karakterlerin çoğu, Bekir Yıldız hikayelerinde kaderine teslim olmuş, rıza göstermiş, kaderlerini değiştirmeyi düşün-e-meyen, edilgen tavırlıdır: *“Anlattığı kişileri, yaşadıkları maddi hayatla uyum halinde bulunan düşünce ve davranış biçimlerine iteler. Ne fazla, ne eksik... Bu nedenledir ki onun hikayelerinde bilinçsiz, bilinçsiz oldukları ölçüde de asıl düşmanlarını göremeyen ve birbirleriyle uğraşıp, hayatı birbirlerine zehir eden insanlarla yüz yüze geliriz.”* (Ergün, 1975:51) Bu türden hikayelerde karakterler adeta **kartondandır**, genellikle Pavlov’un köpekleri gibi şartlı refleks gösterirler. Önceki yaşantılardan ve uygulamalardan farklı bir çıkarıma yönelmez, eski köye yeni adetler getirmezler.

Pala Hamo öyküsünde başkarakter olan Pala Hamo dahil bütün karakterlerin isimlerinin önünde, fiziki görünümüleriyle ilişkilendirilmiş bir sıfat, Anadolu tabiriyle bir **lakap** mutlaka vardır. Şıg Müslüm, Çolak Hamdi vs. gibi sıfat tamlaması yoluyla oluşturulmuş isimler, köylerde lakap takmanın yaygınlığını ortaya koyar ve karakterlerin köylülüğünü pekiştirir.

Sucukçu, öykü ile aynı adı taşıyan ilginç ve değişik bir başkarakterdir. Öykü boyunca başkarakterin adı sucukçu diye geçer ama bu karakter yaptığı işten hoşnut değildir. İşini değiştirmek isteği ise sadece sucuk servisinden salam servisine geçmekten ibarettir ve bu istek, ustabaşı tarafından “gereksiz” olarak değerlendirilir. Gerçekte sucukçu, sucuk ve salamların şekillerinden başlayarak çoğalan cinsel anıştırmaların ve

cinselliğin kördüğüm olduğu bir bilinçaltının içinde sürekli yalpalayan **obsesif / takıntılı**, paradoksal bir kişiliktir:

“... bu benim sucuklara olan kinimden. Kin duyuyorum işte. Ne olur anlayın artık. ... Elleri filmdeki genç kızın bacaklarını okşuyordu sanki. Sucukçu işi daha ileriye götürdü kendince...” (RA, 2006:41-45) Anlaşılması ve hatta anlatılması zor olan takıntıları, cinsel sapkınlıkları olan bu karakter, Bekir Yıldız’ın köylü karakterlere tahsis edilmiş öykülerinde, kentli bir karakter olarak ayrı ve nevi şahsına münhasır bir yer teşkil eder.

Dismorfobisi, yani Şekil Bozukluğu Korkusu olan birini düşündüren, salamları düzgün ve iri olmaları ile eğri ve şekilsiz sucuklara tercih eden bu karakter, muhtemeldir ki cinsel organı ile ilgili şekil ve hatta işlev bozukluklarından muzdariptir. Üstüne karısının ince ve yay gibi eğrilmiş çarpık bacakları ile sucuk şekli arasında münasebet kuran başkarakter, karısından cinsel anlamda, işinden tinsel anlamda soğumuştur.

Yorulmayan Adam öyküsünün başkarakteri, evli ve enerjik bir erkektir. Akşamları eve geldiğinde ve yatağa girdiğinde yorgunluktan harap ve bitap düşmüş bir vaziyette yalpalayan, hayattan düşmüş bir kadınla evli olan bu erkek, karısının veremediklerini başka kadınlarda aramaya başlayacaktır: “Adamın aklına başka kadınlar geldi.” (RA, 2006:55) Bu şehirli, devlet memuru, okuryazar olan karakter, Halkalı Köle, Aile Savaşları vs. romanlarına da gölgesi düşen ortak yanlarıyla Bekir Yıldız’dan izler taşır. Öykünün mefhum-ı muhalifi olarak biçimlenen ve **Yorulan Kadın** olarak çizilen kadın karakter ise Bekir Yıldız’ın ilk ve ikinci karısından motifler taşır.

Bekir Yıldız, acıma duygularını ortaya çıkarmak adına karakterlerin başına gelebilecek felaketlere sınır çizmek istemez. Küçük adamın olağan ama aynı zamanda acıklı serüveninden kesitler sunan **Ayağa Dayak** adlı hikayede, mesleği gözlükçülük olan başkarakter, yıllarca sigortasız ve abartılı mesai saatleri ile çalıştırılır, sonra hastalanır yatalak olur: “...kocasının altına işediğini anladı.” (RA, 2006:76)

Bakıma muhtaç hale gelen, altına işeyen bu karakteri, ev sahibi kirayı artırması için mahkemeye verir. Ameliyat olmak için hastaneye giden, ağır bir ameliyat geçiren, parası bitince kenara atılan bu karakteri okur en son, çocuklarının ve eşinin de olduğu bir tablo içinde, **tekerlekli sandalyede** görür. Öyküde her şey ters gider, en küçük bir iyimserlik duygusunun uyanmasına değil, kıpırdanmasına bile izin verilmez. Bu

karakter tam bir felaket paratonerine çevrilir, tabii ki hayat da bir felaketler sağanağına...

Sekizinci Bebe öyküsünün başkarakteri **Atiye Bacı**; köylerde ön üçüne değince evlendirilen, durmadan hamile bırakılıp doğurmaya zorlanan, her gün vahşı doğanın çorak toprağını, yoksulluğunu biraz olsun azaltabilmek, karnını doyurabilmek için çabalayan ve aralıksız çabalayan köylü kadınlarının tipik bir temsilcisidir: “*Oysa Atiye Bacı böyle miydi ya?.. Bir yandan toprak onu kendisine köle etmiş, bir yandan da kocası ve çocukları...*” (KV, 2006:7)

Köle sözcüğü köylü kadınları tanımlayan ve tamamlayan en uygun sözcüktür. Tipik temsilci işlevi yüklenen bu kişiler, “tip”leşmeye zorlanırlar: “*Tip, yazarın hayat hakkında söylemek istediğı şeyleri taşıyacak bir araçtır.*” (Tekin, 2001:106) Yazar, kişilerini hayat gerçeklerini ve dünya görüşünü yansıtacak bir ayna işlevine, nesnesine indirgediğı için, kişiler yer yer amaçtan çok araca dönüşürler.

Abdo ile Hakko öyküsünün başkarakterleri aynı zamanda öykünün de başlığını oluştururlar. Yazar, karakter unsurunun belirleyici ve sentezleyici olduğu öykülerinin başlığını da genelde bu yöntemle, isimleri başlığa çekerek belirler. Öykü bir karakter öyküsü olsa bile yazar, betimleme ve çözümlemelerde olabildiğince iktisatlı davranır: “*Hakko altı yaşına varıyordu. Tepsi gibi yuvarlak yüzünde ağız küçük, gözleri iri ve yuvasında fıldır fıldırdı. Bir kusuru vardı, tembel mi tembeldi. ... Abdo on dört yaşını bu güz tamamlamıştı. Ergen olalı iki yıl oluyordu.*” (KV, 2006:43) İki karakteri tanımlayan ve tamamlayan cümleler bu sadelikte ve kısalıktadır. Abdo’nun kusuru ise, eğer kusur sayılırsa **ergen** olmaktır. Köy yerinde, çarşafa bürünen karşı cinsten akranları ile hiçbir yakınlık kuramayan, keza köy yerinde genelev olmadığı için ilk cinsel deneyimini bir eşekle yaşayan bu genç, öykünün belkemiğini teşkil eder. Karakterler tasvirle değil eylemleriyle görünür hale gelirler. Öykülere daha çok, dinamik karakter çizme yöntemi egemendir.

Bekir Yıldız’ın en matrak karakterlerinden birisi ve belki ilki aynı adlı hikayenin başkarakteri de olan **Deli Miço**’dur. Deli Miço’nun bir de en yakın arkadaşı ile paylaştığı kötü alışkanlığı vardır: “*Birkaç günden beri, aklına Çeço düşünce tepesi atıyordu. Çeço onun arkadaşıydı. Esrar arkadaşı.*” (KV, 2006:53) Delidir ne yapsa yeridir, sözünden hareketle başkarakteri delinin biri, üstelik esrarkeş olan öykünün, peşin olarak satın aldığı bir gizem unsuru vardır. Diğer öykülere özgü tahmin

edilebilirlik, kestirilebilirlik bu öyküde ortadan kalkar. Sırf karakterin hatırı için bile okunacak bir öyküdür, deli öyküleri...

Bekir Yıldız'ın intihar eden bu karakteri ile intihar ettirilen **Bedrana** karakteri dışında, intiharı bir tercih, bir seçenek olarak görmediğini ve sunmadığını söyleyebiliriz. Bu hikayenin karakteri **Deli Miço** da, deli olduğu için intihar etmiştir ve yazar, delilik ile intihar arasında bir ilişki kurarak, intiharın akıl dışılığını onamıştır: *“Esquirol; ‘İntihar akıl hastalıklarının bütün özelliklerini taşır. İnsan ancak delirdiğinde yaşamına kıyar, intihar edenler de delidirler.’* der. (Ulutaş, 2011:424)

Deli olmayan bir insan bile intihar etmeye karar verdiği ve intiharı denediği anda delirmiş sayılır diyen bu türden görüşler, intihar ile delilik arasındaki ciddi ilişkiyi gözden kaçırmamak gerektiğini ima ve ifade eder. Zira her insanda sayısız korkuya ek olarak bir **“delirme korkusu”** da vardır. (Ulutaş, 2011:427) Anlık da olsa geçici de olsa, insanların ani bir tehdit, özdenetimin felce uğraması, cinnet, çılgınlık karşısında bu duyguya yaklaşmışlığı vakidir.

Tozun Altı öyküsü, yer yer otobiyografik kesitler ve anlatımla birleşerek, bizi Bekir Yıldız'ın çocukluğuna götürür. Tozun, **trahom** hastalığını musallat ettiği ve hastanede gözkapakları jilette kazınıp tedavi edilen yazar, bu öyküsünde trahomlu bir çocuğu, bebekliğinden, görme yetisini kaybettiği çocukluğuna kadar anlatır: *“Gözkapaklarım kilitlenmiş... Gerdim gözlerimi, emme yırtamadım.”* (KV, 2006:28) Tozun tek baskın özellik taşıdığı mekanın, sevgi dolu ama cahil bir annenin ve yozlaşmış, hoca / üfürükçü üçgeninin içine sıkışan çocuğun hayatını, görmediği için askere alınmayışına kadar takip edebildiğimiz öyküde, yazar - karakter eşleşmelerinden bir örneğe rastlarız.

Cinsel istismara uğrayanların sadece genç kızlar değil, genç erkek çocuklar olduğunu da hatırlatan **Güzel Çocuk** öyküsünde, on, on iki yaşlarında, kaçakçılar tarafından intikam için babası öldürülüp ırzına geçilen, sonra da olanlara dayanamayan annesini kaybeden, yetim ve öksüz çocuğun, toplumca sahiplenilmek yerine, cinsel istismar nesnesine dönüştürülmesine duyulan eleştirel tepki içinde, bir karakterden ziyade bir tip, oğlancılığa sevk ve mecbur edilmiş bir **“oğlan”** tipi karşımıza çıkar. Bu güzel çocuk, sarhoş muhabbetlerinde acımasızca ve defalarca iğfal edilir: *“-Biraz bekle ağabey... Bacaklarım titriyor.”* (KV, 2006:111) Bu tip - karakter, bu uç örnek aracılığıyla, çarpık toplumsal yapının hastalıklı ve sapkın bir yanı daha teşhir ve telin edilmiş olur.

Edebi metinlerin karakterlerinin sadece insanlar olmak zorunda olmadığı, fabl türünün varlığı ile aşık olmuştur bir gerçektir. Bekir Yıldız'ın, fabl örneği olmasa da, **Son Kuş** adlı öyküsünün başkarakteri, adı bile olan bir kuştur: *“Başında, beyaz tüylerle süslenmiş bir taç, ayaklarında da bilezikleri olan kuşa elini uzattı. Kuş, Haşim Amca'nın olduğu kadar, Diyarbakır'ın bile en kıymetli kuşuydu. Hem adı da vardı: Sultan...”* (KV, 2006:114) Öyküye başkarakter olan ve adını veren kuş, bu kuştur. Keza Jack London'ın ünlü Beyaz Diş romanının başkarakteri bir beyaz - gri kurttur, Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı romanının karakterlerinden biri, adı Gülsarı olan attır, aynı yazarın Diş Kurdun Rüyalari romanında bir kurt, karakter olarak romanda yer bulur.

Aynı şekilde **Zırhlı Şamı** öyküsünün aynı adlı başkarakteri de bir kuştur. Bu kuşlar, gösteriye dönüşen yarışlarda üstünlük sağlamak amaçlı beslenir: *“Böylesi yavuz kuşun önüne hiçbiri duramaz. Tümü boyun eğer.”* (KŞ, 2006:56) Bu öykü ile insanların hayvanları sadece yemek, etinden, sütünden, yününden, yapağısından yararlanmak için değil, kuşlar, köpekler, horozlar örneğinde olduğu gibi yarıştırmak ve dövüştürmek için de kullandıkları düşündürülmüş olur.

Öykünün adı ve aynı zamanda başkarakteri olan **Gaffar ile Zara**'nın arasında geçen bir konuşmada Zara'nın sözleri, Türk köylüsünün durumunu ve gönlünde yatanları hatta bakış açısını ortaya serer: *“Erkekleri askere almada... Ve de okuma yazma belletmede... Ben bana diyem ki, avratlar için de askerlik olsa.”* (KŞ, 2006:31) Kocasını Gaffar'ı Almanya'ya uğurlamaya hazırlanan Zara'nın kaygılarından biri de kocasının salacağı nameleri, mektupları nasıl okuyacağı, kime okutacağıdır. Kendince bulduğu çözüm ise köyüne bir okul yapılması değil, kadınların da askere alınmasıdır.

Asker ocağı, Türk köylüsünün, ülkelerine ve dünyaya açılan tek pencereleri, kısmen de eğitim ocakları olmuştur. Gaffar'ın kendi ölçeğinde aydınlanması da yine askerde öğrendiği okuma yazma ile askerlik esnasında gördüğü büyük kentle gerçekleşmiştir. Türk köylüsü **yoksulluktan** olduğu kadar **cahillikten** de muzdariptir ve yeni Çalıkuşu öğretmenlere gereksinimi vardır.

Evlilik Şirketi adlı öyküde erkek başkarakter olan kocanın, harem kurma isteğini açığa çıkaran, yadsımayan tavrı, ilkçağ ve ortaçağ erkeklerinin, bhusus harem geleneğinin mimarı ve sahibi Doğu toplumlarının karakteristiğini hortlatır: *“Harem... Dürüst olmayı sürdürüyorum hala. Doğaldır zaman zaman harem özlemine duymam. İstiyorum sözün kısası.”* (EŞ, 2006:63) Erkeğin bu itirafını, binlerce yılın koşullanmışlığı, genetik miras, halef selef ilişkisi içinde değerlendirmek gerekir. Ataları **çok eşli** olan

erkeklerin tek eşle yetinmeleri her zaman sorunlu ve zor olmuştur. Bu toplumsal mirasa, erkeğin çokeşliliğe biyolojik yatkınlığını da eklediğimizde, şahsında Türk ve Doğu erkeğini temsil eden bu karakterin anatomisi, temsil yeteneği ve zihniyeti açığa çıkar.

Bütün yazarların belli başlı karakterleri, yazarın kişiliğinden, belleğinden, geçmişinden izler taşırlar. Bu saptama Bekir Yıldız'ın karakterleri için de geçerlidir. Hatta Türkler Almanyada, Halkalı Köle, Aile Savaşları romanlarının; Motorize Köleler, Evlilik Şirketi gibi öykülerinin otobiyografik karakterli oluşu ile Bekir Yıldız, karakterleri ile daha üst düzeyde ilişkiler, benzeşimler, ortaklıklar, paralellikler kurar. Kapitalistleşme sürecine paralel bir biçimde belirmeye başlayan yabancılaşıma olgusunu da konu edinen bir hikaye olan **Tahir Usta** adlı hikayede bir matbaa ustası olan aynı adlı karakter; matbaacılık eğitimi alan, Almanya'dan bir matbaa makinesi alarak yurda dönen ve Asya Matbaası'nı kuran Bekir Yıldız'dan izler taşır:

“Tahir Usta ... Rapid'in kuvvetli kollarıyla açılıp kapanan kazana, yeni bir kartonu, son saniye ulaştırabildi gene de. Forsayı kullanmak, kazanı kandırıp kalıbın üzerine gelince birkaç milim açıkta tutmak istemezdi o.” (BT, 2006:27) Böylesine **“milimlik”** işleyişine kadar matbaa makinelerine vakıf olmayan bir öykücünün kuramayacağı türden cümlelerle yaptığı iş anlatılan Tahir Usta, özel hayatıyla olmasa da meslektaşlık bağıyla yazara, göbeğinden bağlı bir karakterdir.

Bir Nazlı Vardı adlı öykünün aynı adlı başkarakteri, on beş yaşında, kahpe sıfatıyla koca evinden baba evine gönderilir. Nazlı iftiraya uğramış, kumpasa getirilmiştir oysa kendini savunacak bir irade bile göster-e-mez. Nazlı'nın ölmekten başka seçeneği yoktur. İsmiyle müsemma Nazlı, tamamen edilgen bir karakter olduğu için sadece dilekte bulunabilir o da sessizce ve içinden: *“...yüreğinde çoğalan bir dilekti bu. ‘Nazlı seni kim öldürürse öldürsün, yeter ki ellerini ellerine alıp uzun uzun öpen öldürmesin.’” (DBAG, 2006:31)*

Kadınların tamamen edilgen olduğu, kırsal menşeli bu türden öykülerde, kadınlar kadar olmasa da erkekler de kaderleri ve töreler içine sıkışmış kalmışlardır. Örneğin Nazlı'nın babasının, kızını kendisi öldürme ya da işi erkek tarafına bırakma inisiyatifi vardır ama öldürmemek elinden gelmez. Bekir Yıldız'ın köylü karakterleri kadar diğer karakterleri de savaşçı, kaderlerini kendi elleriyle yazmak isteyen karakterler değildir. Bu, direnişi çoğaltmak, suskunları azaltmak isteyen Marksist, **devrimci öğretiyeye** terstir.

Fakir Baykurt, Tırpan adlı romanında, kaderine razı gelen ya da istemedikleri adamlara verildiklerinde kendilerini asarak kaderlerine karşı koymaya çalışan kızların öykülerine inat, edebiyatta devrimci tutumunu sürdürerek, boyun eğmeyi değil, direnmeyi yüceltir ve karakterine; kendisini zorla karısı yapmaya çalışan ağayı öldürtür. (Baykurt, 2007:349) Baykurt, üç beş **sübyan** kız, üç beş yaşlı ama yaşına bakmayıp genç kızları koynuna alan ağayı öldürürse, bir daha hiçbir ağa bu eyleme girişemez, diye düşünür ve direnişçi ruhu uyandırmaya çabalar. Oysa Yıldız, çoğu anlatısında olanı vermeyi tercih eder, değiştirmeyi teklif ve telkin etmek yerine... Yıldız'ın “... *amacı kahraman değil insan oluşturmaktır.*” (Arslan, 2011:152)

Dilsizin Anlatamadıkları adlı öyküde, Bekir Yıldız'ın zihinsel ve / veya bedensel engelli kontenjanından başkarakter yaptığı bir dilsiz sahnededir. Adı değil sıfatı olan özü ile anılan bu karakter, uzun bir tren yolculuğunda, kompartımanı paylaştığı diğer iki yolcuya, ifade-yi meram eyleyebilmek için çırpınır, söyleyeceklerinin epeyisini, binbir müşkülle söyler ama yine de geriye söyleyemedikleri kalır: “*Düşünüyordun, düşündüklerini nasıl anlatabilecekti? ... Elleriyle, yatay, dikey çizgiler yaptı. ... Acıdılar dilsiz.*” (DBAG, 2006:54)

Yazar, böyle bir başkarakteri öne çıkararak hem toplumun engellilere bakış açısını hem de dili olanın bile düşüncelerini anlatabilmekte, anlaşılabilmekte aciz kaldığı bir dünyanın cehaletini vermek ve yermek amacını kotarmıştır. Bahusus **anlatamamak**, ne kadar anlatsa anlatamadıklarının ağır bastığını düşünmek yazarlara özgü bir kaygıdır. Orhan Veli'nin *Anlatamıyorum* şiiri, Mehmet Akif'in “*Aczimin giryesidir bence bütün eşarım.*” dizesi ortak bir itirafın değişik sözcükler ama benzer içerikle ifadesidir.

Kör adlı öykü, Bekir Yıldız'ın sakat / engelli karakterlerine, dilsizden sonra körü de ekler: “*Gözleri kör olduğundan beri hep birileri bir şeyler söylüyor Ömer Amca'ya. ... Ah, diyor, bir yıl, iki yıl. Yirmi sekiz yıldan beri ah, diyor.*” (DB, 2006:29) Özetleme tekniğine de yaslanan bu türden cümleler, yazarın sakatlara acıma duygusu ile yaklaştığını ve özdeşim kurma / empati becerisi geliştirdiğini gösterir. “Ah” etmek, insanın içinin yandığını, canın acıdığını ifade eden bir ünlemdir ve göklere ulaştığında ayın, yıldızların ışığı, güneşin yakıcılığı olan “ah”ın, klasik Türk şiiri ile halk şiirinde ve toplamda Türk kültüründe, sayısız kullanım ile kazandığı zengin bir içeriği vardır.

Bekir Yıldız, öykülerinde zıt karakter yapılarından da yararlanır. Ağanın yanına marabayı, azabı; zenginin yanına yoksulu, okumuşun yanına cahili koyduğu öykülerinde yazar, klasik çatışma atmosferini de kolayca yaratmış olur. **Sevdalı Ekmek**

adlı öyküde, bir deprem felaketi yaşanmaktadır. Deprem altında, derisi, buruşturulmuş kağıt gibi olan yaşlı bir kadın vardır ve hayattadır:

“Yetmiş sekiz yaşını hala bırakmak istemiyordu dünyada. ... Çocuklar, ölmüş çıkıyor bacılar. ...Çocukların bile karnını, küçücük karınlarını doyuramayan dünya,...” (DB, 2006:72-73) Arka arkaya kurulan dört cümlede dört kez yinelenen ve gitgide leitmotif niteliği kazanan “çocuk”lar, aç yaşayıp aç ölürken, yaşlı Sultan Nine yaşamaktadır. Yaşlı, çocuk **çelişkinliği**, yoksulluk edebiyatı içinde, dünyanın çivisinin çıktığı, dünya hayatında adalet aramanın beyhudeliği daha kolay anlatılabilir hale gelir.

Bekir Yıldız’ın, karakter oluştururken başvurduğu ve fikr-i sabiti haline getirdiği bir tutum ve davranışı da karakterlerinin çoğuna **otobiyografik ruh** üflemesidir. **Mahşerin İnsanları** adlı öykünün başkarakteri bu geleneği ve takıntıyı temsil eder: *“Bir solukta çocukluğunu anımsadı. ... doymak nedir bilmezliği... Gözlerine uyumadan önce ekmek bağlanan yıllar...”* (Mİ, 2006:11) Geriye dönüş tekniği ile öyküye eklenen bu cümleler, yazarın çocukluğundan alınmış, aynıyla vaki, bir hastalık sonrasına ve nekahet dönemine ait anılardır.

Karakter ögesinin belirleyici ve sentezleyici olduğu **Bozkır Gelini** öyküsünde, on yaşında evlendirilen bir kız çocuğu karşımıza çıkar. Bu kız çocuğu, on bir yaşına gelince, sözde büyüdüğü için, *“Ellerin, ayakların bile büyüdü... Memişlerin bile...”* (BG, 2006:18) diyerek, üstüne çıkan, sahip olmaya kalkan kocasını çocukça bir korunma refleksiyle öldürür. İdamla yargılanmak üzere, elleri kelepçeli, iki jandarma arasında ve mahkum arabasında giderken, bu gerçekte bozkır çocuğu olan ama bozkır gelini olmaya zorlanan Atiye; çocukça bir duyguyla, yargılanacağını unutup köyünde koşmaya başlar. Elleri de kelepçeli değildir: *“Ebe ebe, kör ebe... ... Atiye ebe... Gözleri bağlı... Arkadaşlarına doğru yürürken...”* (BG, 2006:12) Montaj tekniği ile öyküye eklenen bu bölüm, karakterin masumluluğunu ve yaman çelişkileri açığa çıkarmaya kafidir.

Bozkır töresi çocukları, çocukluğunu yaşamadan büyük olmaya zorlayacak denli ilkel, vahşi ve acımasızdır. Bu kıyım devlet yasaları da karşı çıkmayarak hatta dünyası oyundan ibaret olan, reşit olmadığı için cezai ehliyeti olmayan bu çocuğu idamla yargılayarak çanak tutar. Ne **töreler** adildir ne **yasalar**. Aklımıza Michael Montaigne’nin “Kanunlar doğru oldukları için değil kanun oldukları için uygulanır.” sözü gelir ama geldiği gibi gitmez.

“İrade ve özgün eylem tasarımlarından yalıtılmış insan, epistemik anlamda postulata dönüşmüş birey demektir. Bu ‘yokkişi’ler”in (Korkmaz, 2008:37) bir temsilcisi

olan Atiye bir kült karakterdir; kendisi gibi çocuk yaşta evlenmeye zorlanan, başlık parasıyla satılan, yazgısı kördüğüm olmuş kız çocuklarının tekil ama kolaylıkla çoğaltılabilecek bir örneğidir. Bekir Yıldız'ın kırsal kökenli kız - kadın karakterleri “yokkişi” hükmündeki karakterlerdir.

Karakter seçiminde toplumcu gerçekçiliğin sınırlarını zorlayan Bekir Yıldız, **Tohum** adlı öyküsünde cüzamlı bir başkarakter ağırlar: “*Kulak memelerim sarkmaya, parmaklarım ufalanmaya başladığında, ben de bakamaz oldum aynalara...*” (BG, 2006:43) Yakasına yapıştığı hastalarını, kendi kendilerinden nefretlerinin çerçevelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyaya hapseden cüzam, tarih boyunca lanetli bir hastalık olarak görülmüş, bu hastalığa yakalananlar, bir suyun ya da nehrin doğal sınır olduğu yerlerde, suyun öte yakasında, karantina altında yaşamak zorunda bırakılmışlardır.

İnsanın etlerinin çürüyüp döküldüğü bu hastalık, öyküye göre sanıldığı gibi bulaşıcı bir hastalık değildir. Bahri adlı **cüzamlı** karakter, yattığı hastane koğuşundan arada dilenmek için çıkar ve insanların merhametini uyandırmak için fazla çaba harcamasına hiç gerek yoktur. Yazarın karakter haritasını genişleten uç örneklerden biridir cüzamlı hastası...

Güvenlik ve kolluk görevlilerine her zaman önyargı ile bakmaya şartlanmış devrimci ve sosyalist bir camianın içinden gelen bir yazarın kaleminden çıktığı için bir değil iki kez ilginç bulunabilecek **Bir Kadın Polis** adlı öyküde, çift etiketli bir başkarakter karşımıza çıkar. Yapısı gereği narin, kırılgan, ince ruhlı ve yapılı olan bir kadının, polislik gibi suç ve şiddetin iç içe geçtiği bir mesleği yapması bir çelişki doğurur gözükmetedir: “*Bağırmalısın ama. Korkutan olmalısın. Sert kadın. Kadın polis.*” (BG, 2006:55) Hamurdan demir yapmak gerekmektedir. Bu iş sabır ile genlerin baskılanması ile, bir evrim ve mutasyon ile, uzun sürelerde kotarılabilecek bir iştir.

Obaların Yasası adlı öyküde törenin etrafını ördüğü dikenli tellerin içine sıkışan başkarakter daha beşikte iken babası kan davasına kurban gider ve ölürken son sözleri oğlunun intikamını alması olur. Oğul büyür, oba çocuğu olmasına rağmen kendisini kan tutacak kadar nahif olan bu çocuk, berzahtaki babanın ruhu, dünyadaki annenin kışkırtmaları ile kanlısını öldürür: “*Erkekler çeşitli dayatılar ve kurallarla örülmüş baskın kültürün elleriyle kararlı, güçlü hatta saldırgan olmaya teşvik edilirler.*” (Arslan, 2011:84) Obaların yasasından kinaye, törelerin elinde birer “yokkişi”ye dönüşen, iradeleri sıfırlanan başkarakterler, bir kukla karaktere benzerler. (SH, 2006:52-62)

Yazarın hikaye - röportaj adını verdiği örneklerinde kurgusal bütünlük, tek baş karakterli bir yapı ortaya çıkarır. Birbirinin devamı niteliğinde olan, başlıklarla ayrılması dışında kurgusal bütünlük taşıyan ve olayları Türkiye’de geçen **Harran** adlı ve konuları Almanya’da geçen **Alman Ekmeği** adlı öykü kitaplarındaki tüm öykülerde hiç değişmeyen başkarakter, yazarla aynileşerek öyküleri otobiyografik karakterli öykülere de çevirir.

Tıpkı Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanında başkarakterin isminin olmayışı, Hasta Çocuk olarak anılması gibi bu öykülerde de başkarakterin bir adı yoktur: “Çekilmiyorum. Gitmiyorum. İlginç buluyorum bunları ansızın.” (AE, 2006:91) Başkarakter, birinci şahıs mülkiyet eki ve **kahraman anlatıcı** ile tüm öykülerde yer alır ve görüntü seviyesi kazanır. Bu tek başkarakterli yapı, öykülere roman havası ve özelliği de eklemektedir.

Öykülerde karakter çizilirken ihmal edilmeyen ya da en çok dikkat edilen nokta karakterlerin sınıfsal özelliklerinin öne çıkması, çıkarılması özenidir. Bu tutumuyla Bekir Yıldız, **toplumcu edebiyatın** temellerini atan Gorki’nin, edebiyat anlayışına paralel bir tutum takınmış olur: “Yazar bireyi betimlerken o bireyin sınıfsal özelliklerini iyi ve kötü yanlarıyla hamuruna katmayı öğrenmelidir.” (Gorki, 1978:162) Öykülerde karakterler sınıfsal ayrışmanın ve çelişkilerin içinden gözükmürler.

Son tahlilde başkahramanların ortak özelliği, yazarca benimsenmiş değerleri ve doğruları temsil edecek ya da açığa çıkaracak kararlılıkta çizilmeleri ve çoğalmaları, **tematik gücü** ya da tematik gücün açığa çıkmasını sağlayan **karşı gücü** temsil etmeleridir: “Her aksiyon, ‘ilk dinamik atılımını’ oyun kurucu denilen bir kahramandan alır ve E. Souriau bu kahramana Tematik güç adını verir.” (Gümüş, 1989:153) Tematik gücün bileşkesi alındığında; “İnsanın insana kul olmadığı, bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine” yaşanan bir dünyaya, büyük insanlık ülküsüne duyulan özlemin alt başlıkları ve öncülleri karşımıza çıkar.

3.3.6.2. Norm Karakter

Başkarakterden hemen sonra fark edilen, anlatıda ikinci sırada gelen; yardımcı, hasım, verici, alıcı kahraman (Gümüş, 1989:153-154) gibi adlar alabilen ya da özellikler sergileyebilen norm karakter, sinema dünyasında başrol oyuncusundan sonra gelen yardımcı oyuncu olarak adlandırılan karakterdir. Forster roman kişilerini yalınkat / düz (siyah-beyaz) kişiler ve yuvarlak kişiler diye ikiye ayırır:

“Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar.” (Forster, 1982:108) Norm karakterler düz veya yuvarlak bir karakter olabilir. İşlevi, tematik gücü temsil eden kahramanın eksik yönlerini tamamlamaktır. (Stevick, 1988:189) Gerçek dünyada herkes kendi öyküsünün kahramanı, geriye kalanlar diğer karakterlerdir. Kurmaca dünya da bu gerçekliği taklit eder.

Reşo Ağa hikayesinin norm karakteri, ağanın kaçırılan kızıdır. Romanın diğer kadın karakterleri gibi bu karakter de cinsel bir simge ve edilgen bir kimlik olarak öne çıkar: “Reşo Ağa’nın kızı bir eliyle memelerini okşuyordu... öteki elinin... körpe bedeninin...” (RA, 2006:8) İstemi dışında kaçırılan, masum ve hatta el değmemiş ki yazarca vurgulanır, bakire olmasına rağmen bu **kız**, başta babası Reşo Ağa olmak üzere, ailenin erkek üyelerince, töre gereği öldürülür: “Kulaklarının dibinde patlayan bir tabanca, kızı olduğu yere yıktı. Çarşafın içine akan kan görünmedi.” (RA, 2006:15) Selin önündeki çakıl taşı kadar bile direnci olmayan bu karakter, öykünün duygusal ağırlığını da omuzlar. Hikaye okunup bittiğinde, henüz on beşinde, ölmeden mezara konulan bir kurbanın acıları geriye kalır ve bir de sorgulanan yazgı...

Yorulmayan Adam öyküsünde norm karakter olarak yer alan ve yorulmayan adamın karısı olan isimsiz karakter, işlevini yok saydığımızda, bir kart karaktere evrilir. Ev işleri yapmaktan yorgun, ayakta uyuyan, yatağa girdiğinde uykuya gömülen, kocasının cinsel ihtiyaçlarını erteleyen, olasıdır ki cinsel soğukluk yaşayan bu **kadın**, evliliklerin çoğu için ilk akla gelen şablon karakterlerdendir: “Yorgunluk, içindeki şehveti boğuyor.” (RA, 2006:54)

Mutsuz, umutsuz, gönül yorgunluğuna / depresyona düşmüş, yaşama ışığını, pırıltısını, enerjisini kaybetmiş, yaşamak için değil ölmek için yaşayan hatta bir **ölü** gibi yaşayan bu kadınlar, okura fazlasıyla tanıdık gelen tipik ev kadınlarıdır. Özdeşim kurmak isteyenler içinse mutsuzluğunu, umutsuzluğunu, bir çeşit uyuşturucu olan iş ve çalışmayla avutan kadınlardır bunlar ve bunlardan ülkemizde ve dünyada çok sayıda bulunmaktadır.

Üç Bitli öyküsü, norm karakter seçimi itibarıyla farklı tercihle karşımıza çıkar. Üç Amerikalı ve Beatnik sıfatlı gencin norm karakter seçildiği öyküde, hayat felsefelerini mutlak karşıtlık ve muhalefet üzerine kuran, ikisi felsefe, birisi güzel sanatlar okuyan **Kent, Corc ve Lala** isimli karakterler, öyküyü okuyanları 1960’ların asi kuşağı ve özgün tipleriyle karşılaştırır: “Bizler genç yaşımızda gerçeği aramaya

çıkıyoruz. ... Toplumun kaçakları değil, ancak kapitalizmin öğütemediği insanlar sayılırız.” (RA, 2006:70-71-72) Bu türden karakter seçimleri, Bekir Yıldız’ın öykü coğrafyasını Güneydoğu Anadolu’dan yerküreye doğru genişletir.

Bekir Yıldız, karakterlerini çizerken, isimleri ile kaderleri arasında ilişkiler kurmaya da özen gösterir. **Büyük Yas** öyküsünde, bir yıllık eşi öldürüldüğü için dul ve büyük yas tutmak zorunda kalan, norm karakter “Gülsün”, böyle bir ilişkinin tersinden gözetildiği bir karakterdir: “*Gülsün, ölünün başucundaydı. ... Eli, ayağı titriyor, ...*” (KŞ, 2006:47)

Türk insanı, çok istediği ve belki geç bulduğu erkek çocuğu için Murat, güçlü kuvvetli olmasını istediği evladı için Gürbüz, ölüm uzağında olsun dediği çocuğu için Dursun, Yaşar; ilk çocuğu için İlker, son çocuğu için Yeter, son veremediği çocuğu için İmdat vs. gibi isimler bulup koymak için özel bir özen gösterir. Yer yer aynı özeni gösteren Bekir Yıldız’ın bu öyküsünde, Gülsün’ün adı ile kaderi arasındaki çelişki gözden kaçmayacak kadar belirgindir.

Aynı özenin, isim seçimindeki özel dikkatin bir ürünü olarak **Birkaç Kaçakçı** adlı öyküde, kaçakçı baba ile oğlu arasındaki ilişkide, yardımcı ve tamamlayıcı karakter olarak karşımıza oğul Zülfikar’ın ismi çıkar: “*Zülfikar korkuyla kapağa uzandı.*” (BG, 2006:29)

Zülfikar, Hz. Ali’nin kılıcının adıdır ve bu ad genellikle Alevi, Bektaşî, Şîî mezheplere ve inanç sistemlerine yakın kişilerce konur. Devamında Ali, Hasan, Hüseyin, Sadık, Zeynel, Abidin, Cafer vs. gibi isimler **On İki İmam** inancından miras kalan isim verme geleneğinin diğer akla gelen örnekleridir. Bekir Yıldız bu türden incelik ve nüanslarla öykülerinin ileti ağını, çağrışımlarını çoğaltır.

Bekir Yıldız’ın hikaye - röportaj adını verdiği, organik ve kurgusal bütünlük taşıyan öykülerini topladığı üçüncü kitabı olan **İnsan Posası** adlı kitabındaki öykülerinde, norm karakter işleviyle yer alan, posaya dönüşen, çalışırken sakatlanıp, köşeye, çöplüğe atılan işçiler / insanlar anlatılır. Bu karakterler, öykülerin hikaye - röportaj sentezi olmalarından olsa gerek, isimlerinin yanında soy isimleri ile öykülerdeki yerlerini alırlar. Salahattin Yetişel, Aslan Öztürk, Süleyman Danışman, Mehmet Atalay, Ahmet Göç, Hakkı Gündüz, Muazzez Yüzer, Nebi Yüzer, Hamdi Türkmen...ilh. (İP, 1976:5-94)

İsimlerin bu açıklıkla ve kararlılıkla yazılması, hikayeleri kurmaca olmaktan kurtarıp, gerçek dünyaya biraz daha yaklaştırma etkisi gösterir. Bu isimler, çalışırken iş

kazası geçiren, uzuvlarını yitiren, hasta ya da **sakat** vaziyette emperyalizmin çöplüğüne atılan, kederli ve kadersiz, posaya dönüşen insanları temsil ederler.

Bu insanların ortak yanı, Almanya'daki işçilik yıllarında bedensel olarak sakatlanmaları ya da ruhsal olarak hastalanmalarıdır: “*Bunalımlar, kabuslar... İflas, saygısızlık, horlanma... Bunu gören, buna tanık olanlara karşı, en yakınına karşı düşman olması...*” (İP, 1976:57) Ruh sağlığı bozulanların, beden direncinin ortadan kalkması sonucu ülser, mide kanaması, kalp, saç dökülmesi, cinsel yetersizlik gibi başka hastalıklara da açık hale gelmeleri; ellerini, kollarını, bacaklarını yitirmeleri vs. bu karakterlerin **insan posasına** dönüşmelerini açıklayan nedenlerden bazılarıdır.

3.3.6.3. Kart Karakter

Forster'ın yalınkat kişiler tanımı, bu karakterleri tavsife çok uygundur: “*Yalınkat kişilerin bir büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar, kolayca tanınabilmeleridir. Yalınkat roman kişileri işte bu yüzden yazar için çok yararlıdır, bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı bir daha tanıtılmaları gerekmez.*” (Forster, 1982:109) Tek boyutlu, tek özellikli, tutum ve davranışları önceden bilinen ve bu nedenle tahmin edilebilen karakterler bu kümedendir.

Reşo Ağa öyküsünde; ağanın kızını kaçıran, aşk değil şehvet düşkünü ya da kurbanı deveci; ağanın canı çekince yattığı, canı çekince dövdüğü üç karısı ve pis işlerini yaptırdığı Hançerli Şiğö kart karakterlerdir. Ağanın karılarından biri ve kaçırılan kızın anası olan Zeyno'nun çaresizliğini, dışlanmışlığını, günah keçisi ilan edilmesini, okur kitlesi, bütün kırsal kesim kadınlarına genelleme gereksinimi duyar: “*Kızın kahpeliğine sen de bulaştın gayrı... Südün mundarmış...*” (RA, 2006:9)

Kesik El öyküsünün kart karakteri olan Fadime'nin ağabeyi, kırsal kesimin namus bekçi olmaya koşullandırdığı bir gençtir. Adeta Pavlov'un köpekleri gibi klasik koşullandırmanın sadık uygulayıcılarından. Adı kötüye çıkan kız kardeşinin öldürülmesi işini kocasına bırakmaz, hemen üstlenir, hemen yerine getirir: “*Ağabeyi, avluda bacısını bıçağıyla öldürdü ve sonra, dostuna kapıyı açan sağ elini kesip aldı.*” (RA, 2006:22) Sorgu, sual, anlamaya çalışma, açıklama, hoşgörü, iyi niyet, bağışlama, koruma, kollama, bekleme yoktur. Namusunu temizleme şehvetinin barbarlaştırdığı bir tiptir bu ağabey...

Yorulmayan Adam öyküsünün en ilginç kart karakteri, henüz on beşine varmamış olmasına rağmen, randevuevlerinde erkeklere pazarlanan, gecekonduardan

aparılmış, on üçünde hamile kalmış ama çocuğunun babası belli olmayan bir genç kızdır, genç bir fahişedir: “... yüzlerce, binlerce babayla yattıkları halde, çocukları için bir baba bile bulamıyorlardı.” (RA, 2006:60)

Bu kadınlar, -alıntıdaki neredeyse çocuk olduğu için, kadından ziyade kızdır, kızdan ziyade çocuktur- toplamda bu karakterler; kader, daha da açarsak yoksulluk kurbanlarıdır. Bireysel, ruhsal boşlukları doldurmalarının ötesinde, azgın kapitalist dünyanın **kötü yola** düşürdüğü ve bedenlerini sömürdüğü çarpık toplumsal düzenlerin kanayan yaralarıdır. Son tahlilde bunlar da emekçi, bunlar da işçidir ve Bekir Yıldız’ın çok boyutlu anlam dünyaları kurmak için yararlandığı tek boyutlu karakterleridir.

Sekizinci Bebe öyküsü tipik bir köylü kadını, kart karakter olarak karşımıza çıkarır. Sekizinci çocuğuna hamile olan başkaraktere, uşakların ardını almazsan bir orduya sahip olacaksın diye uyararak ne yapması gerektiğini söyleyen bu karakter Zemzem Bacı’dır: “*Ve Zemzem Bacı, ona bu işin yolunu da öğretmişti.*” (KV, 2006:9) Karnındaki iki aylık embriyoyu, bir dal parçası ile delik deşen eden başkarakterin bir akıl hocası vardır, bu durum kaderleri ve kederleri bir olan insanlar arasında var olan zorunlu dayanışmayı, ilkel ve geleneksel tıbbi öne çıkarır.

Şark Çıbanı öyküsünde, kaderleri kadar fiziki görünüşleri de benzeşen, yüzlerinde Ahmet Haşim gibi şark çıbanı izleri taşıyan insanların duyguları ve yaşamları anlatılır: “*Tirnik babanın, tirnik kızı...*” (KV, 2006:31) Burunda kalan şark çıbanı izi olan tirnik, burunları, yüzleri şark çıbanı ile damgalanmış insan kitleleri çıkarır karşımıza. Batı’ya gittiğinde cüzamlı diye çekinilen bu insanlardan iğrenilir aynı zamanda. Örneğin sedef gibi vücutta çıktığı için gizlenebilen bir yara olmayan şark çıbanı, makus talihe duçar olmuş insanların uğradığı ne ilk, ne de son felakettir.

Kart karakter, tipe en yakın olan, en yakın duran karakterdir. **Tozun Altı** adlı öykünün başkarakteri olan çocuk, tozun içine kurulu köyünde gözkapaklarını açamaz hale gelince, trahom hastalığına yakalanınca, cahil ve çaresiz anne, soluğu hoca’nın yanında almıştır. Çocuğun suratına üfürük, tükürük çalan, çakıyla gözkapaklarını kazıyan, kızdırılmış tavayı bir bezle gözün üzerine yapıştıran, iki kere bayılttığı ve sözde tedavi ettiği çocuğa karşılık boz ineklerini isteyen bu adam velev bir hoca / imam, eski dille şaman olsa bile yozlaşmış ve birörnek hale gelmiş bir tiptir.

Bu özde değil sözde hoca; ineği kurban edeceğini söyleyen anneye şu talimatı verir: “*Boz inek kurban olmaz dedi. İnek ahırına sürülsün. O böğürdükçe o şavklanacak.*” (KV, 2006:69) Anadolu insanını sömüren ağa tipinin yanında bir de **hacı**

hoca tayfası / taifesi vardır. Dini, kişisel çıkarları için bir maske olarak gören ve kullanan bu insanlar yer yer ağa otoritesine ortak olur, zaman zaman işbirliğine gider ama toplamda halkı sömürmek ortak paydasında birleşirler. Umumi kaideleri ihlal etmeyen istisnalar ise parmakla gösterilecek kadar azdır.

Anadolu, velileri kadar delileri ile de meşhur ve maruf bir coğrafyadır. **Tahir Usta** adlı öyküde, geriye dönüş tekniğinin yardımıyla anlatılan anne karakteri, Bekir Yıldız'ın öykülerinde delileri ve deliliği de dışlamadığını gösteren bir örnektir: *“Aynalar derdi. Ayna tuttular bana. Bey düştü aynadaki yanıma kurbanım. Cinlerim var; uzun, al şaldan eteklerimi önümde ardımda tutmuş.”* (BT, 2006:28) Dellendikçe evden kaçan, kocası tarafından zincirlere vurulup zaptedilmeye çalışılan bu kadın, Türk İslam inancının beslediği, **“ins ü cin”** taifesini tamamlar. Bu taifenin varlığına, İsrâ suresinin 88. Ayetinde olduğu gibi Kur'an'da atıflar vardır: *“De ki: yemin ederim eğer İns-ü Cinn bu Kur'anın mislini getirmek üzere toplansalar bir mislini getiremezler, birbirlerine zahîr de olsalar.”* (<http://www.kuranmeali.org>) Bu örnek, öykülerdeki karakter coğrafyasının sınırlarını metafizik dünyaya doğru genişleten bir örnektir.

Maria Otuz İki Yaşında adlı öykü, bir Alman kadın karakteri, öykünün başlığında adı geçmesine rağmen, norm karakterden ziyade kart karaktere yakışan ve yaklaşan bir dengeleme ile karşımıza çıkaran bir öyküdür. Maria, evli olmasına rağmen, vibratör denilen aparatla da cinsel doyuma ulaşmaya çalışan, cinselliği bir tabu olarak görmeyen aksine hedonistçe yaşayan bir Alman kadındır: *“Elektrik aparatlarından bıkmadın mı?”* (BT, 2006:48) diye soran ve bir fabrikanın müdürü olan kocası, karısına otuz ikinci yaş günü armağanı olarak, fabrikasında çalışan iki erkek Türk işçiyi armağan eder ve üstelik sevişmelerini seyrederek. Bu çerçevede seyreden olay örgüsünün tek kadın karakteri, Alman kadınlarının ve Alman toplum yapısının tipik ya da sıradan sayılabilecek bir örneğini temsil eder.

Bekir Yıldız, hikaye - röportaj adını verdiği öykülerinde, sık sık, kurmaca dünyayı gerçek dünya ile değiştirir. Bu durumda karakterler temsili olmaktan çıkıp şahsi varlıkları, gerçek dünyada izlerinin sürülebilirliği ile anlatılara dahil olurlar. **Çürüyen İnsanlar ve Kuduz Güvercinler** adlı hikaye - röportajda, bir kuduz vakasını haberleştirmek için Elazığ'a giden başkarakterin yanında fotoğrafçı **Cengiz Bektaş** bulunmaktadır.

Karla kaplı olduğu için kuduz salgınının yaşandığı köye gidemeyen başkarakterin aklına Ankara'da **Fikret Otyam**'ın söyledikleri gelir. (İP, 1976:69-70) Kart

karakter, fon karakter arası işlevleri olan, adları ve soyadları ile anlatıda yer alan bu karakterlerin istenirse gerçek dünyada izlerini sürmek olasıdır. Bu tercih, hikayeyi röportaja ve hatta bir gazete haberi gerçekliğine evirmekte başrol oynar.

Elazığ merkezli hikayelerin devamı olan **Politikasız Otopsi** adlı öykü, istisnasız insanlığın en ilginç karakterleri olan delileri karşımıza çıkarır. Başkarakter, Elazığ Akıl ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ndedir ve bir deliyle konuşmaktadır: *"1966 yılında ben kendimi öldürdüm. Kardeşimin ismini aldım. Yaşım 10'dur. İddia ediyorum; konsültasyondan geçirsinler. Deliysem eğer, intihar edeceğim hemen."* (İP, 1976:85) Delilik de bir intihar çeşidi ve türevidir. Kişiliğini reddetme, başka bir kişiliğe bürünme anlamında başka türlü bir intihar biçimidir delilik. Bir bilinci, benliği, kimliği öldürmek, reddetmek, yok saymak, hafızayı silmek, anıları yitirmek ve bunu içsel bir baskıyla, kendi kendine yapmak, başka türlü açıklanamaz.

Elazığ merkezli hikayelerin devamı olan **Emperyalizm Pantolon Düğmelerimizle Oynuyor** adlı hikayede başkarakter, bir içkili lokantadadır ve lokantada uzun bir masada bir grup kadın oturmaktadır. Başkarakter bunların müşteri bekleyen orospular olduğunu, yemek yiyen diğer erkeklerle arada dolaşan bir pezevenğin olduğunu da görür. Buradan çıkınca, önü kalabalık olan, **Kimin Eli Kimin Cebinde** adlı filmin oynadığı bir sinema dikkatini çeker. Cinsel içerikli filmin adını başkarakter, emperyalizme uyarlar, emperyalist devletleri eleştirir: *"Yer altı ve yerüstü değerlerimizi ele geçirmeleri yetmiyordu onlara. Şimdi de bozuk paralarımızı toplayabilmek için pantolon düğmelerimizle oynuyorlardı."* (İP, 1976:88)

İsim içerik ilişkisinin bu şekilde kurulduğu hikaye, başkarakterin de gözlem amaçlı da olsa sinemaya gitmesi, Anadolu'da cinselliğin algılanışına, yaşanışına sinemanın etkisini düşünmesi, cinsel açlık sorununu teşhis etmesi ve sevgi ile seks arasında denge arayışına kafa yorması ile devam eder ve biter. Hikayeden geriye, seks filmlerini tüketen ve cinselliği sanal alemde yaşayan erkeklerden, cinsel metaa dönüşen fahişelerden müteşekkil, al birine vur ötekine **kart karakterler** kümesi kalır.

3.3.6.4. Fon Karakter

Dekoratif unsur durumundaki bu kahramanlar, sinema ve tiyatrodaki figüran oyuncular (Aktaş, 1991:158) gibi olay örgüsündeki akışı etkilemeyen, görünüp kaybolan, psikolojik özellikleri, fiziksel betimlemeleri verilmeyen, yalnızca gerçeklik duygusu uyandırmak ve olayın eklem yerlerini ayrıntı düzeyinde desteklemek, anlatıyı gerçek

hayata benzetmek için kullanılan silik karikatürlerdir. Her şeye rağmen; “*Canlıların ve eşyaların bir resim tablosunda oynadıkları role benzer olarak, aksiyon bakımından gereksiz ve psikolojik yönden de yok sayılan bu tür kahramanların eserdeki fonksiyonları önemli değildir veya gereksizdir demek mümkün değildir.*” (Gümüş, 1989:151) Bu nedenlerle bu karakterlerin fuzuli oluşunu iddia etmek, fon karactersiz kurmaca dünya inşa etmek, olanaksız olmasa da zordur...

Reşo Ağa’nın akrabaları ve içlerinde yaşadığı toplumun bireyleri öykünün fon karakterleridir. Birinci kümedekiler, kızı kaçırılınca ağa ile yas tutanlardan oluşurken ikinci küme yargılayan, zorlayan, dışlayan ve baskı kuran ve böyle bir gizli gücü temsil eden kitle olarak karşımıza çıkar: “*Sokağa çıkılırsa, herkes başını çevirir, kimse selam vermezdi. Kahvede oturursa çevre boşalır. Ha vebalı olmuşsun, ha soyundan bir kız kaçmış.*” (RA, 2006:12) Bekir Yıldız’ın köy konulu öykülerinin fon karakterleri, diğer karakterleri gibi gelenekçi, cahil, yoz ve “tektip”tirler.

Yorulmayan Adam öyküsü farklı bir sosyal tabakanın karakterlerini karşımıza çıkarır. Kibarcasını yazarsak, fahişelerden oluşan ve kart karakter ile fon karakter arasında gidip gelen bu karakterler için, yazarımız daha realisttir hatta aşırı: “*Bu kez aklına genelevdeki orospular geldi. Parayla hırs boşaltan, parayla şehvet satan orospular.*” (RA, 2006:55) Evde karıları tarafından ihmal edilen erkeklerin aklına ilk bu kadınlar gelir. Cinselliğini kazanmak, onayla-t-mak, cinsel anlamda kadını çözmek isteyenler için mektep denilen genelevin, gedikli hocalarıdır bu kadınlar. Diğer adları hayat kadını olduğu için, erkeklere **hayat bilgisi** dersleri öğretirler. Varlıkları ve kimlikleri tahkir ve tezyif edilse bile, kendilerinden geriye kalan kadınlar için bir namus sigortasıdır bu kadınlar. Hikayede varlıkları ile fon karakter iken, işlevleri ile kart karakter olurlar.

Bekir Yıldız’ın öykülerindeki fon karakterler, **Üç Bitli** öyküsünde olduğu gibi yerkürenin değişik coğrafyalarının insanlarına; “*...çalışmaktan başka bir şey bilmeyen...*” Almanlar ile “*... temiz giyimli, cakalı kimseler.*” olan Amerikalılara ve 1960 kuşağı olan Beatnik / hippie / anaristlere doğru genişler: “*-Amerika’da kaç Beatnik var? –Beş milyon.*” (RA, 2006:66-67) Bu genişlik, insanlığın kaderinin birbiriyle ilişkili olduğunu, **kelebek etkisi** ile sosyal meselelerin de derinlik kazanabileceğini sezdirenen bir netlik ve nitelik kazanır.

Henüz doğum kontrol yöntemleri ile tanışmamış Anadolu köylerinde, durmadan doğuran kadınları ve bu süreci ilkel yöntemlerle de olsa durdurmak isteyişlerini anlatan

Sekizinci Bebe öyküsünün doğal fon karakterlerini çocuklar oluşturur: “*Aklı Fato’sundaydı. Akli Hasso’sunda, Hüsso’sunda, Ayşo’sunda. Abo’sundaydı.*” (KV, 2006:9) Biri anne karnında, yedisi yeryüzünde olan bu çocukların şahsında, bütün köy çocuklarının talihi, tarihi, talihsizliği gün yüzüne çıkartılır. Onların biri, ikisi belki ama geri kalanları; yoksulluğun kol gezdiği bir coğrafyada istemeyerek dünyaya getirilen, iyi bakılamayan çocukların sözcüleri ve örnekleridir.

Bekir Yıldız’ın **Kara Vagon** gibi bazı öyküleri baş, norm ve kart karakter olmaksızın, neredeyse tamamen fon karakterler üzerine kurulur. Fikir unsurunun sentezleyici olduğu bu türden öykülerde amaç bu sessiz yığınların sesi olabilmektir: “*Bekleşen insanlar, zavallı, şaşkın... Tanrı’nın arkasında kalan, hep Tanrı’nın gölgesine düşüp unuttuğu insanlar... Tanrı büyük, insanlar küçücük... Tanrı’nın gözünden kaçanlar... Beş, on, yirmi... Ve daha fazla.*” (KV, 2006:33) Öykü; ismi olmayan, yalnızca yoksul sıfatı taşıyan, kederi kader yapan bu insanların hayatlarından, heybetleri ve hacimleri ile mütenasip küçük kesitler sunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan yenik ve genç nüfusunu kaybetmiş olarak çıkan ve dev gibi işgücü açığı olan Almanya, bu boşluğu sadece Türk işçilerle doldurmaz: “*İtalyanlar, İspanyollar, Yunanlılar, Türkler... Kimi bantlarda, yan yana çalışılıyormuş.*” (DB, 2006:32) Almanya fabrikaları, dünya insanlarından bir buket çiçek gibi oluşturulmuş işçilerle kaynamaktadır ve bu renklilik ile hareketlilik aynen Bekir Yıldız öykülerine, en çok da **fon karakter** olarak yansır.

Konusu Batı coğrafyasında geçen öykülerden olan **Mahşerin İnsanları** adlı öyküde Hegel, Brecht, Hitler, Naziler gibi fon karakter kümesine dahil isimlerin yanında, Türk toplumunun henüz sindirmeye ve bünyesine katmaya hazır olmadığı, farklı cinsel tercihleri olan eşcinseller de sahnededir: “*Yüzleri boyalı, kulakları küpeli eşcinsellerle kadınları karıştırıyor birbirine.*” (MI, 2006:42) Toplumun bir kesiminin değil her kesiminin, fon karakter düzleminde bile olsa ihmal edilmeyişi, yazarın öykülerini gerçeğe yaklaştırma özenini yansıtır.

Çürüyen İnsanlar ve Kuduz Güvercinler adlı hikaye - röportaj örneğinde, Elazığ Cüzam Hastanesi’ni ziyaret eden başkarakter, vücudunun çeşitli yerleri çürüyüp düşen onlarca hasta çıkarır karşımıza: “*Açtılar yüzünü. Yüzünün yarısı yoktu.*” (İP, 1976:71) Kaderleri kedere dönüşen ve dertleri, beklentileri, ruh halleri toplumun ilgisine, şefkatine havale edilen bu insanlar, Bekir Yıldız anlatılarının fon karakter ordusunu sağlıklı kimselerden hastalara doğru genişletir.

Bekir Yıldız, karakter çiziminde, **açıklama yöntemi** denen, karakterle ilgili bilgilerin bizzat yazar tarafından verildiği yolu değil; **dramatik yöntem** denen, karakterin davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya koyduğu yolu, ağırlıklı olarak tercih eder ve kullanır: *“Bir yazar, çizimi gerçekleştirirken, aynı metin halkasında bu yöntemlerden herhangi birini bağımsız olarak kullandığı gibi, ikisi birleştirilerek de kullanabilir.”* (Tekin, 2001:79) Bekir Yıldız’ın karakterleri eylem içinde çizilen ve / veya bilinçlenen karakterlerdir. Umumiyetle kendi kendilerini tanıtırlar, bazen yazar bu sürece birkaç ekleme ile müdahale eder.

Baş, norm, kart, fon karakter gibi değişik rolleri ve işlevleri üstlenen, genelde Forster’ın düz karakter dediği kümeye giren, yuvarlaklaşamayan, derinleşemeyen; kökenleri, sosyal konumları, ağırlıkları, bilinç düzeyleri, kültürel koşullanmışlıkları ile hem benzeşen hem farklılaşan karakterlerine odaklandığımızda, toplamda Bekir Yıldız’ın insansız hikaye yazmadığını, insanları kategorize etmediğini görürüz:

“... onun hikayelerinde insan bir bütün olarak yer alır. Çirkinlik ve güzellikleriyle birlikte ve somut bir biçimde... Diğer bir deyişle Bekir Yıldız, bir eğilim, herhangi bir durumu belirleyen bir simge olarak çizmiyor insanlarını. Somut, kanlı - canlı, yaşayan kişiler olarak çiziyor. Yaşadıkları ortamdan soyutlayarak almıyor onları ve varlıklarını belirleyen maddi şartlarla tersleşen bir bilinç yüklemiyor onlara genel olarak.” (Ergün, 1975:81) Yazar, insanı bir araç değil, ilgilenilmesi, eğitilmesi, yaşam koşullarının iyileştirilmesi gereken bir amaç olarak işler, iyi örnekleri yüceltir, kötü örnekleri yerer ve iyi ile kötüyü karşılaştırarak ideal insan tipine ve insan ilişkilerine ulaşmaya çalışır.

3.3.7. Dil ve Üslup Tercihleri

Dil, yaşamın ve ölümün gücüne sahiptir. Üslup ise genel ve ortak olan bu dilin, dile ait söz varlığının özel ve kişisel kullanımından doğar. Türk edebiyatının ilk edebiyat bilgi ve kuramları kitabı sayılması gereken Talim-i Edebiyat’ta Recaizade Mahmut Ekrem, üslubu; üslûb-ı sade, üslûb-ı müzeyyen, üslûb-ı âlî diye üç kümeye ayırır. Daha sonraları aynı konuda gazete üslubu, bilimsel üslup, edebi üslup gibi başka tasnif denemeleri de söz konusu olur. (Tekin, 2001:169-172) Bekir Yıldız, nadiren süslemeye başvurduğu sade / edebi bir üslubu tercih eder. Bu üslup, hikaye - röportaj adını verdiği örneklere doğru, bilimsel üslupla soslandırılmış bir gazete üslubuna kayar.

Toplamda ise üslup, yazarımızca ihmal edilmemiş bir ham malzeme olarak görülür, işlenir ve kullanılır:

“Öncelikle Bekir Yıldız’ın dilin,i anlattığı durumlara uydurmasını; kullandığı sözcükler vasıtasıyla, dışlaştırmaya çalıştığı atmosferi somutlamasını becerdiğini belirteceğiz.” (Ergün, 1975:99) Bekir Yıldız bir ucu argoya, diğer ucu şiveye, kısmen masala, destana, kısmen de folklorik öğelere yaslanan, kendine özgü olduğu olan bir dil dünyası ve söz varlığı sentezlemiştir. Genel olan dilin özel olarak kullanılması demek olan üslup bağlamında, **üslup sahibi** bir yazar olarak niteleyeceğimiz Bekir Yıldız’ın hikayelerinin örneklerle üslup özelliklerini incelemeye bu girişle başlayabiliriz.

Reşo Ağa öyküsünde, gerçeklik duygusunu okur nezdinde güçlendirmek için yerel söyleyiş özelliklerinden yararlanır. Bu tasarruf, İstanbul Türkçesi’nin yerel ağızla telaffuzunu içermekle kalmaz, yerel, yöresel sözcüklere doğru genişler: “Ağa yekin. ... küçükken koşup oynadığı tiyeklerin altına...” (RA, 2006:8-14) Davran, bağır anlamına gelen yekin ile üzüm bağı anlamına gelen tiyek bu kelimelerdendir. “Ayşo’nun burnu tırnik oldu.” (KV, 2006:27) cümlesindeki tırnik sözcüğü, Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü’nde “Burundaki Urfa çıbanı izi.” (<http://tdkterim.gov.tr/bts/>) olarak tarif edilmektedir.

Bekir Yıldız, şiveden altın oranı, altın ortayı tutturacak biçimde, ince ölçüm ve tartımlarla yararlanır. Hikayelerinde ikinci bir dil olarak kullanılan **şivenin** varlığı sırtıtmayacak kadardır ve diyaloglarla sınırlıdır. Kendisi şive konusundaki tutum ve tasarrufunu bir söyleşide şu cümlelerle özetler: “Önemli olan şiveye yaslanmadan şiveden yararlanmaktır. ... şiveyi kullanarak, anlatılanları, anlaşılabilir duruma getirmemeli. ... Bence şiveden, bir bölge insanının duygu ve düşünce tavrını, en iyi anlatan diri bir motif olarak yararlanmalıdır.” (Oral, 1973:3) Folklorik bir değer taşıdığı için bir araya getirilmesi gerektiğine inandığımız diğer yöresel kullanıma özgü sözcükler ise şunlardır:

hampara taşı (Kara Vagon, 2006:100)	Büyük moloz parçaları, yumuşak, işlenmeye elverişli bir taş cinsi...
timin (Kara Vagon, 2006:102)	1.Yirmi ya da yirmi dört kiloluk tahıl ölçeği. 2.Dört kiloluk tahıl ölçeği. 3.İki, iki buçuk kiloluk tahıl ölçeği.
tendiris (tintiris ya da tendiriz olmalı) (Kaçakçı Şahan, 2006:20)	tintiris şekliyle; Güçlü ve hareketli (kimse) tendiriz şekliyle; Taze, diri, sağlam.
Ya herro, ya merro	Doğrusu ya herrü ya merrü: zor, tehlikeli bir durum karşısında “ne olursa

(<i>Kaçakçı Şahan, 2006:50</i>)	olsun” gibi kötü ihtimalin de göze alındığını anlatan bir söz
taydüşme (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:50</i>)	tay düşmek: Güreşte berabere kalmak.
kongurdak (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:52</i>)	kongurdak: 1. Hayvanların boyunlarına takılan küçük çan, çingirak. 2. Kedi, kuzu, koyun ve at gibi hayvanların süs için boyunlarına takılan, renkli ipten örülmüş yuvarlak koza gibi bir şey. 3. Köy kızlarının saçlarına taktıkları boncuklar. 4. Kuzuların ve koyunların kuyrukları altında biriken pislik topakları, çakıldak.
helleme: (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:57</i>)	helleme: 1. Aşırı hareketler yapan, deli. 2. Oynak
neçek: (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:61</i>)	neçek: 1. Bezden, tülbentten yapılmış başörtüsü. 2. Yazma, tülbent. 3. Kepçe
gözüyassı (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:66</i>)	gözü yassı: Miskin, tembel
parpazlanmak (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:75</i>)	parpazlanmak: Acıdan kıvrınmak
zambur-ılanmak (<i>Sahipsizler, 2006:48</i>)	zambur: 1. Sinir, asabiyet 2. Eşekarısı
teşt (<i>Sahipsizler, 2006:53</i>)	teşt: çamaşır yıkamak ya da hamur yoğurmak için kullanılan büyük leğen...
hınkırmak (<i>Sahipsizler, 2006:57</i>)	hınkırmak: Sümkürmek
hanek (<i>Beyaz Türkü, 2006:64</i>)	hanek: 1. Söz, lakırdı: Sana bir hanekim var. 2. Konuşma: Ne hanek ediyorsun? 3. Şaka, alay.
...zubun (<i>Demir Bebek, 2006:14</i>)	zubun: 1. (zıbın şekliyle; gömlek) 2. Bir çeşit kadın giysisi, üç parçadan oluşan etek, üçetek.
...çopur (<i>Demir Bebek, 2006:66</i>)	çopur: 1.Yüzü çiçek hastalığından kalma küçük yara izleri taşıyan, aşırı çiçek bozuğu olan (kimse) 2. Ekşili et yemeği. 3. Yün temizlendikten sonra geriye kalan kısım. 4. Sığırın yani dağ öküzünün bir çeşidi.
...kantarma (<i>Mahşerin İnsanları, 2006:107</i>)	kantarma: Azılı atları zapt etmek için dillerini bastırarak biçimde yapılmış demir araç, gem.
...çılbrı (<i>Mahşerin İnsanları, 2006:107</i>)	çılbrı: 1.Yoğurtlu yumurta yemeği. 2.Yulara takılan ip veya zincir.
...velense (<i>Mahşerin İnsanları, 2006:107</i>)	velense: Yüzü uzun tüylü, kalın ve ağır battaniye.
...cebellezi (<i>Bozkır Gelini, 2006:30</i>)	cebellez: Sözlüklerde yok. İçinde geçtiği cümle: (...küme küme paraları, ceplerine cebellezi etmiler mi?) sıkıştırmak, tıkaştırmak, indirmek anlamlarında kullanılmış...
çipidik (<i>Harran, 2006:61</i>)	çipidik: alkış anlamında kullanılmış(!) olmalı, sözlüklerde yok...

Anlatımına gerçeklik katmak için yerel, bölgesel dil özelliklerinden şive veya ağız özelliklerinden geniş ölçekte yararlanan Bekir Yıldız, bu tutumunu, konuları Almanya’da geçen öykülerinde de sürdürür: “*Was, was, bitte, komm, nach Münih – Berlin, sonell ab, an, Münih...*” (DB, 2006:28) Bazı öykülerde leitmotife dönüşecek kadar çok kullanılan bu türden sözcükler, anlatıma gerçekçilik kattığı kadar, yabancı bir ülkeye giden Türklerin yaşadıkları sorunları da çoğaltan bir işlev üstlenir. Dilini bilmediğiniz insanların ülkesinde, bildiğiniz **dilin** de bir değeri kalmaz, herkes dilsizleşir, lal olur. Körler sağır, birbirini ağırlar mucibince bir karmaşanın içinde insanlar yalnızlaşır ve yorulurlar.

Şiirsel anlatım ile **alışılmamış bağdaştırmalar**, üslubun bir diğer dikkat çekici yanıdır: “*Dağlar tez kavuşacak birbirine. ... Haydi yolunuz kanlı ola.*” (RA, 2006:8-14) Şiirsel anlatımı güçlendiren unsurlardan biri de dolaylamadır. Yazar, evleneli bir yıl oldu, düz anlatımı yerine dolaylamayı seçer: “*Gülsün, bir yıla yakın zamandan beri öpülmeye başlanan kırmızı dudaklarıyla güldü.*” (KŞ, 2006:44)

Bir tek sözcükle belirtilebilecek bir kavramın birden çok sözcükle anlatılması ve bir ad aktarması türü olan **dolaylama**, mecaz sanatlarından doğan bir olgudur ancak mecaz-ı mürselden farklıdır. Evlendi sözcüğünü, öpülmeye başlanan kırmızı dudak sözcükleri karşılamıştır. **İç kafiye** dediğimiz seciye başvurarak yazmak da şiirsel anlatımın uç verdiği örnekleri teşkil eder: “*Her ev olmuş bir dev...*” (Mİ, 2006:30) Bu tunç kafiye örneği gibi, ses benzerliklerinden yararlanan cümleler, mensur anlatımı manzum anlatımla süsleme ve güzelleştirme arayışı anlamlarına gelir, edebiyat dünyasındaki mensur şiirle ilişkiler kurar.

Pala Hamo öyküsünde yazar, Arapça kökenli katil kelimesi yerine, Türkçenin ifade olanaklarıyla yapılmış “*öldürücüler*” (RA, 2006:25) sözcüğünü kullanır ve bu yolla önermiş de olur. Yine aynı öyküde ve Güneydoğu eksenli öykülerde, köylülerin doğal iletişim biçiminin ayrılmaz parçası olan küfür ve argo hep sahnededir: “*-Gel bura gevvat, ... Şu puştun kanı...*” (RA, 2006:29) Öykülerin küfür ve argo sözlüğünde, hayli değişik kelime, münavebeli biçimde kullanılmak için sıralarını bekler.

Küfür ve argoya eşdeğer ya da benzer bir üslup tercihi de amiyane üsluptan, harc-ı aleme ve efkar-ı umumiye ait galiz sözlerden kaçınmamaya dayanan keyfiliktir. **Aç - Kapa** öyküsünde bu örnekler mebzul miktarda karşımıza çıkar: “*Kıçını yıkayacak suyun var mı evinde ... Çünkü sana göre bütün kokular boktan yapılmıştır.*” (RA, 2006:47) “*-Ağzıya sıcıım ulan.*” (KV, 2006:48) Geleneksel edebiyat algısıyla, devamında

edep ya hu sözü ile ilişkilendirilen ahlak anlayışıyla örtüşmeyen bu türden ifadeleri, toplumcu gerçekçiliğin benimsediği üslup anlayışı ile telif etmek olasıdır.

Edebi sanatlar, Bekir Yıldız öykülerinin, anlatıma güç ve zenginlik katan yardımcılarıdır. **Aç - Kapa** öyküsü, cevabı bilinen ve beklenmeyen soruları, sırf anlatımı güçlü kılmak adına ardı ardına sıralar: “*Krallar ve kraliçeler ne zamana kadar insanların kafatasını, taç diye giyecekler?*” (RA, 2006:52) Bu üslup tercihi karşımıza **istifham** sanatını çıkarır.

Tezat sanatı anlamı en keskin ve kalıcı biçimde aktaran bir edebi sanat olarak, hikayelerde sıkça karşımıza çıkar: “...ya taşların hepsi senin o küçücük dişlerinin yontamayacağı kadar sert, ya da insanların vicdanı hampara taşı gibi yumuşak olsaydı!..” (KV, 2006:100) Taşlar yumuşak kalpler sert olduğunda insanlığı sorgulamanın vakti gelmiş de geçiyordu. “*Kara günler yakında ak olacak, demişti.*” (SH, 2006:15) Renkler dünyasından ödünçleme ile oluşturulan anlam, tezat sanatı ile kanatlandırılmıştır.

Her ne kadar, kelimelerin gerçek anlamıyla güzel nedene dayanmasa da şu örnek **hüs-n-i talil** sanatının anlam dünyası içinde vücut bulmuştur: “*Toprak, şimdi, yıllardan beri kendisini deşen, dölleyen bu adamı cezalandırıp altına almak için sabırsızlanıyordu sanki.*” (KŞ, 2006:7) Yaşlanma ve ölüm gibi tüm canlıların ortak yazgısı olan bir son, toprağın intikam duygularına bağlanarak, anlatıma duygusal coşkunluk / lirizm eklenmiş, mekan insan ilişkisi somutlanmıştır.

Teşbih, tezattan bile önce gelen, en çok kullanılan ve rastlanılan edebi sanattır. Diğer öykülerde olduğu gibi **Bedrana** öyküsünde de bu sanattan yararlanılarak anlatım zenginleştirilmiştir: “*Ömrümüz, kapaksız tencerede pişmiş tuzsuz aş gibi tatsızdır avradım. Kadın dar bir pabuçtur, sıkınca atılır emme, işin içine namussuzluk karışınca...*” (SH, 2006:20) İki cümlede de arka arkaya benzetme sanatından yararlanılmıştır. Birinde ömür, öbüründe kadın benzetilen olmuştur.

Türkçesi anıştırma olan **telmih**, Bekir Yıldız öykülerinin bir diğer süsüdür. Bu sanat, **Motorize Köleler** öyküsünde karşımıza şu içerikle çıkar: “*Hallenin kapısı açılıyor yavaş yavaş. Kırk haramilerin mağarası gibi. ‘Açıl susam’ sözü yerine, şalter görüyor bu işi.*” (SH, 2006:74) Mistik ve masalsever Doğu’nun en güzel masallarından biri olan Ali Baba ve Kırk Haramiler masalına telmih yapılarak, öyküye edebi çeşni ve zenginlik eklenmiştir. **Evlilik Şirketi** adlı öykü, ortaoyununun eski ama eskimeyen karakterlerini misafir eder: “*İstersen, Karagöz - Hacivatın oynatıldığı perdenin*

arkasına gidelim biraz daha.” (EŞ, 2006:62) Hayatın bir gölge oyunu oluşu, oynayanlar kadar, oynatanlara da bakılması gereği bu telmihle anlatılmış olur.

Sözün etkisini güçlendirmek amacıyla, anlamın yoğunlaştığı sözcük ya da sözcük öbeğini art arda yinelemek olan **tekrir** / yineleme sanatı yazarımızın öykülerinde karşımıza çıkan ve anlamı çoğaltan edebi sanatlardandır: “*Was... En çok bu sözcüğü duyuyor Ömer Amca. Was, was, was... Ne, ne, ne... Ne, ne demek?..*” (DB, 2006:31) Ucu istifhama da yeşil ışık yakan bu cümlelerde, Almanya’ya giden bir Türkün en çok duyduğu, gına gelircesine duyduğu bu seslerin yarattığı ruh halinin alımlanmasını kolaylaştırmak adına sözcük, hem Almancası hem Türkçesi ile birlikte, tekrar sanatının olanakları içinde kullanılmıştır.

Bekir Yıldız’ın çocuk edebiyatı örnekleri içine dahil edilebilecek, **Şahinler Vadisi** ve ağırlıklı olarak **Kör Güvercin** benzeri öyküleri, fabl türünün örnekleri arasında değerlendirilebileceği için **teşhis ve intak** sanatlarını açığa çıkarır: “*Siz kimsiniz, nesiniz?’ diye sordu ibiği kınalı bir horoz. Biz hayvanız, diye yanıtladı Nine Koyun. Sizler gibi hayvanız. Ben koyun... Bu köpek... Bu kedi... Bunlar da keçiler ve ve...*” (MI, 2006:91) Neredeyse bir hayvanat bahçesine yetecek kadar hayvan, bir araya getirilerek oluşturulan Kör Güvercin öyküsü, hayvanlar üzerinden insanlığa yapılan ve insana yazılan mensur bir taşlama / yergi / hicivdir.

Yine yazarın teşhis ve intak sanatına yaslanan ve çocuklar için yazdığı **Ölümsüz Kavak** adlı masalında bitkiler kişileştirilir: “*Öldürüldüğümü ilk kez o zaman anladım. Çünkü taşlara, köklere çarpan bedenim hiç sızlamamıştı.*” (ÖK, tarihsiz:14) Aynı zamanda masalın başkarakteri ve anlatıcısı da olan kavak, insanlar gibi canlı, ölümlü ve acıya karşı duyarlıdır. Esasen, edebi metinlerin anlatım olanaklarını olabildiğince genişleten **fabl** türü, en çok Çocuk edebiyatında karşımıza çıkar.

Eski edebiyattaki karşılığı **irsal-i mesel**, yeni edebiyattaki karşılığı montaj olan, atasözleri ve deyimlerin kullanımı, bir başka üslup özelliği olarak öne çıkar, dikkat çeker: “*Her vakit havada vurup tavada yemek var mı?*” (KV, 2006:53) Bu yerleşik söz kalıplarının kullanımı öyküye otantik bir kimlik, kültürel bir derinlik, anlamsal zenginlik katar. Yukarıdaki gibi sayıca çok olan atasözü ve deyimlerin büyük bir kısmı Türk Dil Kurumu’nun sözlüklerinde yer almadığı için, Türkçenin söz ve söyleyiş varlığına katkısı olacağını düşündüğümüz, mevcut sözlüklerde rastlamadığımız atasözü ve deyimleri bir araya getirmeyi, bu yolla Bekir Yıldız’ın **folklorik üslubunu** da örneklendirerek, deyim yerindeyse bir taşla iki kuş vurmaya gerekli görüyoruz:

Devenin büyüğünü ahırda unutmak... (Kaçakçı Şahan, 2006:62)
İki direği çatmışlar, avrat diye satmışlar. (Kaçakçı Şahan, 2006:66)
Feleğin çırısı söne... (Sahipsizler, 2006:53)
Sıgmazdım obalara, sıgdım torbalara. (Beyaz Türkü, 2006:31)
İhtiyarın yediği, çocuğun giydiği (Beyaz Türkü, 2006:76)
Uy başıma küller... / Küller başıma (Dünyadan Bir Atlı Geçti, 2006:42)
Dağın yanında, taşın hükmü ne? (Harran, 2006:44)
Sinekten sinek doğar. O da gider pisliğe konar.” (Harran, 2006:44)
Balta bokunu kesmez... (Harran, 2006:67)
Biz deyik fedemme, sen deysen damdan dama. (Röportajlar, 2006:129)

Alaycı üslup, ince yergi diyebileceğimiz **ironik üslup**, Bekir Yıldız öykülerinin dikkatlerden kaçmayacak kadar baskın ve belirgin olan bir hususiyetidir. **Elazığlı Hamal** öyküsünde, hamala taşıtılan yükler ile hamala toplumun bakışı ve verdiği değer arasındaki tezat, geri planda sezdirilmeye ve eleştirilmeye çalışılırken bu üslup karşımıza çıkar: “*Ve bazen bir gazetenin sayfalarını taşır o. ilk sayfada kocaman bir eşek resmi vardır. Sahibi dayak atmıştır eşeğe. Hayvanları Koruma Cemiyeti ateş püskürür. Hasan Dayı sırtında bu eşek resimli sayfayı taşırken...*” (KV, 2006:94) Aslında olması gerekene göre yük taşıyan hayvan eşektir ve onun haklarını koruyan bir örgütü vardır. Olan ise, gerçekte ise, eşeğin yerine yük taşıyan insandır ve onun da sözde İnsan Hakları Beyannamesi ile hakları güvence altına alınmıştır: “*Hasan Dayı eğildi, sırtına İnsan Hakları Beyannamesi’ni yüklediler.*” (KV, 2006:95) Kağıt üzerine yazılan ve kağıt üzerinde kalan beyanname, sorun çözmediği gibi varlığı ile en azından öykü baş kişisi hamal için bir eziyete dönüşür. Dünyanın yüzünde; yırtılıp, kaldırılıp atılması gereken bir sahtelik peçesi vardır.

Bekir Yıldız öykülerindeki en belirgin üslup özelliklerinden birisi **kısa cümlelere** dayanan anlatım ve akıştır: “*Uzaktan it ulumaları duyuldu. Şahan adımlarını ufalttı. Çevresine bakındı. Sonra başını yukarı verdi. Ayın yarısı yoktu. İyice durdu. Ay, sanki koşuyordu. Şahan şaşırdı.*” (KS, 2006:69) Ortalama üç kelimelik kısa ve basit cümleler, anlatımın ilk dikkat çeken özelliklerinden biridir. Bu tercih, Bekir Yıldız’ın ağırlıklı olarak olay unsurunun sentezleyici olduğu öyküler yazması ile ilintilidir. Olay akışını canlı, anlatımı heyecanlı kılmak isteyen yazar, harekete en uygun cümlenin bu tür cümleler olduğunu kestirmiş olmalıdır.

Dile yaslanan bütün ontolojik katmanlarda karşımıza çıkan bu üslup özelliği, hemen her araştırmacının dikkatini çekecek denli belirgindir: “*Bundan başka Bekir Yıldız’ın hikayelerinde atmosfer tasvirlerine girişen kimi hikayecilerin ürünlerinde yüz yüze geldiğimiz türden bol sıfatlı zincirleme tamlamalara; insanın ilgisini yoracak, dikkatini dağıtacak denli uzun cümlelere rastlamıyoruz. Eylemi ön planda tuttuğu ve oluşumu anlattığı için cümleleri kısa kısadır.*” (Ergün, 1975:107) Eskinin süslü, secili nesir örnekleri, müzeyyen, ali üslup denemeleri düşünüldüğünde, üslubu bir hüner gösterme alanı olarak görmeyen yazarımızın amacı hikayenin anlaşılmasına kifayet edecek bir araç olarak dille ilişki kurmak, dilden yararlanmak olmuştur. Dil ve üslup, Bekir Yıldız anlatılarında özne değil nesnedir, **amaç değil araçtır**.

Bekir Yıldız’ın öykülerinde dikkat çeken ve rahatsız eden, bir üslup sorunu olarak göze batan husus ise **mühmel cümleler** ve yazım anlatım hatalarıdır: “*Ama, onu kahvede buldu. Bira içiyordu. İkinci Dünya Savaşı’ndan arta kalanların, ya da sonra doğmuş olanların birazcığı.*” (SH, 2006:34) Birinci cümlede kahvede değil de barda bira içiliyor olması gerekirdi. İkinci cümle ise boşlukta sallanmaktadır, bitirilmemiş, bir anlama, yere bağlanmamıştır. Yine şu cümle tashihe muhtaçtır: “*Çocuklar okula başladıktan sonra, anne babanın aşırı paraya düşkünlükleri dolasiyle, çocuklara gereken ilgiyi göstermiyorlar.*” (YG, 1983:9) “Dolasiyle” sözcüğü dolayısıyla yazılmalı, özne yüklem uyumunu sağlamak için “anne babanın” sözcüklerinin “anneler babalar” şeklinde yazılması gerekirdi.

Keza “*...Ne mutlu Türküm sözünü bile bilmez. ... Sizin saydığınız puanlar, çalışamamakla, yani olumsuz kötü puanlar. ... sıkıntı ve buna benzer ilişkin düşünceler.*” (YG, 1983:9-12-34) gibi cümleler **eksik** bırakılmıştır ya da **acele**ye getirilmiş, son okumadan geçirilmemiş, tashih edilmemiştir. İlk cümleye “diyene”, ikinci cümleye “ilgili” sözcükleri eklenir, üçüncü cümleden “benzer” ya da “ilişkin” sözcüklerinden biri çıkarılırsa anlam kurtarılmış ve kotarılmış olur.

Keza “*Tutsaklardan birisi, zayıfın azalamayacağı kadar zayıftı.*” (SH, 2006:27) cümlesi, anlatım açısından zayıf ve yetersiz bir cümledir. Yazar zayıflığın son kertesindeki, raddesindeki bir tutsağı anlatmak için böyle zor ve ihmale uğramış bir cümle kurmuştur. Yine “*Düşündü gözle kaş arası...*” (EŞ, 2006:24) diye başlayan cümlede yazar **takdim tehir** hatası yapar, aslı “kaşla göz arasında” olan deyimini alışılmamış şekilde kullanır. Bu türden saptayabildiğimiz anlatım ve yazım hatalarını,

yeni baskılarda düzeltilmesine kapı aralayabilir düşüncesiyle doğru yanlış cetveli şeklinde ve bir liste halinde verebiliriz:

YANLIŞ	DOĞRU
...başımı... (<i>Kara Vagon, 2006:16</i>)	...başını...
Karakol-unda, kolluy-ordu (<i>Kaçakçı Şahan, 2006:78</i>)	Karako-lunda, kollu-yordu (Hece bölmesi hatası)
“Bir kurşunla, bazen iki hatta üç kişiyi de öldürebilir.” (<i>Sahipsizler, 2006:33</i>)	“Bir kurşun, bazen iki hatta üç kişiyi de öldürebilir.”
“Seni de, karısından tiksinen sevgilin sanıyordur belki...” (<i>Evlilik Şirketi, 2006:24</i>)	“Seni de, karısından tiksinen sevgilin anıyordur belki...”
ayak kabısız (<i>Beyaz Türkü, 2006:30</i>)	ayakkabısız
bilmeyece (<i>Beyaz Türkü, 2006:20</i>)	bilmeceye
yansıni (<i>Beyaz Türkü, 2006:32</i>)	yarısını
Şahap, beyaz hiçbir şey düşünemiyordu ama. Çocuğunun küçük, hilesiz yüzüne bakarken bile. (<i>Beyaz Türkü, 2006:33</i>)	Şahap, hiçbir şey düşünemiyordu ama. Çocuğunun küçük, beyaz, hilesiz yüzüne bakarken bile.
Kamımda çocuk. (<i>Beyaz Türkü, 2006:42</i>)	Karnımda çocuk.
...seni üstüme çekerken sen kaç. (<i>Beyaz Türkü, 2006:42</i>)	...sesi üstüme çekerken sen kaç.
...kollan (<i>Beyaz Türkü, 2006:54</i>)	...kolları
...amaçlan. (<i>Beyaz Türkü, 2006:56</i>)	...amaçlanan.
...dışardı bırakıyor. (Dünyadan Bir Atlı Geçti, 2006:18)	...dışarıda bırakıyor.
... doyası ağlamaya başlıyorlar. (Dünyadan Bir Atlı Geçti, 2006:21)	... doyasıya ağlamaya başlıyorlar.
Öne bağ eğme sırası... (Dünyadan Bir Atlı Geçti, 2006:25)	Öne baş eğme sırası...
Çağırınlar oğlunu. hakkını ara. (Dünyadan Bir Atlı Geçti, 2006:48)	Çağırınlar oğlunu. Hakkını ara.
...rastgelene ... basmaya başladı. (Dünyadan Bir Atlı Geçti, 2006:52)	...rastgele ... basmaya başladı.
Ben, senin sadık uşağ- ınam babey. (<i>Demir Bebek, 2006:17</i>)	Ben, senin sadık uşağı- nam babey.
Öksüyor gelin. (<i>Demir Bebek, 2006:29</i>)	Öksürüyor gelin.
...henüz kuramamış olacaktı. (<i>Demir Bebek, 2006:29</i>)	...henüz kuramamış olacaktı.
Sanki İsa'yı yaratan, çarmıha gereken geren değilmiş gibi,... (<i>Mahşerin İnsanları, 2006:29</i>)	Sanki İsa'yı yaratan, çarmıha geren değilmiş gibi,... (!)
Odanın içi hala öksürüklüyordu. (<i>Bozkır Gelini, 2006:28</i>)	Odanın içinde hala öksürülüyordu.

De- rsini bırak hele... (<i>Bozkır Gelini</i> , 2006:84)	Der- sini bırak hele...
Din dersinde öğrendiğimiz duaları yaptık. (<i>Bozkır Gelini</i> , 2006:92)	Din dersinde öğrendiğimiz duaları ettik.
Bir mevlütte mi duymuştu,... (<i>Bozkır Gelini</i> , 2006:98)	Bir mevlitte mi duymuştu,...
Yüzbinlerce yıl önce... (<i>Harran</i> , 2006:7)	Yüz binlerce yıl önce...
...her biri. hayıflanıyorlar belki de... (<i>Harran</i> , 2006:39)	...her biri. Hayıflanıyorlar belki de...
Biri dolup kalkarken birkaç geliyor. (<i>Harran</i> , 2006:40)	Biri dolup kalkarken birkaçı geliyor.
Mayın tarlasından beygirlerle geçiyorlar kaçığı. (<i>Harran</i> , 2006:69)	Mayın tarlasından beygirlerle geçiriyorlar kaçığı.
... işte. teknolojinin... (<i>Harran</i> , 2006:81)	...işte. Teknolojinin...
Romalılar Arap akınlarına karşı koruyamayarak ters etmişlerdir. (<i>Harran</i> , 2006:94)	Romalılar Arap akınlarına karşı koruyamayarak terk etmişlerdir.
...ışığı alırsa bir... (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:8)	...ışığa alırsa bir...
...bütün on yıllar... (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:19)	...bütün on yıllar...
...arabayı. yürüyoruz... (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:19)	...arabayı. Yürüyoruz...
Kamera yalaşıyor. (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:40)	Kamera yaklaşıyor.
...kara sapanı tutan... (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:64)	...kara sabanı tutan...
Paton yanı başında. (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:73)	Patron yanı başında.
...kolaylaştırıyorlar... (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:77)	...kolaylaştırıyorlar...
...çocukları bombalarla kızartılmış cesetlerini... (<i>Alman Ekmeği</i> , 2006:84)	...çocukların bombalarla kızartılmış cesetlerini...
...sandalyaya. (<i>İnsan Posası</i> , 1976:10)	...sandalyeye.
Bu ne Ali? diyor sordum. (<i>İnsan Posası</i> , 1976:36)	Bu ne Ali, diye sordum.
...hâlâ ortacağı,... (<i>İnsan Posası</i> , 1976:44)	...hala Orta Çağ'ı...
Cüzzam Hastanesi (<i>İnsan Posası / Beyaz Kan</i> , 1976:68-76)	Cüzam Hastanesi
... cömertliği vardır. (<i>İnsan Posası / Beyaz Kan</i> , 1976:84)	... cömertliği vardır.
İddia ediyorum: konsultasyondan geçirsinler. (<i>İnsan Posası / Beyaz Kan</i> , 1976:85)	İddia ediyorum: Konsültasyondan geçirsinler.
Bundan 10 -15 yıl önce ... çevreye uyma çabaları var. (<i>Yaman Göç</i> , 1983:22)	(Başlayış ve bitiş sözlerini aldığımız bu uzun cümle, anlatım bozukluğu içeriyor, yeniden kurulması lazım.)
... hazetmiyor ki, ... (<i>Yaman Göç</i> , 1983:23)	... hazzetmiyor ki, ...
İlla ki tabi. (<i>Yaman Göç</i> , 1983:41)	İlla ki tabii.
... bekler gibi ekleyenler... (<i>Yaman Göç</i> , 1983:59)	... bekler gibi bekleyenler...
... ipek tşortlu ... (<i>Yaman Göç</i> , 1983:71)	... ipek tişörtlü ...

Elhamdülüllüh... (<i>Yaman Göç, 1983:81</i>)	Elhamdülillah...
...uzaklığı kesin duvarları... (<i>Röportajlar, 2006:94</i>)	... uzaklığı kesen duvarları...
...başka sorunlar ... (<i>Röportajlar, 2006:114</i>)	... başka sorunlar ...
Dönem başına, devlete kaç lira kira ödüyorsunuz? (<i>Röportajlar, 2006:117</i>)	Dönüm başına, devlete kaç lira kira ödüyorsunuz?
...isimleri sayıliren, ... kavrulmuş dururen ... (<i>Röportajlar, 2006:131</i>)	...isimleri sayılırken, ... kavrulmuş dururken ...
... çıktığımızda ... (<i>Röportajlar, 2006:200</i>)	... çıktığımızda ...
Hiçbir suçmu yoktur benim. (<i>Röportajlar, 2006:203</i>)	Hiçbir suçum yoktur benim.
Biriken şişileri ... (<i>Röportajlar, 2006:225</i>)	Biriken şişeleri ...
Nasıl yapı bunlar böyle? (<i>Röportajlar, 2006:244</i>)	Nasıl yapı bunlar böyle?

Bekir Yıldız'ın üslubuna özen göstermediği hatta üslup sahibi ol-a-madığı başlangıçta yapılan pek çok değerlendirmenin ortak noktasıdır: “...*biraz yetenekli bir ilkokul üçüncü sınıf öğrencisinin, hatta daha düzgün ve kıvrak cümleler, değişik bir anlatımla pekala becerebileceği bir dizi kompozisyon ödevi*” (*Ergün, 1975:37*) olarak görülen hikayelere özgü **üslup zafiyeti** saptamaları, yazarın kendini kabul ettirmesi ile çok değişmemekle birlikte, sineye çekilme ya da görmezden gelme yoluna gidilerek örtbas edilmiştir. Yukarıdaki ve benzeri saptamalar, yazarın üslup yoksulluğunun, yavanlığının, özensizliğinin herkesçe gözden kaçmadığının örneği olacak keskinliktir. Toplamda üslup sahibi bir yazar olmağını inkar edemeyeceğimiz Bekir Yıldız'ın anlatılarını her şeye rağmen üsluptan ziyade içerik okutmaktadır.

Yeniden incelemeye döner, metinlere odaklanırsak, yazılı metinler olan öykülere, konuşma diline özgü **vurgu ve tonlamaları** yansıtmak için yazarın, sözcüklerin yazımı ile oynamayı tercih ettiğini fark ederiz: “*Biz şe-ker-li kah-ve i-çe-çe-ğiz, dedi kadın, adeta sözcükleri diliyle ezerek. ... Ha-rem, dedi kadın sabrı tükenmiş. Ha-rem is-ti-yor-mu-sun?*” (*EŞ, 2006:5-62*) Karakterin alay, şaşkınlık, kinaye, sitem ve / veya ısrarını belirtmek için yaptığı vurgu, bu yazımla verilmeye ve sezdirilmeye çalışılmıştır. Bu Bekir Yıldız'ın yer yer tercih ettiği bir üslup inceliğidir.

Dilin doğuşunu açıklayan kuramlardan olan taklit kuramının özüne uyan, doğadaki her sesi yazıya aktarma gayretlerinin ürünü olarak değerlendirebileceğimiz ses taklidi kelimelere başvurarak anlatımı, gerçek hayata yaklaştırma denemelerine rastladığımız öykülerden biri de **Kefene Sarılı Mavzer** adlı öyküdür: “*Mantar tabancayı yeniden ateşledi. Bun bunn... Cıvv...*” (*BT, 2006:73*) Tabanca patlamasını taklit

eden bu seslere başvurmaya kadar varan, üsluba gösterilen titizlenme, öykülerin üslup işçiliği ile de takviye edilmek istendiğini düşündürür ve gösterir.

Öykülerde, üslup mevzuunda, bhusus noktalama işaretlerinin kullanımı ile ilintili, en dikkat çekici tercih, mebzul miktarda “**üç nokta**”ya başvurulmasıdır: “*Üst üste insanlar... Bakışmalar... Uçağı ilk görenler... Tövbe burası... Ya Almanya... Atmacanın karnı... Pur... Altı yüz on altı sefer sayılı uçakla... uçak dedikleri atmacadır hatun... Giriş kartları...*” (DB, 2006:10) Tamamlanmamış cümlelerin sonuna; kaba sayıldığı için veya bir başka sebepten ötürü açıklanmak istenmeyen kelime ve bölümlerin yerine; alıntılarda, cümle bütünlüğü bozularak, baştan, ortadan ve sondan alınan kelime ve bölümlerin yerine; sözün bir yerde kesilerek geri kalan bölümün okuyucunun hayal dünyasına bırakıldığını göstermek veya ifadeye güç katmak istendiğinde; ünlem ve seslenmelerde anlatımı pekiştirmek için; karşılıklı konuşmalarda, yeterli olmayan, eksik bırakılan cevaplarda kullanılan üç noktanın olanaklarından sonuna kadar yararlanan bir yazardır Bekir Yıldız...

Hikaye - röportaj adı verilen anlatılarda üslup, hikaye üslubundan röportaj üslubuna, dolayısıyla **konuşma üslubuna** kayar: “*İlk kez görüyordum cüzamlı hasta. Benim elimde teyp, Cengiz’in boynunda fotoğraf makinesi, kalakaldık.*” (İP, 1976:71) Başkarakterin, ilk tanışmadan sonra röportaja geçeceği anı anlattığı bu cümlelerinde okuduğumuz teyp ve fotoğraf makinesi sözcükleri, bizi bir yazardan çok gazeteci kimliğine odaklar. Dolayısıyla bu yeni türün, hikaye - röportaj türünün örneklerinde, hikayeci ile beraber, gazeteci üslubunun izlerini sürmek de söz konusudur. Esasen Bekir Yıldız, bu hikayelerine kaynak teşkil eden gözlemlerini kotardığı gezilerine gazeteci kimliği ile çıkmıştır.

Bekir Yıldız’ın pek çok hikayesinde, özellikle yazarlığının son dönemlerine denk düşen hikayelerinde dikkat çeken, bazılarında ise körün gözüne gibi göze batan bir üslup özelliği de ders verir gibi **makale yazar gibi** kurulan cümlelerdir: “*... yurtdışında ortaya çıkan akıl hastalıklarının ortak görüntüleri hekimlerin dikkatini çekmeye başlamış ve Almanya hastalığı, Almanya paranoyası gibi amprik kavramlarla tanımlanmıştır. Bu tutumun taşıdığı değer, bu hastalıkların klasik, bütün dünyada yaygın, bünyevi akıl hastalıklarından, yani klasik endojen psikozlardan ayrı tutulma eğilimi taşımasındandır.*” (YG, 1983:33) Bu cümlelerin bir tek dipnotu eksiktir zira bir doktorun ağzından çıkmadır ve bir makaleden alınma gibidir. Didaktik / hikemi üslubun en aşırı, en abartılı örneklerini barındıran bu üslup, velev, başkalarından dolayı bilgi

aktarma, montaj tekniğine başvurma şeklinde de olsa, hikayelerin okunabilirliğini azaltmakta, hikaye olabilirliğini gölgelemektedir.

Son tahlilde, dünyaya; materyalist ve pozitivist felsefi akımlardan beslenerek ortaya çıkan sosyalizmin penceresinden bakan Bekir Yıldız'ın, kelime seçimi de dünya görüşü ile paralellik arz eder: *“Her şeyden önce Bekir Yıldız'ın hikayelerinde, dural iç dünya tahlilleri yapan hikayecilerin hikayelerinde olduğu gibi manevi dünyaya değin olguları dile getiren sözcüklerle yüz yüze gelmiyoruz. Onun hikayelerindeki sözcüklerin hemen hepsi **maddi hayata ilişkin sözcüklerdir.**”* (Ergün, 1975:107) Öte dünya fikrini taşısa bile işlemeyen, mistik duyarlılıkları olmayan, cenneti bir başka dünyada aramak yerine bu dünyada kurmayı yeğleyen Bekir Yıldız'ın, Karl Marks'ın sistemleştirdiği “tarihsel materyalizm” doktrini ile insan - dünya ilişkilerini açıklamaya çalıştığı için olsa gerek, üslubu ve kelime seçimi de fazlasıyla maddidir.

3.3.8. Ayrıntıların Kullanımı Simetrik ve Sembolik Anlatım

Ayrıntıların kullanımı, simetrik örtüşmeler ve sembolik anlatım, kurmaca / fiktif metinleri içten dikişlerle birbirine bağlayan gizli bir görev ifa eder, bir **tutkal** işlevi üstlenir, çarpıcı anlam dünyaları kurar: *“Lukacs, edebi eseri tanımlarken, onun, tabii bir organizmadan ziyade, ‘inşa edilen bir bütünlük’ olduğunu söyler. Sonra, romandaki bütünlük, alelade bir bütünlük değil, akıl ve mantığın rehberliğinde kurulan bir bütünlüktür. Romancı, bu bütünlük'ü kurarken ‘matematik nisbetler’i gözetmek zorundadır. Bir romanda dikkati çeken ‘denge’ veya ‘dengesizlik’ hali, romancının bu ‘matematik nisbetler’e riayet edip etmeyişinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan baktığımızda, romancı, aynı zamanda bir ‘zanaatkâr’ olarak görülmektedir.”* (Tekin, 2001:3)

Bekir Yıldız'ın hikayeleri dikkatle okunduğunda, koşut öğelerden oluşan, simetrik kurgulara, farkı yaratan küçük ayrıntılara, anlam taşıyıcısı birtakım sembollere, matematik nisbetlere, matrislere dönüşebilecek karmaşıklığına rağmen mantıklı ve tutarlı ilişkiler ağına yaslandığı görülür. Bekir Yıldız, ayrıntıyı ihmal etmeyen ve ayrıntıdan yararlanan bir yazardır: *“... can alıcı noktaları yakalamaya çalışmış. Üstelik, bunu yaparken ayrıntıyı da ihmal etmemiş. Onu da yerinde, hesaplıca kullanarak sözü edilen püf noktaların daha iyi belirmesine uğraşmış.”* (Bezirci, 1972:9) Yazarın yararlanmayı ihmal etmediği **simetrik örtüşmelerden**, fark/ı yaratan **ayrıntıların** işleniş biçiminden ve sembolik anlatım öğelerinden şöyle bir seçki yapabiliriz.

Reşo Ağa öyküsünde, evin önüne, sokağa, kuruması için asılan bir kadın iç donundan hareketle, Anadolu insanının namus algısına dönük bir çıkarım yapılır. Reşo Ağa, tumanın, çamaşırın sahibi kadını hiç düşünmeden öldürür ve gerekçesi ise çoktan hazırdır: *“Ona göre, dünyadaki bütün namussuzlukların sonu alınmalıydı.”* (RA, 2006:9) Fetişt bir ögeye de dönüşebilen kadın iç çamaşırı ayrıntısının, öyküye bu biçimde eklenmesi ilginç, dikkat çekici, okurun zihninde bir bayrak gibi sallanarak kalıcılaştan bir tercih ve ayrıntıdır.

Sucukçu öyküsü, sucuk ve salam sözcüklerinin sembolik yanlarından ve çağrışım dünyasından yola çıkıp, cinselliğe doğru genişleyen, sembolik anlatımın tavan yaptığı, doruğa çıktığı öykülerden biridir: *“İnsan evrende kendi kişisel dünyasına uygun düşeni aradığı için, dış ortam da önemli bir cinsel simgeler kaynağıdır. Güneş, ağaç babalık simgeleridir.”* (Morali, 1974:135)

Bu simgeler / semboller, erkek cinsel organından kadın bacağına doğru, zengin bir sembol dünyasının kapısını aralarlar: *“Yolda gördüğü kadınların bacaklarını inceleyerek ilerliyordu. Sucuk bacaklı kadınlar, salam bacaklı kadınlar...”* (RA, 2006:41) Karısını da sucuk bacaklı kadınlara benzeten ve bu yüzden evlendi evleneli elini uzatamadığı ve bir kez bile öpmediği bu bacakları ürpererek aklından geçiren başkarakter için sucuk, bütün çirkinliklerin salam ise güzelliklerin kaynağıdır.

Üç Bitli öyküsü, sembolik anlatım kadar sembolün kendisinin de anlatımı geliştirme aracına dönüşebileceğini gösteren bir örnek içerir: *“Adam, rozeti aldı. ... Bu iç içe geçmiş V harfinin anlamı nedir? diye sordu.”* (RA, 2006:73) Atoma, nükleer silahlara karşı oluşu sembolize eden bu **rozet**, montaj tekniğine de giren kullanımıyla, öykülerin kurgusunda sembollerin yeri ve önemine ilişkin bir ayrıntı olarak kayıtlara girmeyi hak eder.

Sekizinci Bebe öyküsü, ana rahmi ile toprağın karnı arasında kurulan ilişkiye dayanan, eski olan ama eskimeyen bir benzetim ayrıntısından yararlanır: *“Gündüzleri toprağı yarıp, içine tohumlar salıyor, geceleri de kocası, kendisini döllüyordu.”* (KV, 2006:7) Bazı kadınların rahimleri bereketli topraklar gibidir, bazı talisiz kadınlarınki ise çorak topraklar... İster Cengiz Aytmatov’un Toprak Ana’sı olsun, ister Emile Zola’nın Döl Bereketi, aynı yakınlığı, algıyı ve düşünme biçimini yineleyen eserlerdir.

Davud ile Sedef öyküsünün erkek başkarakteri Davud, tezat sanatının yardımıyla karikatürize edilir: *“Davut, çelimsiz bedenine uymayan tok bir sesle... gür sesiyle çobanı selamladı.”* (KV, 2006:16) Zayıf beden, güçlü ses zıtlığı ile nitelenen Davut

karakteri, özellikle güçlü ve gür sesi ve isim benzerliği ile, **telmih** yoluyla bize mitolojinin bir peygamberini anımsatır. Hz. Davud, sesinin gürlüğü ve güzelliği ile bilinir: “*Hz. Dâvud, sesinin güzelliği ile meşhurdur. O, Zebur’u okurken herkes susup onu dinlermiş. Hatta o derecelerde etkili okurmuş ki onu dinlerken kendinden geçip ruhunu teslim edenler bile varmış. Gür ve kalın sese, Dâvudî ses denilmesinin nedeni budur.*” (Pala, 1989:122-123) Ayrıntının isim ve ses ile birlikte mitoloji / teoloji ile kurduğu ilişki, tesadüfiliği aşan bir ilişki, bir özel dikkat olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Kara Vagon öyküsünde, öncesinde hayvan taşınan, boşaltılan ve temizlenmeyen nakliye vagonuna, sonrasında yolcu niyetine tıkiş tıkiş bindirilen insanlar, hayvan pisliği içinde, daracık bir mekanda sıkışır kalırlar. Yolculuk esnasında hamile bir kadın, erken doğum yapar: “*Bebenin başı dışarıda, beklemede... Yaşlı kadının elleri, hayvan bokuna değik. Uzandı bu eller, çekti bebeyi.*” (KV, 2006:38) Bebek, eli pislik içinde bir kadın tarafından, pislik dolu bir mekana doğar. Ayrıntının bu şekilde kullanımı ile kara vagon genişler, dünyanın kendisi haline gelir. Doğduğu yer, çocuğun yaşayacağı yer, dolayısıyla kaderi olur, geleceğinin nasıl şekilleneceğinden haber verir.

Evlenecek çiftlerin birbirlerine sağlık durumları ile ilgili doğru bilgiler vermeleri hem doğru hem gereklidir. Hatta yarı mizah yarı gerçek, eşlerin karşılıklı, tam teşekküllü hastanelerden alınmış sağlık raporları ibraz etmeleri gereği bile ileri sürülmektedir. Dini ve insani nedenleri olan sağlık soruşturmalarının dayandığı, küçük bir ayrıntı gibi gözüken ama büyük bir ayrıntı olan **ağız kokması** rahatsızlığı, **Kuma** öyküsünde karşımıza çıkar: “*-Akarın, kokarın var mı bacım? ... -Yok... Abıa... Ağzım, ağzım heç kokmaz.*” (KV, 2006:74) Ağız kokusu öpüşmeyi, cinsel birlikteliği ve mutluluğu olumsuz etkilediği gibi pek çok iç hastalığın da habercisi olabilir. Bu ilginç ayrıntı öyküye bireyden topluma doğru genişleyen mutabakat arayışının bir ayrıntısı olarak, zenginlik ve çeşni katmıştır.

Elazıklı Hamal öyküsünde, sırtına yeni bir arkalık almak isteyen hamal Hasan Dayı, soluğu kendisine tarif edilen bir dükkanda alır: “*Burada hayvanlar için semer yapıyorlardı.*” (KV, 2006:91) Eşeklerin sırtına vurulan semer ile hamalın sırtına vurulan arkalık birleşip aynı nesne haline gelir. Ayrıntının yönlendirmesi sonucunda, zihinlerde eşek ile insan aynı kefeye konulmuş ve bu yolla öykünün ironisi ortaya çıkarılmış olur. Hamalın hikayesi küçük insanın hikayesidir: “*... küçük insanı konu edindiği hikayelerinde, onu yaşama kavgası içersinde algılayıp, sınıfsal temellerini ihmal*

etmeden yansıtır. Bu nedenledir ki onun hikayelerinde küçük insan somut bir biçimde yer alır. Çirkinlikleriyle, sevimlilikleriyle... birlikte. Yani o da, küçük insanı idealize etmeden, onu şu ya da bu biçimde yüceltmeden, varoluşunu belirleyen koşullarla birlikte ve bütünsel bir açıdan verir.” (Ergün, 1975:62) Büyük umutların yasak meyveye dönüştüğü küçük insanın dünyasında Bekir Yıldız, ustalıkla gezinecek kadar onlardan hisseder kendini. İroni, bu insanların ihmal edilmişliğini somutlamanın en çarpıcı yöntemi olur

Gaffar ile Zara öyküsünde, Almanya’ya uğurlayacağı eşi Gaffar’a, yıllardır yüklükteki çeyiz sandığında sakladığı, anneannesinin annesine, annesinin kendisine verdiği paralarını veren Zara, büyük bir şaşkınlık geçirir: *“Bu para Nuhnebiden kalma, avrat, dedi. Hiçbir hükmü yoktur.” (KŞ, 2006:32)* Bu ayrıntının kullanılması Türk köylüsünün cahilliğini trajikomik bir örnekle gözler önüne serer, keza bu ayrıntı, benzerleri gerçek hayatta da defalarca yaşanmış olan, paylaşılmaya ve anlatılmaya, hatırlanmaya değer bir ayrıntıdır.

Bekir Yıldız’ın ayrıntıları kullanmaktaki dikkati ve başarısı, hikayelerini okuyanların da gözünden kaçmaz: *“Nitekim Gaffar ile Zara’da Yıldız, genellikle yoğun ve dengeli bir yapı kurmuş. Öyle, Yaşar Kemal gibi olayı çoğu şiirli tabiat tasvirlerine, Kemal Tahir gibi bitip tükenmez konuşmalara boğmamış. Tersine, olayın en çarpıcı, en özlü, biçimde sergilenmesini sağlayacak öğeleri seçmeye yönelmiş. Bunun için de can alıcı noktaları yakalamaya çalışmış. Üstelik bunu yaparken, ayrıntıyı da ihmal etmemiş. Onu da yerinde, hesaplıca kullanarak sözü edilen püf noktaların daha iyi belirmesine uğraşmış.” (Bezirci, 1972:9)* Farkı yaratan ayrıntılardır ve edebi metinde ayrıntı, **dozu** iyi ayarlandığı zaman yapıcı rol üstlenen bir bileşene dönüşür.

Üç Yoldaş öyküsünde, Almanya’ya işçi olarak gitmek isteyen ama bunun için bir Alman doktordan elverişli raporu alması gereken üç Türk, muayene sonunda elenir. Birinin elenme nedeni dişleridir: *“Dişlerin eksikmiş, dedi hemşire. Yaptırmalısın hepsini.” (SH, 2006:42)* Bir diğeri sırtındaki yaradan eğilip doğrulamadığı için elenir: *“Raporuna not düş, ikinci sınıf adam diye.” (SH, 2006:46)* Üçüncü yoldaş ise tabir-i meşhurla Anadolu tosunudur, köylüdür ve utangaçtır. Erkek doktorun önünde son çare soyunmayı göze almıştır ama hemşirenin önünde soyunamaz. Doktor ona da tanısını koyar: *“Anlaşıldı, dedi doktor. **Homoseksüel**. Hem de edilgen.” (SH, 2006:50)*

Almanlar cephesinden bakınca *“Deveyi sağlam kazığa bağlama.”* önlemi olarak görülebilecek bu muayenelerde, Türk doktorlarının ve hastanelerinin verdiği raporlar

geçersiz sayılır. Türkler cephesinden bakınca, eskiden köle pazarlarında, bugün hayvan pazarlarında ortaya çıkan manzaralar yaşanmaktadır. Dişlerden ayaklara, tepeden tırnağa yapılan bu titiz ve ayrıntılı inceleme Türkler için **aşağılayıcı** ve onur kırıcı bir durum ortaya çıkarır.

Nesneler, tarih içinde yüklendikleri anlamlar ile sembolleşirler. Ay ve yıldız Türklüğün, bunlara ilaveten ezan-ı Muhammedi ve camiler İslamlığın sembolüdür. Haç, çan ve kilise ise Hristiyanlığın... **Motorize Köleler** öyküsü, bir Almanya öyküsüdür: *“Horoz yerine çanlar muştuluyor güneşin geleceğini.”* (SH, 2006:69) Semboller dünyasından yapılan bu türden ödünçlemeler, mekanın tasvirine dolaylı; gurbet, yabancılık ve yalnızlık gibi duyguların açığa çıkmasına doğrudan katkı sağlarlar. Horozun yerini çanların alması kendi içinde, kırsal - kentsel yaşam farkını da içerir. Tabiatın ve camilerden okunan ezanın huzur telkin eden sesini dinleyerek büyüyen insanlar için hiç alışık olmadıkları bir ses olan çan sesi, bir cankurtaran, polis, itfaiye sireni gibidir ve rahatsız edicidir.

Horoz sesine benzeyen seslerin yerini Almanya’da sadece çan sesleri almaz. Günün ilk ışıkları ile fabrikalara doluşan motorize kölelerin kulaklarında biteviye çalışan makinelerin çıkardığı **uğultu** yankılanır: *“... onun kapitalizm öncesi mülkiyet düzenlerinde geçen olayları anlattığı hikayelerinde doğal esintiler; kapitalist üretim ilişkilerince belirlenen olayları anlattığı hikayelerinde ise makine homurtusunu andırır mekanik bir ses dolmaktadır kulaklarımıza.”* (Ergün, 1975:109) Kulaklarda biriken bunca yabancı ve rahatsız edici gürültü, uzun zamanlar katlananlarda kalıcı ruhsal ve fiziksel arızalara yol açar. Zaten hikayenin adı, robotlaştırılan insanları çağrıştırdığı için ve motor ile köle sembolleri bile yeterince manidardır.

Evlilik Şirketi adlı öykü, teşbih sanatının dibine vururcasına, erkekleri hayvanlar dünyasından seçilen sembollerle eşleştirir. Ormanda karşısına çıkan insanları parçalayan *“kıllı ayıya”*; sessizce yaklaşp soka, zehrini akıtınca kaçan *“akrebe”* benzetilen uzun cümlelerin sonunda karısı tarafından, *“Sen hangisisin?”* sorusuna muhatap olan kocanın cevabı, iyi bir sentez örneğidir: *“Orta yerim ayı dedi adam. Üstüm insan, belden aşağım akrep.”* (EŞ, 2006:29) Karşımıza, **centaur** denen insan başlı at gibi, yarı keçi, yarı insan suretinde tasvir olunan, kırlarda aniden karşısına çıktığı insanları korkuttuğu için panik kelimesinin doğuşuna da kaynaklık eden, kır ve çoban Tanrısı **Pan** gibi, mitolojiden bir canlı çıkarılır adeta.

Öyküde, **Evlilik Şirketi**'nde, sembolik anlatıma başvurulmaya devam edilir. İlk sevgililerinden ve aralarındaki yakınlaşmalardan bahseden çiftlerden kadının söylediklerine, erkek tarafından şerh düşülür: "*Ama, bana geldiğin zaman, örselenmiş bir tarafı yoktu bedeninin. Hele mühür... Ambalaja dokundular biraz.*" (EŞ, 2006:30) **Mühür**, bekareti karşılayan sözcüktür. Yakınlaşma ve konuşma konusu cinsel deneyimlerdir. Türkçe en çok sembolü, cinsellik için üretmiştir. Hem konuşmak, hem de bunu, konunun üstünü örterek yapmak isteyen insanımız, pek çok sözcüğe örtük cinsellik anlamları yüklemiştir.

Demir Bebek adlı öyküde, mıknaş nesnesi, anlatım çoğaltma aracına dönüşerek, ayrıntıların ve sembollerin kullanımının, edebi metinleri nasıl zenginleştirebileceğini gösteren, anmaya değer, güzel bir örnek olur: "...köyde mıknaşta tuttuğu topluğnelerden birisine benzetti onu. Almanya, deveden büyük bir **mıknaş** gibi geldi ona. İlk kocası, sonra kendisi ve çocukları tutulmuşlardı bu mıknaşa." (DB, 2006:13) Benzetme sanatını da ortaya çıkaran bu örnek, Almanya'nın, Türk insanı için bir çekim, cazibe merkezi olduğunu / haline geldiğini de somutlar aynı zamanda..

Ölüm Yaşı adlı öyküde, montaj tekniği ve telmih sanatı birleşir ve Kızıl Süvari adlı kitapta bahsedilen bir olay özetlenir: "*Devrim sırasında kolunun birisini kaybeden adam... Kopmayan sol kolu diye, nasıl da sevinmiş... Gözünün birisi de öyle... Giden sağ gözü olunca, üzölmek niye...*" (DB, 2006:38) Bu ayrıntının kullanımı, aşırı siyasallaşan, dünyaya siyasal gözlük ve körlük ile bakan insanların düşeceği çarpık ve çelişkiler yumağı durumu açığa düşürür.

Kendini tamamen afaki olan bir ayrıma göre, fanatik solcu addeden biri, değil başka insanlar, kendi uzuvları arasında bile ayrımcılık yapmaya başlar. Bu türden ideolojik şartlanmışlığı düşündüren bir örnek de sağ cenahtan, Necip Fazıl'a aittir: "*Aklımı ve kalbimi hep sağ elime verdim / Görevi olmasaydı sol elimi keserdim.*" Elbette bu metinleri ve cümleleri düz anlamıyla almıyoruz ama yine de ister sağ kesim olsun ister sol, her halükarda aşırılıkla buluşan, birleşen ve beslenen siyasallaşma, insanın gözünü **kör** eder, aklını çeler, bilincini buharlaştırır, toplumu kamplara böler, cephelere paylaştırır. İdeolojik körlük denen yanılsama böyle bir tutumun ürünüdür.

Sabahın Kurtları adlı öykü, her çeşidini kast ederek kullandığı kurt imgesinden, ayrıntısından ve sembolünden insana -hatta siyasal algılanmalarına- geçiş yapan gizli açık göndermeler içerir: "*Yenik düşeni, yaralı olanı, ötekiler nasıl da parçalar... Atalarından bildikleri böylesi çünkü. Ardını döneni, boş bulunanı, aynı*

kandan da gelseler parçalamak yasaları.” (DB, 2006:69) Kemal Tahir, Kurt Kanunu; Atilla İlhan Kurtlar Sofrası romanlarını yazarken aynı gerçeklikten, benzetim değerlerinden yararlanmıştır. Son tahlilde bireyler ve devletlerarası ilişkiler kurt kanuna göre biçimlenir. Gerektiğinde çıkarıcı, gerektiğinde yağmacı ve vahşi ilişkiler bütünüdür, insanlık tarihinin özeti...

Sabahın Kurtları adlı öyküde olduğu gibi **Kör Güvercin** öyküsünde de yazar, karakter olarak konuk ettiği bilumum hayvanlar arasında, örneğin kedi ile köpek arasında dostluk ve birliktelik kurarken, siyasal anlamlarını düşündürmeyi de ihmal etmeksizin kurtları, hayvanlar dünyasından dışlar: *“Kanlı ağızları batsın. ... İnsanlara, kurt soyu insanlara benzeyen hayvanlar giremez aramıza... Giremez!..” (Mİ, 2006:109)*

Sözde hümanist bilinen Dante, **İlahi Komedyası**’ndaki Cennet’ine Müslümanları almaya tenezzül etmez. Aynı hoşgörüsüzlük ve ayrımcılık, çocuk edebiyatı örneği olarak da gösterilen bu öykünün sırttan bir ayrıntısıdır. Epeyce ilenilen, kötülen kurtlar, vahşi hayvan oldukları kadar, insana benzemeleri ile de evcil hayvanlar dünyasının dışında tutulur. Her şeye rağmen, ileti hayvanlar üzerinden verilse de bütün insanlığın dostluğu, kardeşliği ve barışı için yazıldığı izlenimi çıkarılan böyle bir öyküden, ayrımcılığı meşrulaştıran pasajlar dışarıda tutulmalıydı.

“Kim kazanamazsa bir dilim ekmek parası / Dostunun yüz karası düşmanının maskarası” diyen Mehmet Akif; milletçe ve perestişle dert ettiğimiz hayat mücadelesini, onurumuzla omuzlayabilmemizin önemini ve sembolünü dile getirir. Bu türden bir sembol olarak ekmek, **Ekmekle Körebe Oynayanlar** adlı öyküde yine sahnede ve başköşededir: *“Ekmek... O bize mel mel bakan, o elimizi dokundurduğumuz taştan, topraktan çok olabilecek ekmek. Şimdilerde de yurtdışına gizlenmiş. Hala milyonlarca körebeci var, ekmeği burada, şu İsa’nın memleketinde aramaya hazır.” (AE, 2006:8)* Bu türevden cümlelerin bolca geçtiği bu öykünün de açar sözcüklerinden olan ekmek, bizim hayat mücadelemizin hem bilinç düzeyinde hem bilinçaltında en yerleşik ve en çok yinelenen sembolüdür. Hayat savaşı, iş güç sahibi olmanın vs. karşılığı gaz, tuz vs. parası değil **ekmek parası** kazanabilmedir.

Lebensraum, yaşam, yaşam alanı anlamına gelen Almanca bir kelimedir ve **Otto’nun Bacakları Kimlerin Kasasında** adlı öyküde karşımıza çıkar. Otto bu kelimeyi şu içerikle açıklar: *“Bir ulus için yaşamın zarflanması, diyor. Başka yerlere sıçrama zorunluluğu. Bir sandalda on kişi düşün, üçü fazla geliyor, ne olur?” (AE, 2006:28)* Otto; sınırlarımıza sığmıyorduk, Hitler’i Lebensraum’umuz savaşa zorladı diye

açıklar. Tarihi ve tarihe mal olmuş şahsiyetleri yargılamak değil anlamak için de yararlı olabilecek bu kavramın, bu ayrıntının kullanımı, öykünün düşünsel zeminini alabildiğince, olabildiğince genişletmiştir.

Anlatılarda ayrıntı kullanımı, yazarın becerisi ile doğru orantılı olarak, okunan metni ayağa kaldıran, kalıcı, değerli ve unutulmaz kılan, kültür taşıyıcısı haline getiren bir katma değer ortaya çıkarır. **Derisi Yüzülenler** adlı hikaye - röportajda karşımıza böyle bir ayrıntı çıkarılır: *“Zırnık, kireçle karıştırılıp derinin leşine, yani tüysüz iç yüzüne sürülünce, bir iki saat sonra derinin tüyleri dökülüveriyor.”* (RP, 2006:240) Dericilik sektöründe kullanılan, yurtdışından katı olarak getirilen zırnığın, parçalanırken yaydığı tozların bile koklanması son derece tehlikelidir. Türkçede en ufak bir şey vermekten kaçınmak anlamına gelen, düşmanlık göstergesi olan **zırnık koklatmamak** deyişi, bu maddeden hareketle üretilmiş bir deyim olsa gerektir. Bu ayrıntının kullanımı hikayenin bilimsel temelli kültürel dokusunu genişletmiştir.

Bir tüfek görüldüğünde mutlaka patlaması gerekecek kadar sık ve özenli dokunan edebi metinlerde, ayrıntılar, simetrik örtüşmeler ve sembolik anlatımlar da aynı özenin eseridir. Bu başlığa ait içerik, edebi metinlerde, gereksiz değil aslında amaca en **kestirme** ve çarpıcı yoldan götürmeye çalışan son derece gerekli, bütünlü uyumlu temel parçacıklardandır.

3.3.9. Hikayelerde Teknik Unsurlar

Tobias *“Roman, yaşamdan daha ekonomiktir. Yaşam her şeye izin verirken roman seçicidir”* (Tobias, 1996:35) demektedir. Bir anlatı türü olarak roman ve bahusus daha dar hacimlere sığmaya çalışan hikaye türü; seçmek, ekonomik olmak ama aynı anda da hem başarılı hem de edebi bir anlatı olmak zorundadır. Bu nedenlerle bu sorunsal; düşünsel ve estetik zeminde ele alıp çözümlenirken, hikaye ve hikayeci için bir olanak kapısı olan anlatım tekniklerinden yararlanılır.

Bu tekniklerin neler olduğunu, romanda -burada hikaye- hangi maksatla kullanıldıklarını bilmeden, (okuyucu açısından) bir romanı yeterince anlamak, (eleştirmen açısından) bir romanı hakkıyla değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü eserin temel esprisini teşkil eden ‘estetik’ tabaka, büyük ölçüde anlatım tekniklerinin mahsulüdür. Anlatım tekniklerinin katkısını çekip almak mümkün olsaydı, bir romanın anında bir tarih, bir psikoloji kitabı veya bir makale seviyesine düşeceği kesindir.

Romanı diğer türlerden ayıran, malzemenin şöyle veya böyle oluşu değil, teknik hadisedir. (Tekin, 2001: 187)

Bekir Yıldız'ın hikayelerini herhangi bir tür olmaktan çıkarıp hikaye kılan, kurmaca dünyayı ekonomik, seçici, başarılı yapan teknik unsurlar ve kullanılma biçimlerini şu başlıklar ve örneklerle inceleyebiliriz.

3.3.9.1. Anlatma - Gösterme Teknikleri

Romancılar; okuyucunun yüzünün hikayeyi anlatan kişiye dönmesi anında anlatma tekniğini, okuyucunun gözlerinin hikayeye döndüğü anda ise gösterme tekniğini kullanıyor demektir. (Tekin, 2001:191) Anlatıcı ile anlatılanın köşe kapmaca oynar gibi yer değiştirmesine dayanan tekniğin adı ve karşılıklarıdır, anlatma ve gösterme teknikleri: “... *Antik çağdan gelen ve XX. yüzyılda da karşımıza çıkan iki tür anlatım şekli vardır: Birinci anlatım tarzında, içte olanla dışta olanı, var olanla yok olanı bilen bir anlatıcı, öğütler vermek, yargılar yapmak, hikayenin bir kısmını özetlemek, bütünü göz önünde kısaca bulundurmanın gerektiğini söylemek suretiyle, hikaye anlatımına hakim bir pozisyon kazanır; ikinci anlatım tarzında, anlatıcı kendini hikayeden uzak tutmaya ve anlatma olayını unutturmaya çalışır. Birinci anlatım tarzında **anlatma** söz konusudur, ikinci anlatım tarzında **gösterme** söz konusudur.*” (Gümü, 1989:75)

Genellikle diyalog metinleri gösterme tekniğini, geriye kalan metinler ise anlatma tekniğini ortaya çıkarır. Aşağıdaki örnekte altı çizili olanlar gösterme, geriye kalanı anlatma tekniğine uygundur.

“Reşo Ağa üzerindeki yorganı atıp yerinden fırladı:

-Ne söylisen imansız? Yüreğimi yardım.

-Kızı kaçırmışlar... Var gör...

Reşo Ağa bir solukta kızın odasına koştu.” (RA, 2006:9)

Gösterme tekniği “Bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır.” (Tekin, 2001:191) Ancak tüm olayları bu yöntemle canlandırmak olanaksızdır. Bu nedenle romanlarda, hikayelerde **anlatma ve gösterme tekniği** değişmeli biçimde kullanılır. Hikayeler, anlatma tekniğinin ağırlıkta olduğu, anlatma ve gösterme tekniklerinin münavebeli biçimde kullanıldığı tercihlerle metinleşirler.

3.3.9.2. Tasvir

En yerleşik ve yaygın tanımı, sözcüklerle resim yapma olan tasvir, kurmaca metinlerde bir süs değil asli bir **yapıtaşıdır**: “*Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikayenin kendi bütünlüğü içerisinde işlemlerini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur.*” (Gümü, 1989:111) Açık - kapalı mekan tasvirleri ve fiziki - ruhi portre ayırıcısında insan tasvirleri ile karşımıza çıkan bu teknik, hikayenin daha görünür, açık - seçik, kolay fark edilir, gerçek dünyaya ait olmasını sağladığı için, terki söz konusu olmayan bir tekniktir. Bekir Yıldız bu tekniği terk etmez ancak oldukça iktisatlı kullanır.

Reşo Ağa öyküsünün en uzun tasvir cümlesi, ağanın üç karısından biri tanıtılırken kurulur: “*...yeşil gözlü, kara saçlı, ince belli, geniş kalçalı olan Güllü...*” (RA, 2006:7) Güllü, ağanın o gece için seçtiği ve koynuna alacağı karısıdır. Kadının bir cinsel meta olarak kabul edilmesiyle ilişkili olarak tasvir, fiziki portreye odaklanmıştır. Diğer iki kadının tasvir edilmesine ise gereksinim bile duyulmamıştır.

Düdüklü Tencere öyküsünde yine bir fiziki portre tasviri karşımıza çıkar. Tasvir edilen bu sefer bir erkek karakterdir: “*Yakışıklıydı. İki metreye yakın boyu, geniş omuzları vardı. Siyah saçları güneşten yanıp kestane rengi olmuştu. Küçük ağzını açınca düzgün dişleri görünüyordu. Gözleri parlak kahverengiydi. Burma burma bıyıkları yüzüne biraz büyük kaçıyordu.*” (RA, 2006:31) Bekir Yıldız, karakterlerinin genellikle fiziki portrelerini tasvir ile yetinir, ruhsal betimlemelere girmez bu da karakterlerinin içsel derinliğinin olmayışı ile alakalıdır.

Yazar bazen, **Davud ile Sedef** öyküsünde olduğu gibi kısa ama yoğunlaştırılmış betimlemeleri tercih eder: “*Çoban ayağa kalktı. Ve onun ayağa kalkmasıyla yanan ateş söndü sanki. Boyu uzun, yüzü erkeklerin en güzeli, yaşı gibi ince bıyığı da gençti.*” (KV, 2006:16) Derecelendirme sıfatı olan “en”i tercih ederek ayrıntıdan kurtulan tasvir, sanki bir **Hz. Yusuf tipi** çıkarır karşımıza. Rivayete ve inanışa göre Allah, erkek güzelliğini ikiye bölmüş, yarısını yaratacağı erkeklere, diğer yarısını Hz. Yusuf’a bağışlamıştır: “*Yusuf’un eşi, emsali olmayan güzelliği ... Harikulade güzelliği ile çok zaman sevgili ona benzetilir...*” (Pala, 1989:526)

Bekir Yıldız’ın insan tasvirlerinde sık tekrar ettiği kalıplaşmış ifadeleri vardır. **Kuyu** adlı öyküsünde rastladığımız şu türden kalıpları öykülerinin çoğuna genelleleyebiliriz: “*Yüzünde insanı şaşırtacak kadar çok şark çıbanı vardı. Ökkeş uzun boyluydu. Sıska, fakat kemikliydi.*” (KV, 2006:119) Yazarın karakterlerinin çoğu şark çıbanı ile malul ve maruftur.

İyi ve dengeli beslenmeyen coğrafyaların karakterleri ile dolan öykülerinde yazar, insanlarını klişe tasvirlerle indirgemek durumunda kalır. Yoksulluğun bakiyesi olan zayıflık hatta sıskalık da yine **fiziki tasvirlerin** ortak kalıplarındandır: “Zeynel; on, on iki yaşlarında, ince bacaklı, ince kollu, kıvrıkcık saçlı bir bozkır çocuğuydu. Yüzünden, kentlerde yaşayan çocuklara göre daha çok güneş gelip geçmişti. Güneşle kardeşleşmiş yüzü, benek benekti.” (Mİ, 2006:51) Bekir Yıldız öykülerine can veren şark çıbanlı, çilli, kavruk yüzlü, illaki zayıf / sıska / çelimsiz olan, en çok çocuklar ama genellikle bütün karakterler, ortak fiziki portrelere sahiptir. Belki de bu yüzden, birbirinden kopya edilmiş, fotokopi ile çoğaltılmış duygusu uyandıran karakter bolluğu, az karakter tasvirine başvurmayla dengelenmeye çalışılmıştır.

Yüzeysel olmakla birlikte insan tasvirlerine eşlik eden **mekan tasvirleri** de çıkarılır karşımıza: “Mezarlık kente yapıştı. Küçükklü büyüklüydü mezarlar. Ama hepsi de özenle süslenmişti. Mermerler, taşlar sökülüp alınsa, geriye çiçeklerle süslü büyük bir bahçe kalırdı.” (SH, 2006:9) Bir Alman şehrindeki mezarlığı tasvir eden yazar, bizdekinin aksine buralarda mezarların bile ne kadar bakımlı olduğunu anlatmak için yapıcı bir betimleme kaygısı güder. Ölüme soğuk bakan yazarın mekana sıcak bakması bu yüzdendir.

Yazar, tasvirleri kısa ve az cümlelere indirgedikçe, anlamı vurucu etkiye sahip, kısa ama öz, **vecize** gibi cümlelere sıkıştırmakta ustalaşır. Yazarın tasvirleri yıkıcı etkisi yüksek bombalar gibidir; sıkıştırılmış, patlamaya ve sarsmaya hazır... **Sevda Ekmek** öyküsü böyle bir tasvir cümlesi ile başlar: “Elleri, yüzü, kırış kırış Sultan’ın. Görünmeyen yerleri de öyle... Buruşturulmuş kağıt gibi...” (DB, 2006:71) Buruşturulmuş kağıt benzetmesi çok uzun betimlemelere bedel, fazla söze hacet yok dedirten türden tek başına güçlü ve yeterli bir tasvir cümlesidir. Kadının çok yaşlı oluşu, **buruşturulmuş kağıda** benzetilen teni ile keskin ve kalıcı bir şekilde somutlaştırılmıştır.

Yazar, yaşamasa da kökleriyle bağlı olduğu, ovaların en düzü, yerleşimlerin en eskilerinden biri olan **Harran**’ı tasvir ederken, şaşkınlık ve hayranlık karışımı olan ama sınırlarını tam çizemediği bir üslubu tercih eder: “Ürperiyorum. Burası, dünyadan bir yer olamaz! Bir sigara yakıp aşağıya doğru yürüyorum. Toprak ve taş... Küçük küçük, insan boyundan küçük kubbeli evler... Sanki, yüzlerce yıl öncesine ait tarihi bir film çevirmek için kurulmuş... Taşlar müzesi...” (HN, 2006:91) Tasvir bu cümlelerle devam eder. Tüm öyküler içinde mekana ait en uzun tasvir cümleleri, yazarın bellek mekanı olan Harran için sarf edilmiştir.

Harran, Türkiye'nin, dünya ölçeğinde, en küçük coğrafyada, en farklı ve en büyük iklim ile mekan özelliklerini barındırdığının örneklerinden sadece biridir. Sıcak ve soğuk iklim ile orman ve bozkır coğrafyaları, kara ile deniz, ülkemizde iç içe geçmiş vaziyettedir. Örneğin Rusya'dan gelen soğuk hava ile Akdeniz'den gelen sıcak havayı kesen Toroslar, iki bölgede, birbirine zıt iki **iklimin** hüküm sürmesini sağlar. İklim çeşitliliği, bu türden sıradağların çokluğu ile zenginleşir.

Tasvir en kısa tanımla insanı ve eşyayı, en belirgin noktalarını yakalayarak görünür kılma işlemidir. (Tekin, 2001:200) Bekir Yıldız hikayelerinde uzun, ayrıntılı tasvirlerle (betimleme) girmez. Kişileri ve mekanı daha çok olayın akışı içinde işlevsel oluşlarıyla öne çıkarır. Son tahlilde, seyrek başvurulmasına rağmen, betimleme tümceleri, üslubun geliştirilmesi ve zenginleşmesi için üzerlerine düşen görevi layıkıyla yerine getirirler: *“Görüldüğü üzere Bekir Yıldız, dili oya gibi işleyip yarattığı değişik ve özgün görüntülerle anlatımına bir derinlik kazandırmakta; gereksiz tasvirlerle kaçmadan ama tasvir edilmesi gereken durumları da ihmal etmeden, birkaç kalem darbesiyle onları canlandırarak, hikayelerine belirgin bir yoğunluk sağlamaktadır. Onun az sözle çok şey söylemesinin gizi biraz da burada saklıdır.”* (Ergün, 1975:103) Esasen doğası gereği hikaye türü, yazarını, dili iktisatlı kullanma konusunda teyakkuzda tutar. Bir yerde hikayecinin eli de dili de az söze ve öz söze mecbur hatta mahkumdur.

3.3.9.3. Geriye Dönüş Tekniği

Zamanı geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kuşağı halinde iç içe yaşayan insanın zaman duraklarından biri de karmaşık gerekçelerle geçmiş zamandır. Bu geçmiş zamanın geçmişliği çok eskilere, gökten yeryüzüne düşüşe, cennetten kovulmadan hemen öncesine, kayıp cennete kadar genişler: *“... ‘cennet’in mitsel anılarına ilişkin bildiğimiz her şey ‘düşmüş insan’ın şimdiki halinde gerçekleşmesi ebediyyen mümkün olmayan bir bolluk ve güzelliği yaşayan ideal bir insanlık imgesi çıkıyor karşımıza. Gerçekten, birçok halkın mitosları insanların ölümü, külfeti, acıyı bilmediği, bol miktarda yiyeceğe kolayca sahip olduğu çok eski bir çağa imada bulunmaktadır. In illo tempore, tanrılar yeryüzüne iniyor ve insanların arasına karışıyorlardı; insanlar da kolaylıkla göğe çıkabiliyordu. Bir ritüel hatanın sonucunda gökle yer arasındaki iletişim kesilmiş ve tanrılar göğün en yüksek yerlerine çekilmişlerdir. O zamandan beri insanlar yiyecek bulmak için çalışmak zorunda kalmış ve ölümsüzlüğü yitirmişlerdir..”* (Eliade, 1994:93)

Cennette yaşadığımız zamanlar da dahil bütün zaman biçimlerine, birimlerine açık bir anlatı türü olan hikaye; daha gerçekçi bir kimlik kazanmak, yaşanılan âni, tarihin / geçmişin bilgi ve belgeleriyle desteklemek, kişileri geçmişten aldığı bilgilerle / hatıralarla anlaşılabilir ya da zengin kılmak için geriye dönüş (retrospection) tekniğinden yararlanır: “*Amaç ve işlevine bakarak geriye dönüş tekniğinin üç şekilde uygulandığını görürüz: a) dar anlamda geriye dönüş b) yapıcı geriye dönüş c) çözücü geriye dönüş.*” (Aytaç, 1975:235) Bekir Yıldız, çözücü geriye dönüş dışarıda tutulmak kaydıyla, ağırlık otobiyografik / özyaşamöyküsü karakteri gösterenler olmak üzere hikayelerinde bu teknikten sık sık yararlanır.

Öl Ana öyküsü sık sık geriye dönüş tekniğine başvurulmuş öykülerden biridir. Yaşlı annesi ile dertleşen başkarakter, -mişli geçmiş zamanın yardımıyla annesinin genç kızlık, çocukluk karışımı yıllarına gider: “*O zamanlar çok güzelmış. ... Anasının saçları siyahmış, dalgalıymış.*” (RA, 2006:89) Anadolu’da çocukluk ile genç kızlık ve kadınlık iç içe geçmiştir, bir arada yaşanır. Henüz ergen olmayan kızlar evlenir, çocukken çocuk sahibi olurlar.

Öykünün devamında başkarakter kendi çocukluğuna gitmek için yine bu teknikten istifade eder: “*Ben o zamanlar beş altı yaşındaydım.*” (RA, 2006:92) Tekniğin iki kullanımı arasındaki zaman farkı dikkat çekicidir. Rivayet, -mişli geçmiş zamandan; görülen, -dili geçmiş zamana dönüşen anlatım, duyulan ile yaşanan arasındaki farkın anlatılması gereğinden doğar. Toplamda ise teknik, öykü karakterlerinin, dün ile bugün arasında kurulacak **vargel** ile bütüncül bir portreye dönüşmelerini sağlar.

İt Ağası adlı öyküde, ilk adı Şakir Ağa olan karakterin nasıl tenzil-i rütbe ile İt ağalığına düştüğü anlatılırken, geçmiş, yani Şakir Ağa olarak yaşanan yıllar, geriye dönüş tekniği ile anlatılır: “*Kevser Bacı, kocasının gençlik yıllarını hatırladı: Yelek cebinin birinde altın, diğerinde gümüş paraların olduğu yıllardı bunlar.*” (KV, 2006:80) İnsanın bu gününü anlamak için dününü de bilmenin gereği, bu tekniğin kullanılmasını zorunlu kılar.

Evlilik Şirketi adlı öyküde, evlilik yıldönümlerinde, olağandışı bir karar alıp birbirlerine yasaksız, sansürsüz açılmayı deneyen bir çiftin, evlilik öncesi sırlarına dönüşü, kaçınılmaz olarak geriye dönüş tekniğine müracaatı zaruri kılar: “*Gerilere gideceğim ama. On ikilik bedenimi silkeleyen tokadın ufaladığı ilk aşkıma...*” (EŞ, 2006:12) Öykü tarafların, çiftlerin Jean Jacques Rousseau gibi, **İtiraflar**’a soyunduğu

bir öykü olduğu için, yazarın bu teknikten en çok yararlandığı, anlatısını bu teknik üzerine kurduğu öyküsü olur.

Mahşerin İnsanları adlı öyküde, açıkça bahsedilmeyen ama bir deprem sonrası olduğunu düşündüren izlerle, tonlarca demir ve beton yığınları altına sıkışmış bir insan karşımıza çıkar. Bu insan, göğüs kafesine kadar çöken bu ağırlığın altında çıldırmaktan, anılarına sığınarak kurtulur: “*O geceyi anımsadı. O günü anımsadı... O günü anımsayınca, buradan kurtuldu ansızın. Bir kuş oldu da uçtu sanki...*” (MI, 2006:44) Yok oluşun eşiğindeki milletler nasıl geriye, geçmişin kahramanlıklarına, tarihin şanlı sayfalarına sığınır, ölümün ve bireysel tükenişlerin eşiğindeki insanlar da kişisel tarihleri demek olan **anılarına** sığınır, buradan moral, güç ve hız alırlar. Bekir Yıldız’ın karakterleri, yaşadıkları olumsuz durumdan, andan ikinci bir çıkış yolu olabilecek hayallere hiç sığınmazlar. Büyük olasılıkla, Tanpınar’da da karşımıza çıkan, yarının his kimseye vaat edilmemiş oluşu yanında, geçmiş zamanın değerli oluşu düşüncesi bu tercihi ortaya çıkarmaktadır.

3.3.9.4. İç Çözümleme

Roman sanatında en fazla uygulanan, en eski tekniklerden biri olan “İç çözümleme (*interior analysis*) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın, duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir.” (Tekin, 2001:260) Genelde insan üzerinde eğleşmeyen, onları olaylara gösterdikleri tepkilerle, akış içinde belirgin kılmaya çalışan, yuvarlaklaşmamış düz karakterler kullanan, derinleşme istidadı olan karakterleri, bir iki kalem darbesiyle çözümlemeyi yeğleyen Bekir Yıldız’ın hikayelerinde, bu tekniğin sık ancak daha yüzeysel olanına rastlanır; eni konu, esaslı, etraflı iç çözümleme örneklerine rastlanmaz:

“*Bekir Yıldız, kişilerini üç boyutlu bir kimliğe kavuştururken, hiçbir zaman için iç dünya çözümlemelerine girişmez. O, dış dünya ile ilişki halinde bulunan insanı, bu ilişkiler içerisinde, kişiliğini açığa vuracak tipik durumlarla birlikte yansıtarak gelir bu işin üstesinden.*” (Ergün, 1975:83) Ayrıntılı çözümlemelere rastlamasak da, iç çözümleme kırıntıları sayabileceğimiz örnekler sayıca fazladır ve yoğunlaştırılmış çekirdek metin olarak nitelenebilecek kıvama oldukça yaklaşmışlardır.

Sucukçu adlı öyküde, yaptığı aynı adlı iş ile cinsel kimliği / organı ve karısının çarpık bacakları arasında koşutluklar kuran, daha etli, dolgun ve düz olan salam servisinde çalışmak isteyen, cinselliği kördüğüne dönüşmüş, sorunlu bir başkarakter

vardır ve böyle bir başkarakterin varlığı iç çözümleme yapmayı kaçınılmaz kılar: *“Güzel bacakları doyasıya seyretmek istiyordu. Onları okşamak, mıncıklamak, aç kalmış bir insanın eline geçen somun gibi dişlerini geçirerek çekip koparmak istiyordu.”* (RA, 2006:40) Bu minvalde uzayıp giden ve ara ara yinelenen çözümlemeler, cinsel açlık çeken, ilkel benliği (id), içindeki şeytan ya da hayvan ayaklanmış bir insanın vahşi ve yıkıcı duygularını ve doğasını açığa çıkarır.

Çarpık bacaklı karısına dokunamayan bu başkarakter, cinselliği, karısının çarpık bacaklarını ve yaptığı işi takıntıya dönüştürür: *“Sucukçu’da, karısının bacakları ince ve çarpık olan bir sucukçunun içersinde bulunduğu ruhsal durum dile getirilir. Adamin sucukla karısının bacakları arasında kurduğu ilinti oldukça çarpıcıdır.”* (Ergün, 1975:62) Karısına bu çirkinliği nedeniyle elini süremeyen başkarakter, çalıştığı fabrikada sucuklara da elini süremez ve salam servisine geçmek ister. Salam düzgün ve tombul görünüşü ile başkarakterin **takıntısını** telafi edecektir.

Kuma adlı öyküde, üzerine kuma gelecek kızla, halefiyle konuşan selef, bir yandan kendiyile de konuşur ve iç sesini dinlemeye çalışır: *“Gülbahar da yıkanmaya başladı. Bedenine bulaşan kocasının pisliğini temizliyor, böyle bir pisliğe batmamış olan Feride’nin bedenine, ara sıra imrenerek bakıyordu. Bazen ruhunda tarif edilmez bir çalkalanma oluyor, bugüne dek kendisine yapışan kocasının, yakında kendi bedeninden kopup, Feride’nin şu taze memelerini, dolgun bacaklarını altına alacağını düşünüyordu.”* (KV, 2006:74)

Bir kumanın anatomisi diyebileceğimiz bu çözümlemenin dikkat çekici sözcüklerinden biri de pislik sözcüğüdür. Bir kadının kocası ile yatmasına rağmen kendini kirlenmiş hissetmesi, kısmen **tecavüze** uğradığı duygusu ve bunu sakladığı bilinçaltı ile ilgilidir. Kırsalda anne ve babanın zorla başka bir erkeğin, hoyratça / hayvanca sevişen kocaların koynuna soktuğu, çoğu henüz ergenleşmemiş kızların ruh halinde, her ilişkiden sonra tecavüze uğramışlıkla eşdeğer bir kirlilik duygusu ve tortusu kalır.

Kaçakçı Şahan öyküsünde, bir Güneydoğu Anadolu gerçeği olan kaçakçılık işine, heveslisi olmadığı halde, yoksulluk belasına bulaşmış Şahan karakterinin şahsında kaçakçıların korkulu ve karanlık ruh hali, iç çözümleme tekniği ile aydınlığa çıkarılır: *“Nedense küçük oğluna gönlü aktı. ... Bu eniği kaçakçı etmiyecağam, onu böylesi korkulara bulaştırmıyacağam... Korku Şahan’ın canındaydı. Ne ettiyse onu toprağa gömemedi. Başını kaldırdı: Allah, dedi duyulur bir sesle. Ya korkuyu al, ya canımı...”*

(KŞ, 2006:70-71) Allah, Kaçakçı Şahan'ın ikinci isteğini kabul edecek, patlayan bir mayın ile canını alacaktır.

Kömür adlı öykü, eski bir madende göçük altında kalan bir işçi üzerinden bütün maden işçilerinin ruhsal çözümlemesinin yapıldığı bir öyküdür: *“Kendisini kandırmaya can atıyordu. Düşle gerçek arasındaydı. Çoğu kez, düşe yapışıp kalmayı yeğliyordu.”* (DB, 2006:49) Yerin metrelerce altına inen, üstünde kocaman dağların, tepelerin ağırlığını hisseden, zehirli gazlar soluyan, ne yana dönse karanlıkta kalan, her gün aşağı inerken yukarı çıkamayacağı korkusuyla yüzleşen maden işçilerinin, göçük altında kalsalar da kalmasalar da kendilerini kandırmaya, düşlere inandırmaya, yüreklerini geniş ve ferah tutmaya, yanlarında farazi de olsa bolca günışığı bulundurmaya mecbur hatta mahkum oluşları acı ve katı bir gerçektir.

Kör Güvercin adlı öyküde, iç çözümlemenin olanaklarını genişletme yoluyla ve fabl türünün dünyası içinde var olan hayvan karakterler aracılığıyla insanlığın ruh tahlili yapılır. Kardeşleri ile kardeş olamayan, dostluğu, arkadaşlığı beceremeyen, nankör, cani, hain, zavallı, yaptığından çok yıkan, sevdiğinden çok döven, vefadan bihaber, yaşlılarına bakmayan, kurnaz, hilebaz, hinoğluhin, işkenceci, savaş delisi, iki ayaklı hayvan gibi sıfatlar ve özellikler ile yaftalanan insanoğlunun ruh dünyasını, birey üzerinden değil, bütün insanlık tarihi üzerinden çözümleyen bu öykünün çok sert bir eleştiri üslubu vardır: *“Anlaşılan insanoğlu barışı, kardeşliği kendisi umursamadığı gibi, hayvanlara bile dinletmeye niyetli değil... Yok ki, yok... Şaşkın, perişan, zavallı, alçak, iyi ve de kötü insanoğlu...”* (Mİ, 2006:118) İnsanlığın karnesi, öyküye ve yazarına göre sayısız kırıklarla doludur ve insanlık söz konusu olduğunda insanlar toptan sınıfta kalmıştır.

Birkaç Kaçakçı adlı öykü, kaçakçılığı geride ve bir bacağına da mayınlı arazide bırakmış yaşlı, emekli Kaçakçı Hamdo'nun iç çözümlemesini, geriye dönüş tekniğinin yardımıyla yapar: *“Sınırlardaydı o hala. Gecenin sessizliğinde, sanki ölüm çığlıkları duyuyordu. Bu çığlıkları yalnız ve yalnız kendisi gibi kaçakçılar duyabilirdi ama... Sınırlarda çığlıklar bile sessiz, kanlıydı. Öldüren mayın, kurşun gürültüydü.”* (BG, 2006:32) Bu minvalde devam eden cümleler, bir kaçakçının etine ve belleğine acı bir çığlık gibi yapışan kaçakçılıktan miras korkuları, tortuları ve anıları günışığına çıkarır. Gece, karanlık, ölüm, çığlık, mayın, kurşun ilh... sözcükleri, kaçakçılıktan bakiye anılar deposunda biriken, silinemeyen, sürekli depreşen, tehditkar ve kalıcı izlerin toplamı ve özetidir.

Canlı Tabanca adlı öyküde, on yaşında, bunama ve delirme belirtileri gösteren ve bir kız çocuğu olan bir başkarakter vardır. Yazarın ruhsal / iç çözümleme yapması kaçınılmazdır: *“Fadime’nin henüz on yaşa bile ulaştıramadığı bedeni, odanın hastane kokusunda titriyor. Çevresine bakınıyor. Geçmişi, birkaç yüzyıl yaşanmış gibi yoğun, karmakarışık, tel örgülerle çevrili, usturanın üzerinde koşulmuş, uyunmuş gibi ürpertili... Korkudan yusyuvarlak olmuş gözlerini kismaya çalışıyor. Ama gözleri kendisinde değil sanki. Yuvalarından fırlamış, iki bilye gibi gene. Anlatmak, deryalara bile sığmaz sandığı anılarını anlatmak için çırpınıyor.”* (BG, 2006:86-87)

Sustukça, iç dünyasına dönmek, kendine yoğunlaşmak zorunda kalan ve bundan korkan her insanın yaptığı gibi, kazara abisini öldüren kız çocuğu da, konuşmak ve kendinden uzaklaşmak, içindeki yıkıntılardan kaçmak, içindeki karanlıklardan kurtulmak istemektedir. Kız çocuğunun beyninin içi, artçı sarsıntılarla çoğalan depremlerin merkezidir.

Zaman darlığı çeken zamane insanının, okumayı sevmediğini de gören ve onlara hikaye - röportaj dediği az ama öz anlatıma odaklanmış bir hikaye anlayışıyla hitap ederek yeni bir anlatım türü deneyen Bekir Yıldız, kendisi **küçürek hikaye** olan bu kısa hikayelerinde iç çözümlemelerini de kısa ve yoğun yapar. **İstanbul’da Bir Yarasa** adlı hikaye iç çözümleme cümleleri ile başlar: *“Yerde miyim, gökte miyim anlayamıyorum. Yaralı bir kuş gibi çırpınıp dolanıyorum salonda.”* (RP, 2006:85) Bastığı yeri kaybeden, huzursuz, uykusuz, yaralı, bedeni değilse de ruhu tutsak ve örselenmiş bir insanın iç dünyası iki kısa cümle içinde ama kifayet edecek yoğunlukta anlatılmıştır.

3.3.9.5. Montaj Tekniği

Atasözlerine, deyimlere, vecizelere, şiirlere, mektuplara, tarihi belgelere hatta resimlere değin genişleyen ve *“Romanın içeriğini, iletisini başka metinlerle pekiştirme düşüncesi.”* (Çetin 2007:215) ile başvuru olan bir anlatım tekniği olan montaj tekniğinin değişik örneklerine Yıldız’ın hikayelerinde sık sık rastlanır. Bu teknikte söz ya da yazı eserin dokusu ile uyum sağlamak koşuluyla; hazır kalıp olarak özgün şeklinde, özetleme ve açıklama şeklinde ya da göndermede bulunarak kullanılabilir. Önemli olan eserin dokusu ve alıntılar arasında bütünlük ve uyum olmasıdır. Bekir Yıldız’ın hikayelerinde bu teknik, çok geniş kullanılarak kurmaca metni biçimlendiren hareketli bir unsur, dinamik bir yapıtaş haline gelmiştir.

Düdüklü Tencere öyküsünde; “*Köyünde ekmek parası bulamayan, Avrupa’da Mercedes arabaya kuruluyordu.*” (RA, 2006:35) cümlesinde, dünyanın en bilindik araba markalarından biri, metnin bünyesinde, montaj tekniğine uygun bir kullanımla yerini almıştır. Yine “*Ford durdu.*” (SH, 2006:63) cümlesi, **Bahtiyar Amele** öyküsünün ilk cümlesidir. Bu markalar ve genel anlamda otomobiller, bu türden tekrarlarla ve örneklerle, bugünün Türkiye’sinde ve dünyasında bile tek başına bir statü / konum göstergesine ve hayatın, sohbetlerin, edebi metinlerin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.

Kemiklerin Sızlasın Hitler adlı öyküden aldığımız şu cümlelerde geçenler ise zamanının İstanbul otogarında rastlanan otobüs markaları ve sigorta şirketidir: “*Man, Bussing, Mercedes, Magirus, Fiat, İnter... Ve duvarlara yazılmış kocaman kocaman ‘Tam Hayat’ Sigortası.*” (HN, 2006:12) Öyküye yapılan bu türden yamalar, bugün postmodernist yazarların bilinçle ve ısrarla yaptıkları gibi, metni gerçek hayatın iyi bir kopyası, fotokopisi haline getirir.

Ayağa Dayak öyküsünün başkarakteri bir gözlükçüde çalışır ve işyerine girişte müşterileri, yaldızlı çerçeve içindeki şu veciz sözler karşılar: “*Göz milyonlar kazanır, Ama milyonlar bir göz kazanamaz.*” Dükkanın içinde bir atölye kısmı vardır ve bu bölmede, yaldızlı değil “*basit bir kağıda*” yazılıp çivilenmiş şu söz bulunur: “*Çalışan demir ışıldar.*” (RA, 2006:78) Öyküde durmadan çalışan işçi, ışıldayacağına yatalak hasta olmuştur, ışıldayan ise onu acımasızca ve sigortasız çalıştıran patron olmuştur. Bu atasözü de “**işleyen demirin sahibi ışıldar**”a dönüşür.

Montaj tekniğinin en işlek örneği, Türk İslam kültürünün öncelikli selamlaşma ritüeline dayanır. **Davut ile Sedef** öyküsünde bu adet karşımıza çıkar: “*Selamünaleyküm... .. Ve aleykümselam...*” (KV, 2006:16) Allah’ın selamı üzerinize olsun anlamına gelen bu söz grubu, özellikle köy öykülerinin vazgeçilmez selamlaşma kalıbıdır. İbranicede şalom sözcüğü ile karşılanan selam, anlam genişlemesi yoluyla barış, huzur, esenlik dileklerini birleştiren ortak ve evrensel bir sözcük olur.

Bir dönemin en önemli haberleşme aracı olan, bugün başına elektronik sıfatı da eklenen mektup, kurmaca dünyasında en sık rastlanan montaj örneklerinden biridir. **Elazığlı Hamal** öyküsünde “*Nasılsız? Eyi misiz? Beni sual ederseniz,...*” diye başlayan; “*Hadi hoşça kalın. Beni soranlara baki selam... Hasso*” (KV, 2006:90-91) diye biten bir mektup, öykünün geliştirilmesine ve gerçeklik kazanmasına katkı sağlamıştır.

Aynı öykünün devamında, bu Babıali hamalının taşıdığı yükler arasına edebiyat dünyasının nesnesi kitaplar girer: “*Sırtında Emile Zola’nın ünlü Germinal’i vardı. Dün de Kerbela Vakası’nı taşımıştı. Belki de yarın, Lenin’in bir kitabını taşıyacaktı.*” (KV, 2006:93) Bu isimlerin, eserlerin zikredilmesi, montaj tekniğini ortaya çıkarır. Burada anılan bir isim özellikle ilginçtir. Kerbela Vakası, Bekir Yıldız’ın Ve Zalim Ve İnlanmış Ve Kerbela romanına da telmihte bulunur. Bu hamal, Bekir Yıldız’ın matbaasının da yüklerini taşıyan, yazarın bizzat gözlemleme fırsatı bulduğu biri olmalıdır.

Güzel Parmaklar adlı öyküde, montaj tekniğine örnek olacak şekilde bir sigara markasının adı geçer: “*İnhisar sigarası içti hep. Emme dün, kaçak tütün bulmuş.*” (KŞ, 2006:62) 1862 yılında “**İnhisar**” adıyla kurulan işletme, çeşitli badireler atlattıktan sonra, 1946 yılında **Tekel Genel Müdürlüğü**’ne dönüştürülür. Büyük olasılıkla İnhisar, filtresiz fabrikasyon sigaraların marka adı olmalıdır.

Sahipsizler adlı öyküde, iktisadi yaygınlık kazanmış bir damga, montaj tekniği ile karşımıza çıkarılır: “*Patent açık seçik okunabiliyordu: Made in Germany.*” (SH, 2006:16) Bu cümle öykünün son cümlesidir. Alman malı, Almanya’da üretilmiştir damgası, bu ülkede çalışan işçiler ve Türk insanı için ayrı ayrı anlamları olan bir patenttir.

Hatice 1962 adlı öyküde, önce “*Gönderdiğin son belge..*” (SH, 2006:30) diye başlayan telgraf, sonra “*Hayl Hitler!*” selamlaşmaları, montaj tekniğini açığa çıkarır. Zamanın en hızlı haberleşme vasıtası olarak çağına damga vuran telgraf ile Nazizm’in alamet-i farikası olan, bizdeki selamün aleyküm ve merhabanın, zamanın Almanya’sındaki karşılığı olan Hayl Hitler, öykü metnine yeni istikametler çizer.

Montaj tekniğinin en bol örneği, adeta düğünlerde saçılan paralar gibi öyküye saçıldığı örneği **Motorize Köleler** adlı öyküdür. “*Mercedes; Chat Noir, Soir de Paris, Mousan Laventel, Avon Wishing kokuları kadar ünlü bir koku var içerde: Fabrika esansı.; ...sigara, Salem; Herkes aynı gazeteyi okuyor. ‘Bild’...*” (SH, 2006:70 vd.-75-78-81) Bu araba, parfüm, sigara markaları ile gazete adından oluşan ödünçlemeler ve eklemeler, öyküyü gerçek ve güncel hayata bağlayan bir tutkal işlevi üstlenmişleridir.

Evlilik Şirketi adlı öyküde montaj tekniğinin değişik bir uyarlaması karşımıza çıkar. Uygarlığın ne olduğu tartışmaları yapılırken, ansiklopediye bakılır: “*Uydurmasyon, uyduruk, Uygur, uygarlık. Buldum işte. Okuyorum: İnsanların toplu halde yaşamaları ve ...*” (EŞ, 2006:61) diye devam eden cümle, öykünün dokusuna,

alındığı kaynağa sadık kalınarak eklemlenmiş, alıntı metnin öykü dışılığı, tırnak işaretleri ile korunmuş ve vurgulanmıştır, bir tek dipnotu eksik bırakılmıştır.

Hayl Hitler adlı öykü adından başlayarak, geniş ölçekte montaj tekniğine yaslanan bir öyküdür. Öyküdeki “*Andersen’in Altın Masalları’nı, Külkedisi’ni...*” (BT, 2006:57) sözcüklerinin geçtiği cümledeki yazar ve kitap adlarına ilaveten, öykünün yazar olan başkarakterinden yapılan uzun alıntılar, alıntı şeklinde sunumlar da montaj tekniğinin görmezden gelinemeyecek ağırlığını ortaya çıkarır.

Yazar, öykülerinde montaj tekniğinden, dış ve dünyasal gerçekleri en somut biçimde vermek ve bazen aynı anda yermek için de yararlanır: “*Coca-Cola içtik. İsa amcaya dua ettik. İki çapraz demiri öpmek için sıraya girdik sonra. ... Rahibe abla ... Dizlerini kır, dedi.*” (DBAG, 2006:18) Meyve ve hayvancılık cenneti olan ülkemizde meyve suyu ve süt içmeyen, kolayı ise sebilden akıyormuşçasına tüketen kapitalizm mağduru insanlarımızın ve Almanya’da işçi olarak çalışan, yoksulluk mağduru yurttaşlarımızın, Türklerin; yukarıdaki örnekte beş yaşındaki çocuğun başına gelenlere benzer bir Hıristiyanlaştırma aşısıyla ve propagandasıyla karşı karşıya kalmalarını düşündüren bu örneğin gücü, doğrudan montaj tekniğinden yararlanılmasından gelir.

Ölüm Yaşı adlı öykü, baştan sona montaj tekniğinin sunduğu olanaklardan müsrifçe yararlanarak yazılmıştır: “*Nazım Nazım... Kitabını okudum ben. ‘Mustafa Suphi’nin resmi. Suphiler Trabzon’a gelince...*” (DB, 2006:36) Öyküde geçen Nazım, Mustafa Suphi, Mehmet Ermiş, Lenin isimleri, Kızıl Süvari kitabı ve Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim başlıklı kitabın hem adı hem de geniş olarak iki paragrafının, tırnak içinde ve italikle öyküye giydirilmesi, ceza yasalarının maddelerinin hatırlatılması vs. birlikte değerlendirildiğinde öykünün iskeletinin montaj tekniği üzerine oturduğunu somutlar.

Vezir kızı Şehrazat tarafından, Şah Rebaz’a anlatılan masalların ortak adı olan Binbir Gece Masalları’nın, olay örgüsündeki en önemli ortak yan, iç içe geçmiş metin halkaları marifetiyle, masalların hiç bitmemesi, biri bitmeden diğerrinin başlamasıdır. Bekir Yıldız öykülerinde de yer yer, öykü içinde öykü örneklerine rastlanır: “*Kuzey Afrika’da, Ben-i Hilal ile Ben-i Kleb diye iki büyük kabile yaşırdı. Ben-i Hilalilerle Ben-i Klebliler arasında sürekli savaşlar olurdu. ...*” (Mİ, 2006:60) cümleleriyle başlayan, telmih sanatı ve montaj tekniğinin iç içe geçtiği bu örnek ile **Şahinler Vadisi** öyküsünde, öyküler / destanlar da iç içe geçer. Edebi geçmişimiz ve hafızamız, bugünü

zenginleştirmek ve çoğaltmak için hep başvuracağımız özel ve öncelikli bir kaynak hükmündedir savı, bu türden tasarruflarla güncelliğini korur.

Türkiye'nin ilk işçi ve sosyalist kadın şairi Yaşar Nezihe Hanım'ın, doksan iki yaşında ölümü üzerine, iade-yi vefa, iade-yi itibar duygusuyla yazılan **Şair Ana** adlı öykü, kadın şairin kendi kaleminden yazılan yaşam öyküsüne ait kesitleri de içerdiği için, varlığını büyük ölçüde montaj tekniğine borçludur: *"1882 senesinin soğuk, fırtınalı bir gecesinde, Şehremini'de Baruthane yokuşunda, harap bir hanenin viran bir odasında dünyaya gelmişim."* (BG, 2006:20) Tırnak içinde verilen ve italik dizilen bu türden cümlelerle Nezihe Yaşar, kendi kaleminden çıkma biyografik bilgilerle okura tanıtılır. Alıntılarının arasına giren öykücü ise bu kadın şairin ölüm anlarını, son dakikalarını öyküleştirebilir.

Bekir Yıldız'ın beslenme kaynaklarını, edebiyatla kurduğu ilişkileri de açıkladığı için yazar ve / veya eser adlarına yapılan telmihler ve bu yolla yapılan montajlar özel bir öneme ve anlama sahiptir. **İlk Hükümet Adamı** adlı öyküde, Ankara terminalinde duran otobüsten inip, memleketimizden insan manzaraları seyreden başkarakterin aklına Amerikan edebiyatından bir örnek gelir: *"Jack London'un 'Uçurum İnsanları' geliyor aklıma. Bunlar da uçurum insanları. Hem, uçurumun kenarında, düşmeye, yok olmaya aday cinsinden değiller. Düşmüşler çoktan."* (HN, 2006:31) Türk insanı için yapılmış psikolojik ve sosyolojik / ruhbilimsel ve toplumbilimsel değeri olan bu saptama, yaşadığımız kulvarı, üçüncü dünya ülkesi yurttaşları olmaklığımızı somutlar. Bizim aklımıza ise, Ömer Lütfi Mete'nin *"Uçurumun kenarındayım Hızır"* dizelerinin nakarat olduğu, *"Gülce"* şiiri gelir. Ha aşk, ha çaresizlik... Sonuçta durulan ve yuvarlanılan yer, debelendiğimiz mekan uçurumdur.

Montaj tekniğini çok seven ya da kolaylaştırıcı, çoğaltıcı katkısını benimseyen Bekir Yıldız; **Yüz Puanın Fiyatı** adlı öyküsünü giriş ve bitiş paragrafları dışında, tamamen bu tekniğe dayandırır: *"Madde 1. İş davası ve meslek hastalığı sonucu sürekli iş göremezlik..."* (İP, 1976:21) Seçme yoluyla böyle onlarca maddeyi, kopyala yapıştır yöntemiyle öyküye dahil eden yazar, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'nca hazırlananlara benzer, malulen emekli sayılmak için yüz puanın nasıl hesaplandığını açıklayan bir bilgilendirme broşürü hazırlamış gibidir. Sayısal ifadeleri, sözel metinleri açıklamak için kullanmak çok mantıklı ve tutarlı olmasa da isabetli olabileceği

gerçeğinden yola çıkar ve söylersek öykünün yüzde doksan dokuzu montaj tekniğine dayanır. Tekniğin olanakları ile eklenen metinler çıkınca geriye öykü metni kalmaz.

Çürüyen İnsanlar ve Kuduz Güvercinler adlı öyküde, toplumun bir eğilimini ve dönemini dondurmaya ve açıklamaya çalışan yazar, montaj tekniğinden yararlanır. Zaman, cinsel içerikli, erotik ya da pornografik içerikli sinemaların zamanıdır: *“Ayıkla Beni Hüsnü’yü seyredeceklerdi. Belki de birkaç gün önce, Tak Fişi Bitir İşi seyretiler. Hasan Almaz Basan Alır, gelecek hafta için sıradadır. ... Kara Mafiya. Aşkın 69 Çeşidi.”* (İP, 1976:69-70) Adları cinsellikle mizahı harmanlayan bu Türk filmleri, Anadolu sinemalarında boy göstermekte, sinema salonlarında elleri çalışan gençlerin, kafalarının çalışması engellenmekte, cinsellik bir kördüğüm olarak hayatları altüst etmektedir. Bu film adlarının montajla kullanılması, hikaye - gerçek yaşam ilişkisini berkitmekte, kolaylaştırmakta, hikayeyi sosyolojik bir metin olarak da okumaya elverişli hale getirmektedir.

Yalan Ağacını Kanla Sulayanlarla Umudu Bilinçle Karanlar adlı hikaye - röportajda, Kur'an'dan alınma ayetler çıkar karşımıza: *“Cihad Suresi sana göredir şimdi: Bir fitne kalmayınca ve Allah'a inanıncaya kadar kendileriyle çarpışın. Allah yolunda malınızı harcayın.”* (RP, 2006:214) Tövbe ve Kıyamet surelerinden de birer örnek verilen metinde, montaj tekniği ile alıntılanan bu ayetler ile adına Selametçiler denilen MSP'lilerin, halkın dini inançlarını sömürdükleri ve bu sömürüye dini alet ettikleri anlatılır. Yanlarına gittikleri, karşılarına alıp hitap ettikleri kitlelere bu tür ayetler okuyan bu insanlar, yazara göre, kendilerini suret-i haktan göstermekte, oy avcılığı için kutsalı sömürmektedirler. Bu tutum, demokrasinin ve laikliğin ruhuna aykırıdır. Halkı din ve inanç gözeterek yönlendirmek ve yönetmek, en hafifinden bölücülüğe girer. Yazar, montaj tekniğini kutsal kitaba kadar genişletmiştir.

3.3.9.6. *Leitmotiv Tekniği*

Motif; anlatı içinde özgünlüğü, ayrıksılığı ile var olabilen ve metni zenginleştiren, kendi içinde tutarlı bir metin olarak önceden yaratılmış bir alt metin türüdür: *“Motif'i temadan ayırıyorum; motif temanın ya da öykünün, romanın akışı içinde birçok kez ve hep başka bir bağlam içinde yinelenen unsurudur.”* (Kundera, 1989:98) Motifin bir edebi yapıda birden çok tekrarlanması da leitmotifi oluşturur ve Bekir Yıldız leitmotiften çok sık yararlanan bir yazardır. Örneklerden yapılmış aşağıdaki seçki bu savın ispatıdır.

Edebi metinlerde bir türkünün sözlerinin yer alması montaj tekniğine girer ancak **Deli Miço** öyküsünde aynı türkünün sürekli söylenmesi ile montaj tekniği leitmotife evrilir:

“Urfalıyam ezelden

Gönlüm geçmez güzelden. (KV, 2006:52)

Gönlümün gözü çıksın

Sevmeseydim ezelden. (KV, 2006:54)

Urfa bir yana düşer

Zülüf gerdana düşer

Bu nasıl baş bağlama

Her gün bir yana düşer. (KV, 2006:55)

Öykünün başkışısı Deli Miço, gerçek bir delidir ve bu türküyü takıntısı vardır. Söylediği tek türkü bu türkü olduğu için de öyküde bu türkünün kullanımı montajdan çok ve montajla birlikte leitmotife yakın bir örneğe girer.

Bahtiyar Amele öyküsünde karakterler, lüks otomobilleri ile çarptıkları ve hastaneye getirdikleri bir amele üzerinden tartışmaktadırlar. Adamlardan biri sürekli *“Sana söylemiştim ama, bu herifle uğraşmaya değmez diye. ... Gazlayıp gidecektik. Değmez böylelerine.” (SH, 2006:64 vd.)* cümlesinin türevlerini söyler durur ve sözü ile özü aynı olduğu için, bacakları kırılmış ameleye de kırıcı, küçümseyici ve dışlayıcı davranır. Benzer cümlelerin tekrarı hem leitmotif oluşturur hem de servetleri ile insanlıkları ters orantılı zenginlerin yoksullara bakış açısı somutlaştırılır.

Zaman gerçeğinin daha baskın bir gerçek olduğu **Motorize Köleler** öyküsünde, zaman bildiren ifade ve ibareler, neredeyse her paragrafta bir tekrarlanarak leitmotif özelliği kazanırlar: *“Saat altıyı kırk dört geçiyor. Yediye on altı var. ... zamanım yok ... Zaman azaldıkça ...Yediye on üç var. ... on üç saat az gelmiş ... elime alıp üç beş saniye ... Yediyi bir dakika geçiyor. İkinci dakikanın ilk otuz saniyesine başlıyorum. ... Her parçaya otuz saniyede, üç vida vidalıyorum.” (SH, 2006:74-76-77)* vs... Arka arkaya üç sayfadan seçtiğimiz bu cümleler, yirmi sayfalık öyküde, kilise saati, çan, radyo anonsları, çalar saat, kronometre, zil vs. diğer benzer zaman göndermeleri ile çoğalıp durur.

Aynı öykü, zaman sarmalına köle edilmiş işçi figürü etrafında grev, sendika, emek, emekçi gibi kavramların da sürekli tekrarı ile yeni bir leitmotif daha ortaya çıkarır: *“...sendikamız Metall. ... Metall Sendikası işverenlerle... Metall Sendikası,*

emekçiler. ... Metall Sendikası'nın grev kağıdı bu." (SH, 2006:71-72-73-84) Öykünün aktüel, bireysel boyutuna **zamanın**; örgütsel, sosyal ve siyasal boyutuna ise **sendikanın** gölgesi düşer. Bunca yinelendiği için olsa gerek, öykü bitince en çok bu iki öğeden tortular kalır belleğimizde. Zaten leitmotifin amacı da budur..

Hayl Hitler adlı altı sayfalık öyküde 11 kez yinelenen "kitap arayıcıları" tamlaması, karşıt güç grubu olmayı aşarak, Vandal yürekli, barbar ruhlu insanları tek mil, eksiksiz temsil eden bir leitmotife dönüşür: "*Öteki kitap arayıcılarından birisi tabancasını çıkardı.*" (BT, 2006:55) Bu ısrarlı kullanım zalim - mazlum, ezen - ezilen karşıtlığını ortaya çıkarır, gündemde tutar ve pekiştirir.

Demir Bebek adlı öyküde, sık sık yinelenen çikolata sözcüğü ve yiyeceği bir leitmotife dönüşür: "*Aç durmayın ha çocuklar, karnınız acıktıkça, çikolata.*" (DB, 2006:11) Alman çikolatası, adeta bir efsunlu yiyecek olarak görüldüğü, her türlü besinin yerine geçebilecek yaygınlıkla tüketildiği ve hatta abartılı bir hayranlık ve sonradan görmelikle yağmalandığı için, bir dönemin sembolü de sayılabilecek denli iştihar bulmuş ve itibar görmüştür. Alman arabası, Alman kadını, Alman çikolatası... üç cazibe ögesi olarak liste başıdır.

Kömür adlı öykü "*Gel-me-ye-cek-ler!*" cümlesi ile başlar ve "*Gel-me-ye-cek-ler, diyeni, sıcak sıcak öptü.*" (DB, 2006:41-50) cümlesi ile biter. Aralarda da defalarca aynı yazım ile yinelenen bu sözcük, göçük altında kalan ve kurtarılmaya umudunu yitiren madencilerin ruh halini anlatan son olmasa da ilk sözcük olarak, leitmotif niteliği kazanmıştır ve hecelere bölünerek yazılmış, güçlü vurgulama ile anlamı ziyadeleştirilmiştir.

Sabahın Kurtları adlı öykü, isimden içeriğe durmadan yinelenen ve çoğalan bir ısrarla kurt imgesini, sembolünü kullanarak leitmotife dönüştürür: "*Kurtlar nasıl da otururlar. ... Kurtlar niye böyle uyurlar? Kurtlar, şu dört kurt da...*" (DB, 2006:69) Yazar insanı anlamak ve anlatmak için, bir belgesel tadında ve kıvamında, durmadan çeşit çeşit kurt örneğini inceler, düşünür, değerlendirir ve elde ettiği bulguları geri planda insana, insan ilişkilerine, insanlık tarihine uyarlar. Kurt kanunları ile insanların yazılı olan, olmayan kanunları ve yaşama biçimleri arasında muazzam benzerlikler bulunur ve kurulur.

Canlı Tabanca adlı öyküde, mantar tabancası sandığı gerçek tabanca ile abisini vuran dokuz on yaşlarındaki başkarakter, akıl sağlığını yitirir ve bütün öykü boyunca özü aynı kalan "*Ağabeyimi öldürdüler benim. ... Benim saçlarım neden beyaz doktor*

amca?” (BG, 2006:79 vd.) cümlelerini sürekli yineler. Saçları gerçekte siyahtır ama doktor tarafından bunama tanısı konan bu karakter, sanrılar içindedir. Bu leit motif cümleleri, başkarakteri bir deli tipine yaklaştırır zira deliler kırık plak gibi belli söz ya da davranış kalıplarına takılı kalırlar.

Bir müzik terimi olan ana kılavuz anlamına gelen “*Edebiyatta özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak ‘leitmotiv’, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır.*” (Tekin, 2001-251) Romanın prematüre çocuğu olan hikaye türünde de türlü vesilelerle karşımıza çıkan bu tekniği Bekir Yıldız, müsrifçe, abartıyla kullanmıştır.

3.3.9.7. Özetleme Tekniği

En uzun anlatı türü olmasına karşın roman ve bhusus kısa anlatının karşılığı olan hikaye, yaşamın tüm karmaşasını ve dağdağasını anlatamayacak kadar kısadır. “*Çünkü roman -burada hikaye- kendine özgü kozmik ve kronolojik düzeniyle hayattan büyük ölçüde ayrılan kurmaca (fiktif) bir dünyadır.*” (Tekin, 2001:229-230) Gerçek dünya ile kurmaca yapıt arasındaki ilişki doğal olarak birebir değil görecelidir. Kurmaca yapıt gerçekler içinden işine yarayanları, yaradığı kadarıyla alır. Ekonomiye önem verdiği için seçme yapar. Bu işlevle karşımıza çıkan özetleme tekniği, ayrıntıya boğulmayı önlediği, yoğunlaştırmayı sağladığı için çok kullanılan bir tekniktir. Roman türünün bir kez muhtaç olduğu özetlemeye hikaye türü yerine göre bin kez muhtaçtır.

Sınırlı hacimlerin içine sığmak zorunda kalan hikaye, üzerindeki elbisesi dar gelen bir insan gibidir. Bu elbisenin dikiş atmaması için daha fazla zorlanmaması gerekir ki bu anda özetleme tekniği imdada yetişir: “*Aradan bir gün, bir hafta, derken bir aydan fazla zaman geçti. Ne deveciyi, ne de kızı buldular. Ne ölülerini, ne dirilerini.*” (RA, 2006:8-14) **Reşo Ağa** öyküsünden aldığımız bu cümleler iyi bir özetleme tekniği örneğidir.

Zaman, gereksiz ayrıntıların ve hatta öykü türünde gerekli ayrıntıların bile üzerinden atlanması gereken, bu nedenle özetleme tekniğine gereksinim duyan bir roman / hikaye ögesidir. **Düdüklü Tencere** öyküsünde, Almanya’da uzun yıllar çalışan bir işçinin, sunulmak için seçilen hayat kesitlerinde hayli boşluklar vardır: “*Aylar çoğaldıkça yıllara vardı. Böylece Pehlivan Rüstem Almanya’da eskidi.*” (RA, 2006:34) Hayat boşluğu kaldırmaz, keza öykü türü de. Bu boşlukları doldurmak, özetleme tekniğinin marifetidir.

Celp adlı öyküde, bir tren garında, yolcular ve uğurlayanlarca durmadan kalabalıklaşan mekanın barındırdığı keşmekeşi ve gürültüyü yazar, özetleme tekniği ile hem azaltmak hem çoğaltmak ister: “Özellikle on beş numaralı peronda duyulan binlerce sözcükten bir tek cümle bile oluşturmak mümkün değil. ‘Mark, vatan, tren, ekmek, nayn, canım, ibne, mark, mark, export, hasret, konsolosluk, koş, atla, su, mark, gestapo, Hakkari, Osman yavrum.’” (BT, 2006:12) Birbirine geçen ve ortalıkta uçuşan bu sözcükler, aslında birbirine girmiş insan kalabalıklarının yarattığı panayır atmosferini hem özetleyen hem tamamlayan gürültülerdir. Çekirdek metinde en çok tekrar edilen sözcük ise Mark’tır. Yazar bu yinelemelerle, dünyanın üzerinde döndüğü bir nesne olan paraya, gereken önemi veren, ayrıcalık gösteren insanların, onu dillerinden hiç düşür-e-meyişlerini, vurgular.

Kemiklerin Sızlasın Hitler adlı öyküde, özetleme tekniğinin özel bir şekli karşımıza çıkar: “Vatanını NATO’ya, parasını Toto’ya bağlamış milyonları düşünüyorum bu sıra.” (HN, 2006:12) Henüz arızasız yazılı ve sözlü ifade becerisi kazanamamış üniversite gençliğinin durumunu özetlemek için kullanılan “test ve tost nesli” cümlesine benzer bir işlevle, Türk insanının yaşam alışkanlıklarını ve zihniyet haritasını özetleyen öykü cümlesi, az sözün de çok anlam barındırabileceğinin örneğidir aynı zamanda...

3.3.9.8. Konuşma - Konuşturma Teknikleri: (İç) Monolog, (İç) Diyalog, Bilinç Akımı vb.

Yalnız tiyatronun değil, öykülerin de vazgeçilmez anlatım yollarından olan ve karşılıklı anlayış ve uyum arayışı ve iletişim biçimleri olarak tanımlanan diyaloglar, Bekir Yıldız’ın öykülerinde sık sık sahneye çıkar:

“-Anlayamadım, neymiş o? diye sordu.

-Salam servisi için...

-Haa, gene aynı hikaye, öyle mi?

-Evet öyle...

-Gereksiz bir istek bu.

-Sana göre gereksiz, ama...” (RA, 2006:40)

Sucukçu adlı öyküden aldığımız bu **diyalog** örneği, varlığı ile hikayeyi bir yandan gerçek hayata, hayat gerçekliğine yaklaştırırken diğer yandan anlatma

teknığının tekdüzeliğinden çıkarıp, gösterme tekniği ile öykünün canlılık kazanmasını sağlar.

İç diyalog da tıpkı ‘iç monolog’ gibi roman kahramanının, içinde bulunduğu psikolojik durum doğrultusunda, kendi kendisi ile -sanki karşısında biri varmışçasına- konuşmasıdır. (Tekin, 2001:259) Bekir Yıldız’da bu tekniğin kullanıldığı pasajlar az olmakla birlikte vardır. **Ayağa Dayak** öyküsü, yatalak bir başkarakterin iç dünyasına döndüğü anlarda karşımıza, bir sayfadan artık, uzunca bir iç diyalog tekniği örneğini çıkarır: “Çocukken ilk senin üzerine çıktı bedenim. Sen yok mu dedin?” (RA, 2006:84vd.) Öykü başkışisi, teşhis sanatının yardımıyla ayağını insanlaştırır ve sonra karşısına alıp onunla uzun uzun konuşur, dertleşir. Akışın bu düzenle sunumu iç diyalog tekniğinin, anlatılarda vazgeçilmez olmasa bile gerekli olduğunu kanıtlamaya kafidir.

Hatice 1962 adlı öyküde bir Türk ile Alman’ın zoraki ya da zorlu diyalogu karşımıza çıkar: “İch, dedi Ömer, göğsünde kendisini göstererek. Sonra, parmaklarıyla, kollarıyla telgrafi Türkçeden Almancaya çevirdi.” (SH, 2006:34) İki farklı dil konuşan insanlar, Tarzanca diyebileceğimiz, içine beden dilinin de karıştığı bir üçüncü dil yaratarak anlaşmak zorunda kalır. 1962’den beri Almanya’ya giden işçilerimizin en önemli sorunlarından biridir, dil sorunu. Bugünkü Almanya, Almanca bilmeyenlere vatandaşlık hakkı vermemektedir. Bu sorun, çözecek kadar becerisi olmayanlar için halen devam etmektedir.

“Bilinç akımı, kısa bir tanımla, bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gelmektedir.” (Tekin, 2001:269) Sözün mantık zincirinin koptuğu anda devreye giren **bilinç akımı** tekniğine, **Evlilik Şirketi** adlı öyküde rastlarız: “Bağrıışmalar... Defol... İstemiyoruz... Ya da istiyoruz... Alanlar doluyor şimdi. Dilsizler bile dilleniyor. Uğultular. Bir lider yok şimdi görünürde. Herkes bir lider olmuş çünkü. Ateş açılıyor. Yerden ve havadan... Duruyorlar... Ölen ölüyor.” (EŞ, 2006:62) Bir ekrandan hızla kayan yazılar gibi akan cümleler, birebir örtüşmese de bilinç akımı tekniğini ortaya çıkarmıştır. Bu akım ve yukarıdaki örnek, insan bilincinin bulanık ve dağınık yanını yakalamak ve somutlamak için kullanılabilecek biricik tekniktir.

Evlilik Şirketi adlı öykü, tıpkı Kutadgu Bilig, Sokrat’ın Müdafaası gibi baştan sona diyalog tarzı bir metin olarak düzenlenmiştir. Dokuzuncu evlilik yıldönümlerinde, tam dürüstlük sözü veren karı koca, bütün sırlarını ve bilinçaltılarını yavaş yavaş paylaşmaya, konuşmaya başlarlar. Yatak odasına geçerler ve sabaha kadar konuşurlar:

“Huuh, diye gülümsedi adam. Batı seksi sokağa düşürdü. Kadını parasız yaptı. Buna karşılık... Dur... Başını kaldır birazcık.

Evet, dedi kadın, başını kaldırırken. Ne var?” (EŞ, 2006:71)

Öykü bu minvalde akar gider, ilk cümleden son cümleye kadar karı koca diyalogları olarak gelişir. Bu tercih, öyküye didaktik bir hava, yavaşlık, ağırlık, sıkıcılık katar, metin gittikçe zor okunan bir öyküye hatta iki kişilik bir tiyatro metnine dönüşür. Konuşanlardan özellikle erkek karakter, yer yer bir öğretmen, bir hatip, bir bilge, sosyolog, psikolog vs.. pozlarına bürünerek, olaya ya da karaktere de yaslanması gereken kurguyu, düşünce unsurunun yedeğinde ve gölgesinde bırakır.

Canlı Tabanca adlı öyküde, oyun oynarken, mantar tabancası sandığı babasının tabancasıyla kazara abisini vuran, on yaşındaki Fadime, dengesini tamamen, akıl ve ruh sağlığını ise kısmen kaybeder. Götürüldüğü doktor ile konuşurken, ya narkoz gibi bilinci bozan ilaçlar etkisindeyken ya da delirme ile ortaya çıkan akıl ve mantık melekelerini yitirme sonucu karşılaşacağımız, tutarsız, dağınık, daldan dala konuşma örnekleri karşımıza çıkar: *“Doğu, batı, güney, kuzey ana yönlerdir. Bir de ara yönler vardır. Kedilerin, köpeklerin kuyruğuna teneke bağlıyorlar doktor amca. Çocuk yılında oyun alanları yapmadılar bize. Aynı. Yani düzelmedi.” (BG, 2006:86)* Bu teknik, delilik psikolojisini ve deli diyaloglarını oluşturmak için biçilmiş kaftandır. Doktorun bunama teşhisi koyduğu kız için konuşmak önemlidir, ne söylediği önemsizdir.

İnsan, insanın zehrini alır, diyen atalarımız; konuşmanın tedavi edici gücünü keşfetmiş ve fark etmişlerdir. **Canlı Tabanca** adlı öyküde; diyalog dediğimiz, en az iki insan arasında vuku bulan konuşmaların, tedaviye dönük, değişik bir örneği vardır: *“... benim başım neden uğulduyor doktor amca?*

‘Başın mı uğulduyor kızım?’

‘Başım, başım uğulduyor ya, doktor amca.’

‘Nasıl bir uğultu?’

‘Başımın içinde, kan var... Ateş var... Su var... Ölüler var... Bebeklerimiz var... Polise söyleme ama... Bebeklerimizi parçaladık biz. Neler oldu neler... Başımın içinde alevler var. Kurtar beni doktor amca. Başım tutuşuyor benim.’” (BG, 2006:89) Bir psikoterapi seansına ait olan bu diyaloglarda; beyninin içi bir deprem bölgesi, yangın yeri, savaş alanı, yıkıntılar yığını, içinden çıkılmaz bir enkaz olan, delirmenin eşiğinde duran, küçük bir kızın konuşarak, konuşturularak tedavi edilmesi niyeti gizlidir. Susmak ne kadar zehirliyse, konuşmak da o denli şifa kaynağıdır. Hem insanların hem edebi

metinlerin sağlıklı ve kesintisiz diyaloglara gereksinimi vardır. İnsanlar her halükarda konuşa konuşa anlaşırlar.

Türkiye Camlara Yazılmış adlı öykü, konuşma çizgileri eşliğinde baştan sona monolog ve diyalog örnekleri şeklinde, tiyatro türünü anımsatacak benzeşimle yazılmıştır:

“- *Ankara'ya hemen.*

- *302 Mercedes, Tokat.*

- *Havalı Apollo. Ankara, Adana, Maraş...*” (HN, 2006:9)

Çığırkanların bağırımları ile oluşan örneğimizdeki iletişim biçimini monolog olarak değerlendirmek daha yerinde olur. Birebir muhatap olmadığı için monolog sayılabilecek bu konuşmalar, araya yolcuların girmesi ile diyaloglara dönüşür:

“- *Yolculuk?*

- *Antep'e, diyorum.*

- *Son durak mı? diye tamamlıyor bir başkası.*” (HN, 2006:9)

Buradaki **monolog** ve **diyaloglar**, günlük hayatın zorunlu kıldığı, yüzeysel ilişki, iletişim biçimlerini açığa çıkaran, derinliği olmayan örneklerdir ama hayatın ve edebi metinlerin bu tekniklerle olan göbek bağına somutlamaya yine de kifayet ederler. Monolog / diyalog, başarılı bir ilişki kurmanın yanında, hepimizin kullanabileceği pratik ve gündelik bir araçtır da aynı zamanda...

Bilumum anlatım teknikleri, güç birliği yaparak, Bekir Yıldız'ın hikayelerini; etkileyicilik, kalıcılık, gerçek-çi-lik, zenginlik, çarpıcılık vs. boyutlarıyla çoğaltarak, edebi metnin doğasına ve dünyasına yaklaşırlar. Eğer, “*Bütün renkler hızla kirleniyordu / Birinciliği beyaza verdiler.*” dizelerinin şairi **Özdemir Asaf**'tan kopya çekerek söylersek, bütün teknikleri kullanan Bekir Yıldız'da birinciliği **montaj** tekniğine vermek lazımdır. Bu durum biraz da yazarımızın, kaleminin tembel olması ile yaratıcı yazarlık melekelerinin zayıflığıyla alakalıdır. Zira montaj tekniğine çok başvurmasının yanında, kendini de çok tekrar eden, sürekli yaşantılarına ve anılarına sığınan ve bunları birden artık metinlerde biteviye yineleyen bir yazar profili vardır karşımızda...

3.3.9.9. Son Bir Teknik Daha: Otobiyografik Teknik

Yaşam öyküsüne dayanan anlatımın bizzat yaşayan ve yazan ortaklığıyla yazın dünyasına yansımaları otobiyografik anlatımı doğurur: *“Hemen her romancı –burada hikayeci- eserinde; kendine, kendi bilgi ve deneyimlerine değişen ölçülerde yer verir. Hatta bazı romancılar, salt kendi hayatını anlatır. Bu açıdan Gogol’ün, ‘Her seferinde, ben kendimi tasvir ediyorum’ demesi anlamlıdır.”* (Tekin, 2001:248) Hayatı ile eserleri arasındaki göbek bağı koparamayan yazarlardan biridir Bekir Yıldız. En çok, doğduğu ve yaşadığı yer olarak Güneydoğu’yu, işçi olarak çalıştığı Almanya’yı anlatan yazar, hikayelerini ve romanlarını ezici çoğunlukla yaşam öyküsünün gözlemlerinden damıtmıştır.

SONUÇ

“Yaşam hissedenler için trajedi, düşünenler için komedidir.”, der, Horace Walpole. (Türker, 2010) Trajikle komiği birleştiren ama trajediyi öne çıkaran; üzücü, ürpertici, ürkütücü, düşündürücü, acıklı, iğrenç, korkunç, çirkin hatta müstehcen olanı, belleğimize acı bir çılgılık gibi yapışıp kalanı, işçileri, köylüleri, ağaları, eşkıyaları, kaçakçıları, mutsuz evlilikler yapmış umutsuz kadınları ve cinsellik ile sevgisizlik sarmalında bocalayan erkekleri, hülasa bütün “Sahipsizler”i anlatan **Bekir Yıldız** için hayat durmadan trajedi üreten bir bataklık, bir gayya kuyusu, bir cehennem çukurudur.

Dünyayı sürekli tehdit edici bir yer olarak algılayan, yeryüzünün karanlık ve kötülüklerle dolu bir yer olmadığına kendini inandıramayan, varlığını ve özünü hiçbir zaman güvende hissetmeyen, sosyal uyum bozukluğu çeken, kaygı ve korku sarmalına sıkıştığı için sinirleri ve duyguları harap olan insanların ortak sarsıntısı olan “**kötü dünya sendromu**”na (Tarhan, 2012) yakalanan Bekir Yıldız için hayat sürekli ve sonsuz bir tarjedi kaynağı; sanat ise bunları anlatım ve aktarım aracıdır.

“Gerçekleri yoğurup dinamit haline getirmeye” (Makal 1969:9) çalışan, insanlığın yitik ve mitik cennetini arayan, kötülük ve hastalık yayan bataklığı kurutmak isteyen, bunun için sivrisineklerle mücadelenin kifayetsizliğini anlayıp, teşhis ve teşhir ettiği hastalıkların tedavisinin bir düzen sorunu olduğunu sürekli dillendiren, küçük insanın başından geçen küçük olayların arkasındaki **büyük resme** odaklanan “Bekir Yıldız’ın (1933-1998) yazınımıza getirdiği yenilik, bakış açısıdır. İçinden geldiği Güneydoğu Anadolu’yu Avrupa’nın, gurbetçi işçi olarak yaşadığı Avrupa’yı, Güneydoğu Anadolu’nun bakış açısıyla irdeleyerek yazmıştır. Bu bakış açısı trajikle komiği birleştiren insani bakış açısıdır. Öykülerine sahicilik kazandırır.” (Sezer, 2006:22)

Aşırı ve abartılı romantizmi ile tanınan Türk insanının duygusal karakterini taşıyan, düşünen ama daha çok hisseden, “lüzumundan fazla beyaz” kağıtlara sığmayan destansı duyguları, acı ve katı sosyal olguları yakalayıp yazmanın zorluğuyla boğuşarak, savaşıyor yaşıyor, didinen, trajik üslubu önceleyen, toplumcu gerçekçi bir yazardır **Bekir Yıldız** ve bir aydın, bir yazar olarak varoluş nedenini insanları mutlu etmeye değil tedirgin etmeye odaklar. Yazara göre kimliği, kişiliği, insanlığı ve yaşamı konusunda tedirgin edilmeyen birey, sormayan ve sorgulamayan, umarsız ve duyarsız bir tavır geliştirecek, gözden geçirilmeyen yaşam, içinde barındırdığı hataları tekrar edecektir.

Cumhuriyet döneminde yazılan köy konulu romanlarda muharrik güç olarak başlangıçta; Anadolu halkı ile mesleki mecburiyetlerle doğrudan teması olan iki aydın kesim vardır. Bunlardan birincisi öğretmenler, ikincisi subaylardır. Daha sonra örneğin Yakup Kadri ile bir seçkinin / elitistin, Şinasi İlhan Tarus ile bir savcının; (Arslan, 2011:43) Mahmut Makal, Osman Şahin, Fakir Baykurt gibi isimlerle Öğretmen Okulu, Köy Enstitüsü çıkışlı öğretmenlerin bakış açısından Anadolu edebiyata yansır. Bu bakış açılarının sahibi olan insanlar, ortak payda babında ya devlet terbiyesinden geçen insanlardır ya da şehirli... Bekir Yıldız, köy hayatını ve işçiliği bizzat yaşayan birisi olarak içerden bakış açısı ile **toplumcu** ve Anadolucu bir edebiyat inşa eder. Bu bağlamda, bakış açısı içerden ve daha sahici olan Yıldız'ın konuları ve kişileri ile kinaye mesafesi yok denecek kadar azdır.

Yahya Kemal'in duygusal ve kültürel kimliğinin inşasında doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Üsküp, mektep olarak telakki ettiği Paris ve rüya şehir İstanbul'dan müteşekkil üç şehrin çok önemli olduğu bilinir ve edebiyat çevrelerince de dillendirilir. Bekir Yıldız'ın kültürel kimliğinin şekillenmesinde de üç şehrin / iki ülkenin önemli olduğunu söyleyebiliriz. Doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği **Urfa** / Harran; mektep olarak, şok niteliğinde bir aydınlanma ve uyanış geçirdiği ülke olarak telakki edebileceğimiz **Almanya** / Münih - Leimen ve kent kültürünün beşiği, matbuat dünyasının kalbinin attığı şehir **İstanbul**... Bu üç mekan, Bekir Yıldız anlatılarının anahtar / açar mekanlarıdır.

Bekir Yıldız mektepli değil **alaylı** bir yazardır. Yoksulluk içinde geçen çocukluğu, sanat okullarıyla sınırlı eğitimi, çalışarak hayatını kazanma mecburiyeti ile işçi sınıfına intisabı, velhasıl yitik kanatları, Bekir Yıldız'ı kelimenin tam anlamıyla alaylı bir yazar yapar. İşçi sınıfına mensup olan, hayatını beyni değil bedeni ile kazanacak işler tutmak zorunda kalan, edebiyat kavşağına, fiilen olmasa da resmen yolun yarısını geçtikten sonra sapan, 65 yıllık ömrünün 32. yılında ilk romanını yayınlayan yazarımızın, yazarların beslenme kaynakları olarak görülebilecek, entelektüel bir aileden, sanat muhitlerinden ve kültür, sanat odaklı meslek icra etme olanağından, iyi bir eğitimden yoksun kalışı da eserlerinin edebi, felsefi, kültürel doku ve sanatsal derinlikten yana yoksullaşmasına yol açmıştır.

Bekir Yıldız'ın ilk romanı, dört yıl işçi olarak çalıştığı Almanya izlenimlerini içeren **Türkler Almanyada** romanıdır: “...1966 yılında Türkiye'ye döndüğümde ilk kitabımı bu yıl yazdım. Kapışılacağını sanıyordum yayımlanır yayımlanmaz.” (YZİ,

2006:64; Özkırımlı, 1984:7) Yazarın ilk ciddi yazın denemesi olan roman, türünün özelliklerini taşımaktan çok uzaktır. Yarı belgesel, yarı anı türleri arasında gidip gelen; yavan ve sıradan bir üsluba yaslanan, satırlarından amatör ruhun fışkırdığı bu roman, hem okunmaz, hem satılmaz ve hiç yeni baskı yapmaz. Almanya'ya işçi göçünü anlatan ilk, yol açıcı ve öncü olma rolünü üstlenen roman, Türklerin Almanya'ya iktisadi nedenlere dayanan göçünü anlatan romanlar arasında ismen anılmanın ötesinde, Bekir Yıldız'ı titretip kendine getirir, edebiyat sanatının sınırlarını sorgulaması gereğine, kendini yetiştirmesi, kat edecek fersah fersah yolu olduğu gerçeğine hazırlar. *“Biz işçi istemiştik, karşımıza insanlar çıktı.”* diyerek şaşırان Almanlarla karşılaşan Türklerin ekseninde Doğu - Batı ve kültür çatışmaları romanın satır aralarından güncel tarihe sızar.

Bir aile dramı ve evlilik yergisi olan, sevgisizliğin doğurduğu ikiyüzlülüğü ve sevginin çırpınısını anlatan, 1980 yılında ilk baskısı yapılan, toplamda sekiz baskıya ulaşan **Halkalı Köle**, Bekir Yıldız'ın yazarlık kariyerinin ikinci ama ilk dikkat çeken ve en çok tartışılan romanıdır *“Evliliğe değil, evlilik kurumuna karşıyım.”* (Kadınca, 1982:42), diyen Bekir Yıldız'ın; Halkalı Köle romanının karakterler, olay örgüsü, zaman, mekan, otobiyografik anlatım vb. birlikteliklerle devamı olarak kaleme aldığı üçüncü romanı **Aile Savaşları**'dır. Bu iki roman yazarın toplumdan bireye geldiği değil, bireyden toplumsala gittiği, evlilik kurumunu, kadın - erkek ve aile ilişkilerini ama özellikle fotokopi sadakati ile kendi yaşamından damıttığı gerçeklerle sorguladığı romanlardır: *“Yıldız'ın bütün eserleri, kendi hayatının izdüşümüdür. Bu bakımdan o, yazmakla yaşamak arasındaki kan bağının yazarıdır.”* (Hızlan, 1998:19)

Yazarın dördüncü romanı, ilk kez 1986 yılında okurla buluşan, toplamda beş baskı yapan **Ve Zalim Ve İnanmış ve Kerbela** adlı romanıdır. Çağdaş bir destan denemesi olarak da okunabilecek, konusunu tarihten, daha tafsilata girerek söylersek İslam tarihinde yaşanan ve insanlığın, İslam'lığın hafızasında derin ve kalıcı izler bırakan bir İslam trajedisinden, Kerbela olayından alan roman, öncelikle İslam tarihinin de edebi eserlere kaynaklık edebileceğinin güncel bir örneği ve ispatı olmasıyla edebiyat dünyasında dikkat çekmiş ve konuşulmuştur. Bu romanla; bir yazar olarak dünü bugüne bağlayan, üstüne yapışıp kalan, *“Yalnızca yaşadıklarını yazıyor.”*la özetlenen çarpık eleştirileri de yanıtlayan Bekir Yıldız; tarihe yönelme, tarihle bugünü buluşturma, tarihi edebiyata sokma konusunda da yeni bir örnek sunmuş olur. İyi ile

kötünün, zalim ile mazlumun bitmeyen savaşından bir tarihi kesitin anlatıldığı çağdaş bir destan denemesidir, roman.

Yazarın beşinci roman denemesi, ilk kez 1989 yılında okurla buluşan, toplamda dört baskı yapan **Darbe** adlı romanıdır. “*Kahrolsun emperyalizm, yaşasın sosyalizm.*” (DR, 2006:130) diyen bir başkaraktere yaslanan, çarpık dünya düzenini ve bu düzenin çarkları arasında tüketilen ömürleri, yoksullaşan ülkeleri, işkence gören insanları anlatmayı öncelediği Darbe romanında Bekir Yıldız; Türk karakterler üzerinden ve Türkiye’deki 12 Eylül askeri darbesinden başlattığı ufuk turunda, projeksiyonu ile bütün dünyayı tarar, sömürgecileri teşhir eder ve azarlar, emperyalizmin yıkıntıları arasında, sosyalist bir düzenin özlemini duyar, bir hesaplaşma çabası içinde ve yazarlık borcunu ifa kaygıları ile yakın tarihe, tanıklıklarından aldığı ilhamla dipnotlar düşer.

Bu romanları yazmasına, roman vadisinde de at koşturmasına rağmen adını hikayeci olarak duyuran Bekir Yıldız’ı edebiyat dünyasına takdim eden, edebiyat dünyasında “hüsn-i kabul” görmesini sağlayan, 1968 yılında basılan, yirmi civarında baskıya ulaşan **Reşo Ağa** adlı hikayesi ve aynı adlı hikaye kitabında yer alan hikayelerdir. Bekir Yıldız’ın Reşo Ağa’yı yayınladığı ortamda, Fransız edebiyatından bize geçen “Varoluşçuluk” akımının da etkisiyle öykücülüğümüzde “yılgınlık, boğuntu, anlaşılmazlık, karışıklık, hiçlik, mutsuzluk, umutsuzluk, felsefi huzursuzluk” gibi bireysel ve soyut izlekler ön plana geçmişti ve edebiyat çevreleri öykü türünün okunmadığından ve bu türün öldüğünden şikayet ediyorlardı. Bekir Yıldız’ın, toplumla göbek bağıını koparmış, yörüngesinden sapmış Türk hikayeciliğinin kıblesini yeniden doğrultan ve küllerinden yeniden doğmasını sağlayan bir etkisi ve katkısı olmuştur, Reşo Ağa ile bodoslama daldığı edebiyat ortamına...

Bekir Yıldız’ın 1968 yılında yayınlanan, değişik yayınevlerince muhtelif baskıları yapılan, en az 16 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitabı Reşo Ağa’yı yakın markaja alan ikinci hikaye kitabının adı **Kara Vagon**dur. Deyim yerindeyse, edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap Reşo Ağa iken, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran, adını hikayeci olarak geniş kesimlere duyuran kitap Kara Vagon’dur. Kara bahtın adını yoksul koyduğu çaresiz Anadolu insanların edebiyata düşen gölgeleri ve yürek sızlatan gerçekleri bu hikayeler ile çoğalmaya başlar.

Bekir Yıldız’ın; ilk kez 1970 yılında basılan, ağırlıklı Cem Yayınevi olmak üzere, değişik yayınevlerince baskısı yapılan, en az 16 baskıya ulaşarak en çok okunan hikaye kitaplarının gölgesinde kalmayan **Kaçakçı Şahan**, üçüncü hikaye kitabının

adıdır. Diğer yan izlekler bir yana, kaçakçılık ve eşkiyalık, bu hikayeler ile edebiyatta bir kez daha boy verirler. Edebiyat dünyasına yazarı takdim eden kitap Reşo Ağa, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran Kara Vagon adlı hikaye kitabı ise Bekir Yıldız'ın geçici değil kalıcı bir yazar olmaklığını iddiadan ispata dönüştüren kitap da üçüncü kitabı olan Kaçakçı Şahan'dır.

Bekir Yıldız'ın; değişik yayınevlerince muhtelif baskıları yapılan, ilk kez 1972 yılında basılan, en az 12 baskıya ulaşan, toplumsal içerikten bireysel ilişki biçimlerine kaydığı bir diğer hikaye kitabının adı da **Evlilik Şirketi**'dir. Tek bir öyküden oluşan bu kitabı hikaye ile uzun hikaye arasında bir yere konumlandırmak mümkündür. Bu kitap; başta Halkalı Köle ve Aile Savaşları romanı olmak üzere, yazarın aile ilişkileri, evlilik kurumu, kadının toplumdaki yeri ve değeri gibi izlekler üzerine oturan diğer hikayeleri ile fark edilir benzerlikler taşır; evlilik dahil, insan ilişkilerinin koşulsuz dürüstlük üzerine oturmadığı gerçeğini okurun yüzüne çarpar.

Bekir Yıldız'ın bu kitaplarını, ilki 1973 yılında basılan **Beyaz Türkü**, 1975 yılında basılan **Dünyadan Bir Atlı Geçti** takip eder. Dünyadan Bir Atlı Geçti'de yer alan hikayelerin tamamı değil de özellikle konuları Güneydoğu'da geçenleri başarılı bulunur. 1977 yılında **Demir Bebek** ve yine ilk kez 1982 yılında basılan **Mahşerin İnsanları**, yazarın hikayelerini bir araya getirip yayınladığı diğer kitaplarıdır. Mahşerin İnsanları adlı kitapta yer alan hikayelerde Bekir Yıldız'ın hikayeciliğinin değişik bir evreye girdiği, edebiyat muhitlerince dikkat çekmiş, gözlerden kaçmamıştır: *“İlk öykülerinden bu yana kırsal yöre öykülerinde olsun, kenti anlatan öykülerinde olsun, özellikle Almanya'da çalışan köy kökenli işçilerin anlatıldığı öykülerde olsun, anlatım doğrudan doğruya olaya, görüntüye, çarpıcı sahnelerle dayanıyordu. Son kitabındaki Mahşerin İnsanları adlı öykü ise, düşünce yönünden ağırlık kazanıyor. Batı'yı, Batı toplumunu bir denemeci gibi tartışyorsun bu öykünde.”* (Özyalçın, 1982:12)

Bu hikaye kitabı ile Bekir Yıldız'ın hikayelerinin, olay ögesinin sentezleyici ve belirleyici olduğu yapıdan düşünce ögesinin belirleyici ve sentezleyici olduğu bir yapıya evrildiği görülmektedir. Keza bu hikaye kitabı, tiraj ve baskı sayıları arasından Bekir Yıldız'ın, yıldızının parlaklığını yitirmeye başladığını, hızla okuyucu kitlesini kaybettiğini de gösterir.

1985 yılında yayınladığı **Bozkırım Gelini** adlı onuncu hikaye kitabını, klasik anlamda yazdığı hikayelerin sonuncu kitabı olarak da değerlendirmek lazımdır. Bütün bu hikaye kitaplarının arasına Bekir Yıldız, hikaye - röportaj adını verdiği yeni bir türe

ait örnekler de serpiştirir. 1972 yılında ilk baskısını yapan **Harran** adlı öykü kitabı, yazarın durum hikayelerine yöneldiği ve iç kapağa “röportajlar” açıklamasını düştüğü ilk hikaye - röportaj denemelerini ihtiva eder. Keza **Alman Ekmeği** ve **İnsan Posası** adlı hikaye kitaplarında yazar, hikaye - röportaj dediği türü denemeye devam eder.

Bu hikayelerle beraber, yazarın öykü anlayışında ve öykülerinde bir kırılma çizgisi, bir fay hattı ile karşılaşırız: *“Çağın akıl almaz hızı içersinde akıp giden olguları yansıtabilmek için hikaye kalıplarını yetersiz bularak; hikaye / röportaj olarak isimlendirdiği, ne hikaye ve ne de röportaj olan, ama buna karşılık hem hikaye ve hem de röportaj özelliği taşıyan yeni bir tür önerisi getirir.”* (Ergün, 1975:116) Bu öneri hem yazar, hem Türk edebiyatı adına yeni bir teklif ve tecrübedir ve Bekir Yıldız’ın yenilikçi / öncü kişiliğini, ileri görüşlülüğünü ortaya koyan savın bir diğer kanıtıdır.

Bekir Yıldız, kendisi ile yapılan, hikaye - röportaj adını verdiği tekniğini de açıkladığı bir söyleşide ileri sürdüğü görüşleri ile bir çığlığı anlatan küçürek öyküye, tanım, anlayış ve felsefe olarak oldukça yaklaştırmıştır: *“İnsanımızın yaşantısı küçük dilimlere bölünmüştür. Bu insana bazı şeyleri çok yoğun anlatmalıyız. Çok öz ve hızlı anlatacaksın. Çünkü toplumumuz çok hızlı değişen bir toplum. Bu, giden bir trenin ardından unutulmuş bir şeyi koşup verme gibi. Okuryazar oranımız belli, az okuyor. Öte yanda anlatılacak şeyler çok ve zaman geçiyor. Hikaye - röportaja yönelişim işte buna bağlı. ... Bazı konuları hikaye sınırlarına alamıyoruz. Hikaye sınırlarını kırmak için bu türü yeğledim. Ya da Türk edebiyatına kazandırmaya çalışıyorum.”* (RP, 2006:Arka kapak) Küçürek / kısa öykünün çıkış nedenlerinden biri de zamansızlık sarmalına düşen çağdaş insana, kolay tüketebileceği, az hacimli ama yoğun anlamlı, anlatım itibarıyla şiirimsi, edebi metinler sunmaktır yani öz ve hızlı anlatmaktır. Kısa *“öykü, dağınıklığa karşı yapılan bir protestodur.”* (Pritchett, 1998:37) Bu açıklamalar, küçürek öykü ile hikaye - röportaj türü öykülerin ana bileşenleri itibarıyla pek çok ortak paydada buluştuğunu gösteriyor.

Yazarlık karalamalarına çocuk hikayeleri yazarak başlayan Bekir Yıldız, ilk kez 1978 yılında yayınlanan **Ölümsüz Kavak** adlı hikayesiyle, çocuk edebiyatı örneklerinden sayacağımız bir masal yayınlar. İlk olarak 1982 yılında yayınlanan Mahşerin İnsanları adlı hikaye kitabının içinde yer alan, müstakil olarak ilk baskısı ise 1993 yılında yapılan **Şahinler Vadisi** ve **Kör Güvercin** adlı hikayeler, Bekir Yıldız’ın bu türe giren diğer hikayeleridir. Şahinler Vadisi ve ağırlıklı olarak Kör Güvercin öyküleri, fabl türünün örnekleri arasında değerlendirilebileceği için teşhis ve intak

sanatlarından olabildiğince yararlanılmıştır. Neredeyse bir hayvanat bahçesine yetecek kadar hayvan, bir araya getirilerek oluşturulan Kör Güvercin öyküsü, hayvanlar üzerinden insanlığa yapılan ve insana yazılan mensur bir taşlama / yergi / hicivdir.

Yazarın bu türe dahil edilebilecek son masalı ise 1980 yılında yayınlanan ve Urfa yöresinde sürekli anlatılan Hz. İbrahim - Nemrud kıssasının çocuklara uyarlanması ile temelde iyi ve kötünün bitmeyen mücadelesini anlatan **Arılar Ordusu** adlı eseridir. Bu türe giren öykülerinde / masallarında Bekir Yıldız, iyi ile kötünün savaşımının yanında; çalışmanın, emeğin, okumanın kutsallığı; barış, dayanışma ve yardımlaşmanın gerekliliği gibi, insan, doğa, hayvan sevgisi gibi, özgürlük gibi izlekleri önceler ve işler.

Bekir Yıldız'ın, diğer eserlerinde de hem var olan hem estetik kaygılarla bakıldığında kusura dönüşen bir tutum, çocuk edebiyatı örneklerinde de sürdürülür. Bu türe giren eserlerde en göze batan ve rahatsız eden yön, yazarın çocuk edebiyatı ürünlerini bile güdümlü / angaje edebiyatın kuyruğuna eklemlemesidir. Bekir Yıldız, *“İnsan politik bir hayvandır.”* (zoon politikon) diyen **Aristo**'yu haklı çıkaracak kadar siyasallaşmış bir edebi kişiliktir.

Çocuklar için yazdığı masallara bile, çaya karıştırılmış şeker sınırlarını zorlayan, hatta aşan bir yoğunlukta, siyasal görüşlerini eklemekten geri durmayan yazar, **Ölümsüz Kavak** adlı masalında; *“Bu ücretle çalışılmaz, diye yüzünü”* (ÖK, tarihsiz:18) ekşiten işçilerden yola çıkar, gelir dağılımındaki adaletsizliğe, işsizliğe, grev, gözcü, sözcü, emekçi, direniş kavramlarına ve ruhuna; yalancı ve soyguncu tüccarlar aracılığıyla kapitalizmi sezdirmeye, evleri basıp kitap toplayan polisler aracılığı ile devlet ve düzen hesaplaşmasına, *“Zenginler hep böyle mi yapar baba?...”* (ÖK, tarihsiz:51) türevi cümleler kurmaya yönlendirilmiş çocuk karaktere ve bu yolla ortaya çıkarılan sınıf çatışmalarına değin genişleyen bir yelpazede, hayata ve sanata **sosyalist** bir kimlik ve siyasal bir kişiliğin bakış açısıyla bakmakta kararlı ve ısrarcı olduğunu ortaya koyar.

Fikri ile zikri arasındaki şaşmaz uyum ve kopmaz bağla yazar, eskilerin deyimiyle, siyasal duruşunda ve bunu edebiyatla ilişkilendirişinde “sabit-kadem”dir, Aytmatov'un karakteri ile söylersek Sabitcan'dır, Ömer Seyfettin'in karakteri ile söylersek Durmuş'tur. Zira çocukların okuyacağı bir masalı bile bu denli siyasallaştırabilmek, katı, inatçı, fanatik bir tutum gerektirir ve öze inildiğinde ağaç yaşken eğilir diye düşünen yazarın çocuklara yatırım yapma, çocukları çocukken eğitime, bilinçlendirme, devrimci bir nesil yetiştirme eğilimini görünür kılar.

Türk toplumunun yaşamına yön veren temel dinamikleri açığa çıkarmak işlevi üstlenen bütün anlatılarında, toplumu tarihsel sürecin bütünlüğü içerisinde diyalektik bir yöntemle kavramaya çalışan (Lukacs, 2006:95) Bekir Yıldız; toplam beş roman, 153 hikaye, hikaye - röportaj ve masal olarak sınıflandırılabilir hikaye ve hikayemsi örnek yazmıştır. Roman boyu kitap olarak hikayelerin tekabül ettiği sayfa sayısı 1578'dir. Bekir Yıldız'ın hikayelerinden seçmeler yapılarak oluşturulan yeni kitaplar vardır. Yazarın **Üç Vatandaş** adlı, 1973 yılında yayınlanan bir oyununun olduğuna dair bilgiler de var ancak kütüphane taramalarımızda ve sahaflarda bu kitabı bulamadık.

Antiemperyalist olduğum için sosyalistim gibi ifadeler ve devrimci bilinçle, düzenle, iktidarla sürekli bir çatışma içerisinde olduğunu, düzeni sorguladığını ve değiştirme hakkını saklı tuttuğunu fırsat buldukça vurgulayan; *“Ölmeden hiç olmazsa son bir kitap yazıp hesaplaşmak istiyorum. Adını bile koydum. ‘Devlet ve Ben’ ... Devletle, iktidarla, dünyayla hesaplaşacağım.”* (Sezer, 1998a) diyen Bekir Yıldız'ın, söz ettiği bu eserinin, projesinin roman olarak yazılma olasılığını ve gereğini gözeterek söylersek, yazarın, yazılması düşünülen ama yazıl-a-mayan ve yayınlanmayan son eseri / romanı budur.

İnsana ıstırap veren en büyük gerçek büyüğü bozulmuş bir dünyada yaşamaktır. İslam birliği fikrine kendini adayan Akif; Arap, Arnavut vs. isyanlarıyla bu fikrinin iflasını gördükten sonra nasıl derin bir hayal kırıklığı ve mutsuzluğa düştü; Nazizm'in ve faşizmin savunduğu değerlere darbe vurmasıyla, yaşamının anlamını yitiren Stefan Zweig nasıl intihar ettiyse; Bekir Yıldız da, kendi yaptıkları putları kendi elleriyle yıkan Marksizm'in; başkenti Rusya'dan başlayarak tüm dünyada, 1980 darbesiyle de Türkiye'de çöküşüne tanıklık ettikten sonra büyük bir hayal kırıklığı yaşamış, tadı kaçmış, belki sırf bu yüzden köşesine çekildiği için, adını koyduğu romanını bitiremediği gibi, sağlık sorunlarıyla da boğuştuğu son yıllarında büyük bir durgunluk içine girmiştir.

Birkaç şiir denemesi yaptığını, şiirle konuşan, yazan, düşünen, gülen, ağlayan bir toplumun bireyi olarak edebiyatla şiir denemeleri ile tanıştığını saptadığımız; *“Önemli olan, şiveye yaslanmadan, şiveden yararlanmaktır.”* (Oral, 1973:3) diyen Bekir Yıldız, ince tartımlarla yerel şiveyi, kaba, argo, küfürlü ve yer yer müstehcenliğe varan fütursuz ifadeleri, edebi sanatları, folklor çeşnisini hatta avukat yerine savunucu, katil yerine öldürücü gibi yeni kelimeleri teklif ettiği ve kullandığı erkekci / masculen üslubunda;

yer yer güçlü ve şiirsel anlatımlara, yoğunlaştırılmış ifadelerle de ulaşır ve bir düzey tutturarak, **üslup sahibi** yazarlar arasına dahil olur.

Bizim toplumumuzdan ve insanımızdan seçtiği kesitlerle, sorunlarımızı, duygu, düşünce, ruh, hayal dünyamızı, hüznümüzü, acımızı teşhis, teşhir eden yazar, geri planda olası çözümler ve daha yaşanabilir bir ülke ile dünya hayalini sezdirmeyi başarır; iyi, güzel, temiz, asil olanı teklif ve telkin eder. Özünde / etimon spritüelinde Bekir Yıldız'ın özlemi, herkes için daha **yaşanabilir bir dünya düzeni**dir ve sanatını bu amacın emrine tahsis etmiştir. Feodalizm'i, faşizmi, Vandalizm'i, Nazizm'i, kapitalizmi, pragmatizmi, emperyalizmi vs. reddeden, telin eden Bekir Yıldız, bunların yerine hümanizmi, sosyalizmi ikame etmek ister.

Sistem, sistemler bize eski insanı dayatmaktadır... Konuşmayan, düşünmeyen, araştırmayan, ezberci, bir üst yapı olan cemiyete eklemelenmek yerine, ilkel yapıya sığınan tarikatçı / cemaatçi, yalnızca verileni yerine getiren, gözlerimi kaparım vazifemi yaparım diyen insan modeli... Aydınlanma mücadelesi ise yeni insan ile eskinin mücadelesidir. Eski insan, egemen dünyanın tüm gerici güçlerini arkasına almış, yeni insanın oluşumunu engellemeye odaklanmıştır. Aydınlanma sürecinin başarısı için yeni insana gereksinim vardır. Bu da bilim öncülüğündeki estetik bilinç ve insani bakışla olasıdır. Bu düşüncelerin ve zihniyetin yazarı olan Bekir Yıldız; içindeki öfkeli, isyankar kişilik ve devrimci bilinç ile cenneti öbür dünyada değil bu dünyada aramak, bulmak ve kurmak isteyen **yeni insan tipidir** ve bu insan tipini yaratmak ister.

Adını dergilerden ziyade ilk öykü kitabı olan “Reşo Ağa”yı yayımlayarak duyuran yazar, öykülerini daha çok kitaplaştırarak yayımlamıştır. Ayrıca edebiyat ve sanatla ilgili görüşlerini ve bazı öykülerini Yeditepe, May, Halkın Dostları, Yeni a, Yazko Edebiyat, **Militan**, Varlık, Hürriyet Gösteri, gibi kimi zamanın hızlı sosyalistlerinin yayın organları da olan dergilerde yayımlamıştır.

Sanat hayatının başlangıcında, elinde tuttuğu aynaya yansıyanları dolaysız ve yansız sunduğu için, yazdıkları Yansıtma Kuramı'na göre okunmaya elverişli olan Bekir Yıldız; sonraları dolaylı ve taraflı bir anlatımı öne çıkardığı için, dikkati tuttuğu aynadan kendine çekmiş, eserleri **Anlatımcı Kuramla** okunmaya elverişli hale gelmiştir. Psikanalitik kuram, Feminist kuram, Marksist kuram, Yeni Tarihselci kuram vb. Bekir Yıldız'ın eserlerini farklı okumalara tabi tutmak isteyenlere teklif edilebilecek diğer kuramlardır.

Sanat felsefesinin eski ama eskimeyen tartışma konularından biri de sanatın **güzel** mi, **faydalı** mı olacağı sorunsalıdır. “*Güzel dediğin faydalı olmalı / Kadınsa hamur yoğurmalı, çocuk doğurmalı / Ariysa bal yapmalı*” diyen Bedri Rahmi ile Bekir Yıldız paralel düşünmektedirler: “*Sanatçı ustalığına azıcık da ‘Faydacılık’ karıştıracaktır.*” (Seyda, 1972:5) diyen, sanatına faydacılığı azıcık değil çokça karıştıran Bekir Yıldız’ı bu düşünceleri “sanat toplum içindir.” teorisine ve pratiğine götürmüştür.

Kitapla “**yazan**” olarak değil “**dizen**” olarak tanışan; bu tanışıklık daha sonra yazma hevesi ile beslenip sıkı dostluğa, hayat tarzına dönüşen; “*Sizce sanatçı ile edebiyatçı arasındaki ayrım?*” sorusuna “*Sanatçı, yaratan kişi, edebiyatçı okudukları, algıladıklarıyla yetinen kişi. Biri var olanı alıp sunuyor, öbürü olanları yaratıcılığından geçirerek, yeniden üretiyor. Önemli olan, gerçeği en etkin, en iyi biçimde sanatçı kişiliğiyle yeniden yaratmak.*” (Başaran 1998:23) yanıtını veren Bekir Yıldız’a göre edebiyatçı ile sanatçı arasında **üreten** ve **tüketen** karşıtlığında somutlaşan temel bir ayrım söz konusudur. Bu ayrımın farkında olan Bekir Yıldız’ın yazın yaşamı ve yılları edebiyatçılıktan sanatçılığa yükselmenin yolları, olanakları üzerinde kafa yormakla, teşrik-i mesai ile geçmiştir. İtirafı zor ve üzücüdür ki devrimci Bekir Yıldız, devrimi göremeden ve evrimini tamamlayamadan, bugünden geriye baktığımızda, edebiyatçılıktan sanatçılığa yükselemeden kalemi kırılan sanatçılardan olmuştur.

Türk hikâyeciliğinin yönünü sıradan insanların hayatına çevirmesi bakımından çok önemli bir yazar olan Bekir Yıldız, **küçük** insanların **büyük** hikayecisidir: “*Benim kahramanlarım, normal bir yaşama olanağının ucundan bile tutamamış köylülerdir. Fakirlik bir yana, düzenli bir yaşantıya, erişme umutları da yoktur. Birbirlerini yerler. İlkelin ilkeli anlayışlarla donatılmışlardır. Öbür dünyadaki cennet avuntusudur tek tesellileri. Bunları kötülemeye, kızmaya hakkımız da yok.*” (Makal, 1969:9) Yazarın bütün karakterleri, yöneten değil yönetilen, ezen değil ezilen, sömüren değil sömürülen, okumuş değil cahil, köylü, işçi, “robotize köleler”, mankurt tiplerdir. Posaları çıkınca bir kenara atılan, itilen, örselenen, görmezden gelinen, insan yerine konmayan, kullanılan tiplerdir. Bu bağlamda kurgudaki işlevlerini bir yana bırakırsak bu karakterlerin hayat bütünlüğü içindeki yerleri **fon karakter**den öteye geçmez. Hayatın fon karakterleri Bekir Yıldız’ın **başkarakter**leridir.

“*Roman yol boyunca gezdirilen aynadır.*” düstur-ı kemaliyle açıklanan realizmi, fotoğraf realizmine, yer yer natüralizmin sınırlarına kadar sündüren, sürdüren ve sürükleyen, eserlerinde bir tür “sansürsüz gerçeklik” anlayışına yönelen, eserlerinin

okunmasını ve etkisini “*süte su katmamış*” (Makal 1969:9) olmasına bağlayan Bekir Yıldız’ın eserlerinde; çocukluğunun geçtiği Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin sorunları, Güneydoğu Anadolu bhusus Urfa - Harran yöresi insanının gerçekleri, Almanya’ya bakamadığımız için evlatlık verdiğimiz Türk işçileri ekseninde dış göç olgusu ve iç göç bağlamında katlanarak çoğalan kentteki küçük insanın sorunları, kırsal kesim hayatından verdiği kesitlerle yoksulluğun, cehaletin doğurduğu kötü sonuçlar, “**töre**” adı altında uygulanan katı kuralların etkileri, ağa köylü ilişkileri, eşkıyalık, kaçakçılık, kan davası, kadının ezilmişliği, aile ilişkileri, cinsellik, feodalizm, kapitalizm, emperyalizm, sosyalizm başlıca izlekleri oluşturmuştur.

“*Yazmak, hem teknik, hem yaratıcılık isteyen bir iştir. Şunu kesinlikle söyleyebilirim, hiçbir hikâyem ne hayatta olduğu gibidir ne de ilk duyduğum gibidir.*” (YZİ, 2006:23) diyerek, hayatı sanatın süzgecinden geçirdikten sonra yazdığını beyan eden Bekir Yıldız’ın eserleri, özel hayatına ve sosyal hayata kopmaz bağlarla bağlıdır. Bekir Yıldız’ı, “zeitgeist”ı, **zamanın ruhunu** ihmal ederek okumak olası değildir. Romanlarının, hikayelerinin tamamına yakını hayal ederek değil, görerek ve yaşayarak devşirdiklerinden, biriktirdiklerinden sentezlemiştir.

Bekir Yıldız’ın anlatılarında bazen gerçekle hayaller yarışsa, hayaller hep önde gitse bile her zaman ve daima gerçekler kazanır. Yazarın edebi mirasında büyük bir yekun teşkil eden bireysel ve **otobiyografik** karakterli anlatımlar, toplumsal yankıları ve geçerlilikleri olan vakalar olarak okunmalı ve değerlendirilmelidir. Zira edebiyatın, sözün, ipekten kanatlarına bindikten sonra bireysel olan hem ulusal hem de bir yanıyla mutlaka evrenselidir. Bireysel olanda toplumsal olanın ve evrensel olanın yansısı olduğu gerçeği kendi hikayelerini anlatan yazarların bile evrensel olabilmesine kapı aralamaktadır.

“*Sizi etkileyen öykücüler var mı?*” sorusuna; “*Sabahattin Ali bana yararlı oldu.*” (Makal, 1969:9) yanıtını veren, sanatı halk için yapan; “*Azınlığın yaşantısını öyküleştiren, azınlığa mal etme yerine, halkı mutlu azınlığa okutmayı yeğ*” tutan; yine sanatı ve sanatını “*Yaşantı, emek ve içtenlik meselesi...*” (Makal, 1969:9) olarak gören Bekir Yıldız, Sait Faik gibi mutlu azınlığın hikayecilerinden değil, mutsuz emekçi kesimlerin hikayecisi **Sabahattin Ali**’den, Nazım Hikmet’ten, Türkiye’nin ilk işçi ve sosyalist kadın şairi, Yaşar Nezihe Hanım’dan beslenir; Çağdaş Türk Edebiyatı’nın üç Kemal’i olan; Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi yazarlardan etkilenir.

Toplumcu edebiyatın, hikaye, roman, şiir gibi türlerinde eserler vererek hem çok yönlü hem de en güçlü kalemlerinden biri olan Sabahattin Ali'nin toplumcu / proleter sanat anlayışını; Sait Faik'in fazla bireyci / burjuva sanat anlayışına tercih eden Bekir Yıldız; daktilosunun başına toplumcu edebiyatçıların sesi olmak için oturur ve yazar. İnsan damarıyla, insani öze, insan duygularıyla, insanlar arası ilişkilerle, insanın doğayla ilişkileriyle, insanın makinelerle ilişkileriyle dolu olan eserlerin yazarı olan Bekir Yıldız'ın; **etkilendiği** yazarlar olduğu gibi **etkilediği** yazarlar da vardır. Necati Güngör, Osman Yıldız, Can Dündar, Server Tanilli yazarın çekim alanına giren, girdiklerini beyan eden ne ilk ne son isimlerdir.

Durum ve olay öyküsü diye iki koldan akan bir nehir gibi yol alan hikaye türünde Bekir Yıldız; **olay öykülerine** daha yakın durur. Dış dünyanın ve insanların iç dünyasının yoğun ama yuvarlak ifadelerle geçirildiği hikayelerde ayrıntılı ruhsal çözümlemelere, geniş tasvirlerle rastlanmaz. Bir ressam, plastik sanatların temsilcileri kadar olmasa bile her insanın bir parça da gözleriyle yaşadığı; renklere, şekillere alıcı gözle baktığı gerçeği, Bekir Yıldız tasvirleri için geçerli değildir. Belki de çocukluk yıllarında geçirdiği ve sık sık nükseden trahom hastalığı ve gözlerini jilette kazıtarak görebildiği yıllardan kalma bir alışkanlıktır, bu seyrek ve bir iki cümlelik yuvarlak betimlemelerle yetinmek... Keza belki de hayatını düşünmek değil kazanmak üzerine kuran, hayata yoksulluğa rağmen tutunmak zorunda kalan bir geçmişin yazarı olarak Bekir Yıldız, düşün-e-meden yaşayan bir çevrenin içinden çıkmış, dış dünyanın aman vermez meşguliyetleri, yoğun bedensel çalışmaların, yerleşik tabirle ekmek kavgasının bakiyesi yorgunluklar, iç dünyaya ayıracak, odaklanacak zaman bırakmamıştır.

Olay öyküleri; yazar yaşlandıkça, anıları ve konuları tükendikçe, uzun siyasi söylevlere dönüşen, düşünce ögesinin sentezleyici olduğu, zor okunan, kimi bir makale havasına bürünen öykülerle yer değiştirir, **durum öykülerine** benzemeye başlarlar. Yunus'un "*Her dem yeniden doğarız / Bizden kim usanası*" deyişindeki gibi her dem yeniden doğamayan, sürekli kendini anlatan, sık sık kendini tekrar eden, "*sanatını yenilemek yerine yineleyen*", (Arslan, 2011:29) hikayelerinde anlattıklarını romanlarına, romanlarında yazdıklarını hikayelerine yediren, gitgide kendi mirasını tüketen bir mirasyediye dönüşen Bekir Yıldız; tasvir, iç çözümleme, bilinç akımı vs. gibi tekniklerden ziyade en çok montaj tekniğine başvurmuş, bu tekniğin sınırlarını zorlamış, ödünçleme ve şişirmeler yapmadan yazamamıştır. Freud'un sorduğu "...

yazarların bu kadar çok öyküyü nereden buldukları...” (Kolcu, 2008:206) sorusunun Bekir Yıldız ölçeğinde en kapsamlı yanıtı, hayatı, yaşadıklarından damıttığı sözleri olacaktır.

Tanpınar’ın deyimiyle “**romancı muhayyilesi**” ile doğmayan, kendini yenileyemeyen yazarlardan olan Bekir Yıldız’ın bu tıkanma hali okurun dikkatinden kaçmamış, Bekir Yıldız’ın özgün olabildiği zamanlarda hızla parlayan Yıldız’ı, kendini tekrar etmeye ve zorlanmaya başlayınca aynı hızla sönmüştür. İlâveten odağını, konumlandığı yeri, bakış açısını hiç değıştirmeyen yazar, estetik körlüğe, yön körlüğüne de duçar olmuştur. “*İnsanlar hangi dünyaya kulak kesilmişse öbürüne sağır.*” diyen şairin kastı gibi, belli bir çevreye hapsolmuş, sadece ait oldukları dünyanın insanları ile oturup kalkan, farklı düşüncelere, fikirlere kapalı insanların, hareketlerin, kurumların, partilerin bir hastalığı olan **estetik körlük / yön körlüğü**, tek yönlü beslenmenin getirdiğı ciddi bir rahatsızlık ve sanatsal yoksullaşma nedenidir. Sanatçıyı hızla tükenişe ve dibe doğru çeken bu zafiyet aynı zamanda, her dönemin değıl bir dönemin yazarı olanların aşamadığı bir tıkanma halidir.

Bu sorunun farkına varır Bekir Yıldız ama üstüne gidecek, telafi edecek, zaman, enerji ya da iktidar bulamaz: “... *salt toplumcu bir içeriğın özgün sanata yetmeyeceğı, estetiğın, fantezinin kaçınılmaz olduğunu ve buna karşılık salt estetiğın, bireyciliğın, fantezinin de özgün sanatı boynu bükük bırakacağını, bu sanat anlayışının da toplumsal içeriğe yönelmesinin kaçınılmaz olduğunu söylemeye çalıştım.*” (Yıldız, 1981:76.) diyen, Yıldız’ın, kendi sanat tercihinin de, karşıt sanat algısının da tek başına bir çıkmaz olduğunu, bir bireşime / senteze ulaşmanın, **altın ortayı** bulmanın ve tutturmanın kaçınılmazlığına vurgu yaptığını görürüz. Sanat muazzam bir bireşimdir. Onu büyük ve büyüleyici kılan, her çiçekten bal almasıdır, her gerçeklikten altın oranda yaptığı sentezdir. Bu açıklamadan hareketle Bekir Yıldız’ın kendini de eleştirdiğini, özeleştiri yaptığını ve yetersizliğini itiraf ettiğini söyleyebiliriz.

Yeşermemiş umutların, yaşanmamış sevgilerin, varılmamış yolların, sarılmamış kolların, verilmemiş hakların alacaklıları yanında olmak kaygısıyla, yarısı yazmaya, tamamı edebiyata adanmış ömrü içinde, yazma emeğinin karşılığı olarak yazar, birçok ödöl almıştır: Yayınlanmamış öykülerden meydana gelen “Kara Vagon”la 1969’da öykü dalında **May Edebiyat Ödölü**’nü alır. “Kaçakçı Şahan” adlı öykü ile **1971 Sait Faik Hikâye Armağanı**’nı Bilge Karasu ile paylaşır. “Darbe” adlı romanı, **1990 Milliyet Yayınları Roman Yarışması**’nda birincilik ödölünü almıştır. “Allah’ın Gölgesinde Koşanlar” adlı röportajı **1991 Yunus Nadi Röportaj Ödölü**’nü almıştır.

Yazarın, Darbe ve Halkalı Köle romanları; Bedrana ve Kara Çarşafli Gelin adlı hikayeleri **beyazperdeye** aktarılır. Yine yazarın bazı hikayeleri de doğrudan olmasa da dolaylı olarak sinemaya ilham kaynağı olur.

Söylediklerimizi temize çekersek, **fikri temelde**; toplumcu edebiyat, sınıf bilinci, emek – üretim ilişkileri, zenginlik ya da yoksullukta bile eşitlik ilkesi, Marksist öğretiyeye yaslanan çağdaş ve laik bir toplum, Güneydoğu’nun çıkış noktası olduğu Anadolu insanı, Almanya’ya göçün ve sosyalizmin çıkış noktası olduğu işçi sorunları Bekir Yıldız’ın eserlerinin ana iskeleti olur.

İnsani temelde, yazarın eserlerinde, insanların karakterleriyle doğmadığı, içine düştükleri yeryüzü koşullarının insanı şekillendirdiği, içgüdüler ile çevre şartlarının ve törelerin çatışması savları öne çıkarılır.

Sosyolojik temelde; yerel, ulusal, evrensel kültür çatışmaları, dünya görüşlerini besleyen ideolojik kamplaşmalar ve “izm” savaşları, toplum düzenindeki ve devlet çarkındaki aksamalar dile getirilir.

Psikolojik temelde ise kişinin hem kendi “ben”i, hem de “üst ben”i yani çevresi ve toplumla çatışması, karmaşık ilişkileriyle ve yapısıyla beliren insanın karanlıkta kalan yanları, kördüğümüne dönen cinsel dürtüleri ve yer yer sapkınlıkları edebiyat sahnesine çıkarılır. (Taş, 2001:24)

Edebi eserler yazıldığında değil okunup beğenildiğinde tamam olur. Aldığı ödüllerle, mükerrer baskılar yapan kitaplarıyla, Bekir Yıldız, **1970’lere** damgasını vurmuş, bu dönemin en çok okunan yazarlarından olmuştur. Ne ki bu / bir dönemin en çok okunan yazarları arasında olmasına rağmen yazar, her devrin okunan yazarlarından olamamıştır. Bugünkü zaman diliminden baktığımızda edebiyat çevrelerinde yeterince kabul görmüş, el üstünde tutulan, iki sözün birinde anılan, akla gelen ve hala geniş kitlelerce okunan bir yazar değildir Bekir Yıldız...

Yazar kimliğinin kazanılmasındaki özgünlük, öncülük, yaratıcılık, etkileyicilik, zamana karşı direniş gibi özelliklere, Türk öykücülüğünde ve romancılığında önemli, önemli olmasa bile görmezden gelinemeyecek bir yere sahip olmasına rağmen Yıldız; Cumhuriyet’in 75., 80. vs. yılıyla ilgili edebiyat değerlendirmelerinde, muhtelif edebiyat seçkilerinde, Türk romanı ve hikayeciliği üzerine genel değerlendirmeler içeren bilimsel makalelerde, beslenme kaynaklarını ifşa eden edebiyatçıların söylemlerinde, bir kilometre taşı kabilinden bile olsa yer almamış, bugünün Türk edebiyatıyla yakından ilgilenen, hatta bu işi meslek edinen kesimlerince bile

bilinmeyen, bu dönemin adı hemen hiç anılmayan yazarı olarak, her devrin değil **bir devrin yazarı** olmak talihsizliğine yenik düşmüştür. Bu üzücü bir durumdur.

Bekir Yıldız, nev-i şahsına münhasır konuları ve özgün üslubu ile Türk edebiyatının 1970’li yıllarının ıslıl ıslıl yanan, bugün hala ışığı belli belirsiz de olsa yanıp sönen, gölgelenen bir “**yıldız**”ıdır. Üzerindeki yıldız tozlarını üfleyerek, altından sadeliği ve sadeliğe gizlenen görkemiyle bu “Yıldız”ın ışığını yeniden açığa çıkarmak, Türk edebiyatı ve okurlar için bir hafıza tazeleme vesilesi ve kazanımı olacaktır.

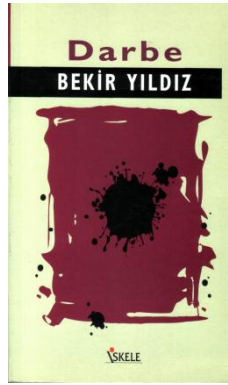
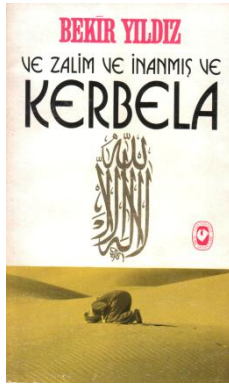
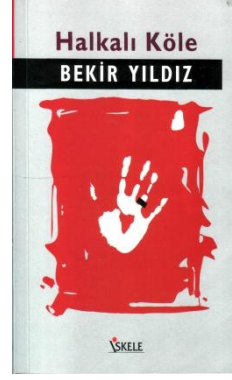
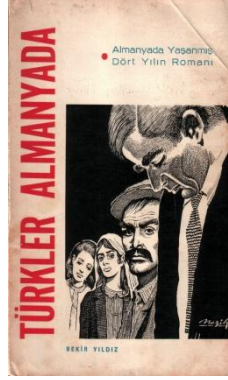
“*Kültür, bir aydın dinidir.*” der, Cemil Meriç. Bu sözden esinlenerek söylersek sanatçının dini de sanattır. “*Sanat, sanatın önünde diz çökmekle yaratılır.*” (Yıldız, 1975a:18) sözünün ve bilincinin sahibi olan Bekir Yıldız; büyük, büyülü, kutsal ve dokunulmaz bir dünya olan sanatın önünde muttasıl diz çökmüş, altmış beş yıllık ömrünün otuz üç yılını amatör, otuz iki yılını yani yarısını profesyonel olarak sanata adanmış ama **Sanat Tanrıları**, nedense Bekir Yıldız’ı kutsal mabetlerine buyur ve kabul etmemişlerdir.

Belki de Bekir Yıldız, kıskanç ve bencil olan **sanatın lanetine** uğramıştır: “*Gerçek sanat bencildir; kendisinin ve kendi gelişmesinin dışında hiçbir şey tanımaz ve gerçek bir sanatçı, eserini adanmış olduğu insanlığı değil, yalnızca eserini düşünmelidir.*” (Zweig, 1995:286) Sanatı, sanat için değil toplum için yapan, eserini değil insanlığı düşünen yazar, bile bile lades demiş, hayatının tamamını değil birazını sanata ayırdığı, sanatı hayatında özneliğe yükseltmeyip nesneliğe indirgediği için, belki de, sanatın hışmına ve lanetine uğramıştır.

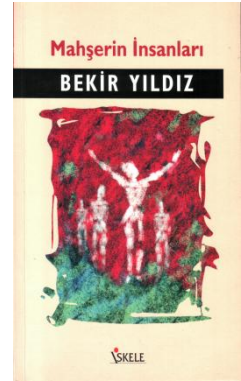
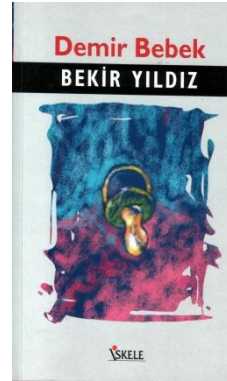
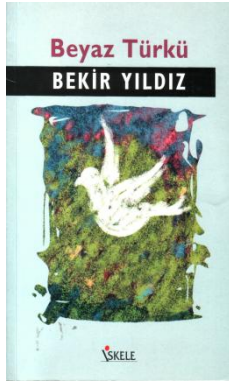
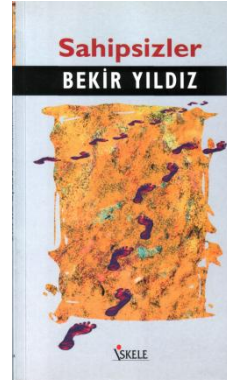
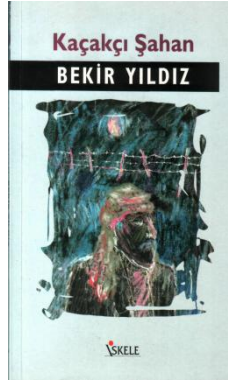
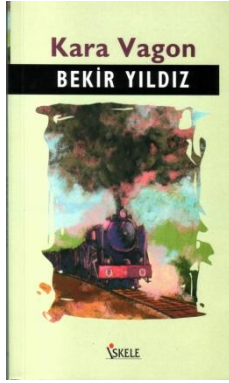
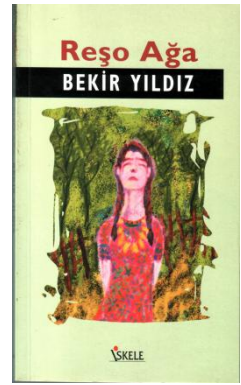
Edebiyatımızın dünden gelip yarına gitmekte olan serüveninde önemli bir buluşma noktası, “*içinde yaşadığı toplumun sismografi*” (Aydın, 2010:VI) olan, hayatını, kalemiyle **canlı bir kadavra gibi** gözler önüne seren Bekir Yıldız, kelimenin içerdiği en geniş anlam ile büyük bir yazar, bir devrin değil her devrin yazarı değildir ama nasıl coğrafya silme büyük dağlardan değil, büyüklü küçüklü sıradağlardan oluşuyor ve güzelliğini bu görünüme borçlanıyorsa, edebiyat dünyası da büyüklü küçüklü yıldızların karmasından oluşur. Tanpınar’ın deyişiyle, “*Bu büyük konserde büyük veya küçük diye bir şey yoktur. Herkes ve her şey vardır. Dünya hayatı denen konser bu büyük uyumdan doğar.*”

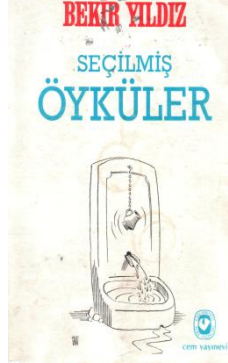
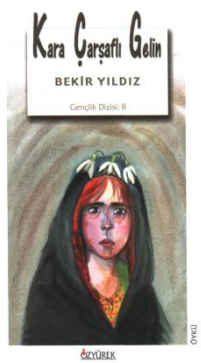
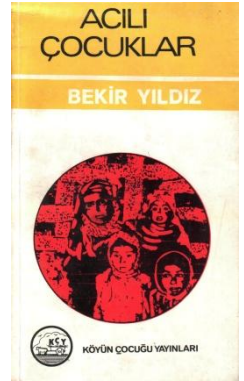
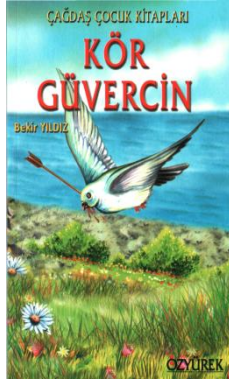
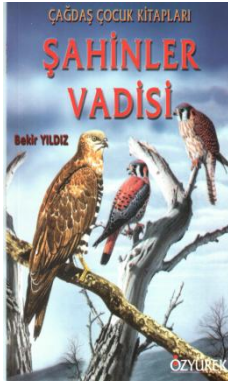
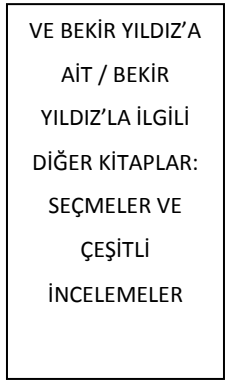
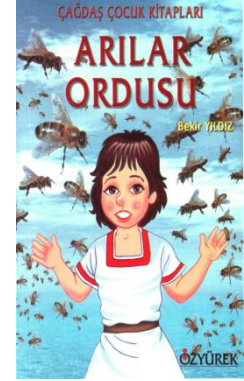
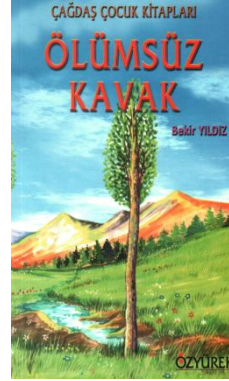
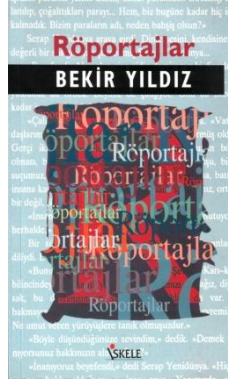
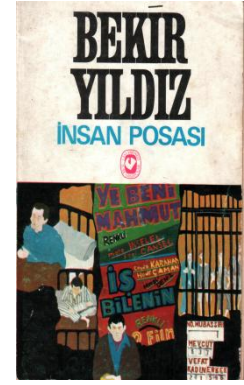
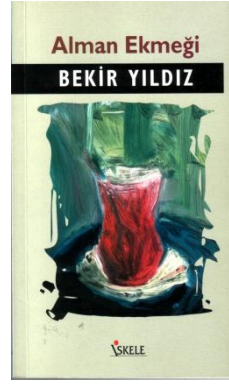
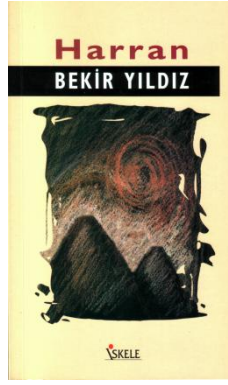
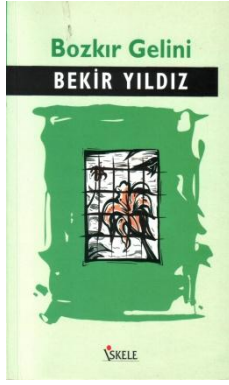
EKLER

BEKİR
YILDIZ'IN
YAYIN
SIRASIYLA
ROMANLARI

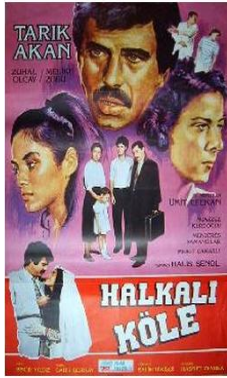
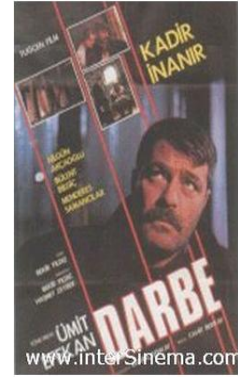


BEKİR
YILDIZ'IN
YAYIN
SIRASIYLA
HİKAYE
KİTAPLARI

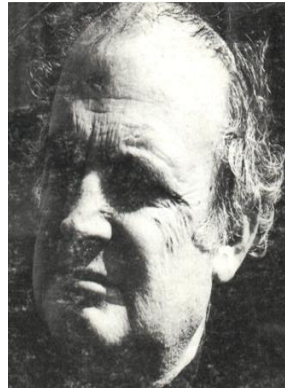


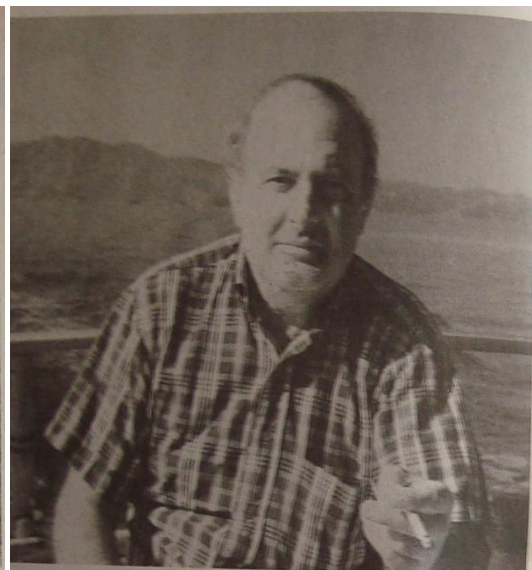
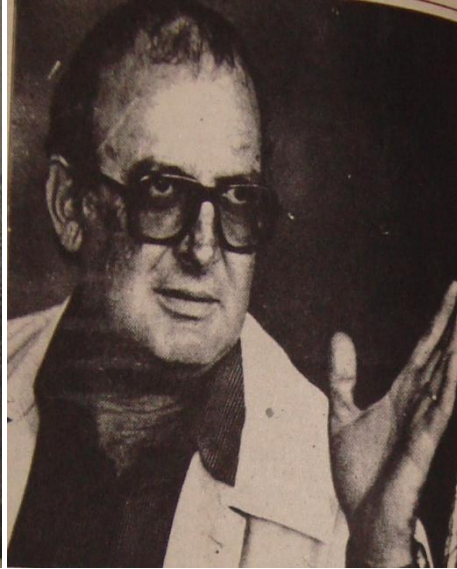
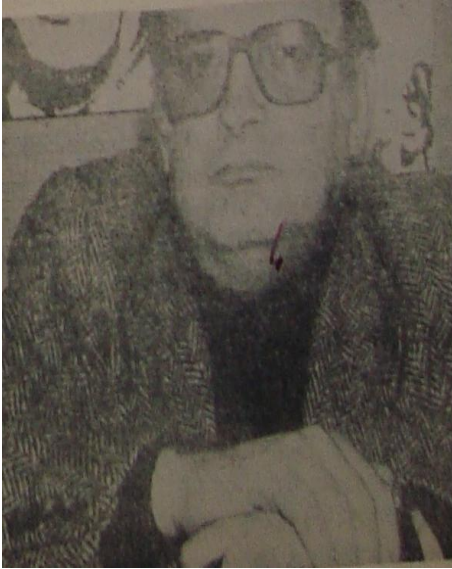
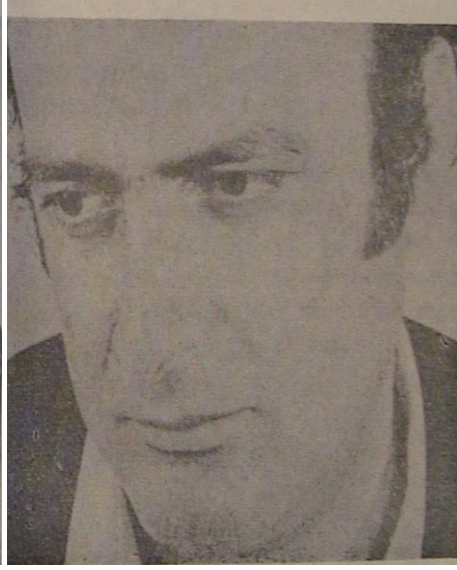
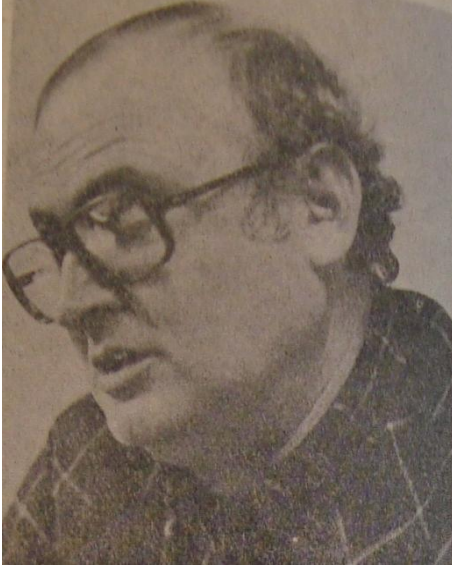


BEKİR YILDIZ'IN
SİNEMAYA
UYARLANAN
ESERLERİ VE
FİLM AFİŞLERİ



BEKİR
YILDIZ
FOTOĞRAFLARI

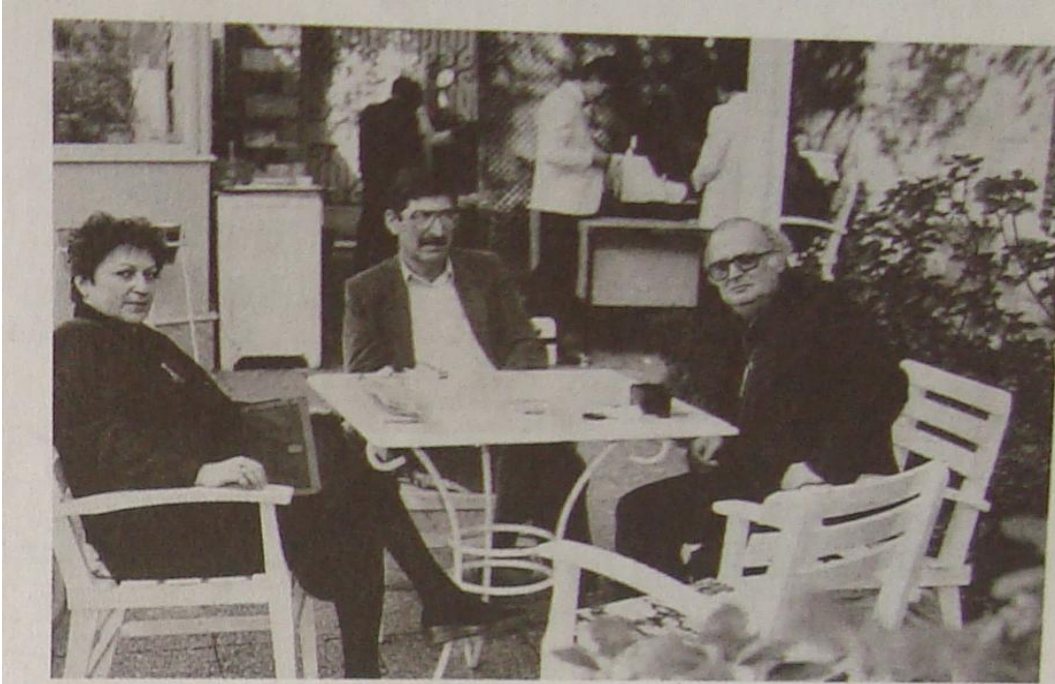




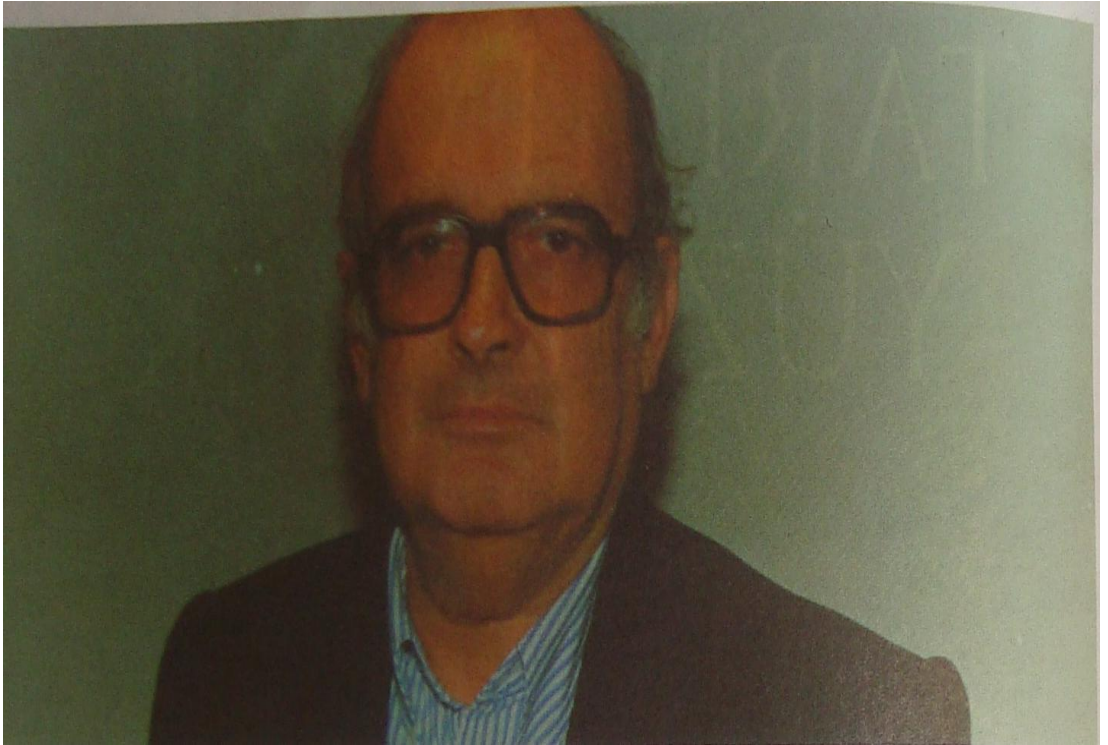
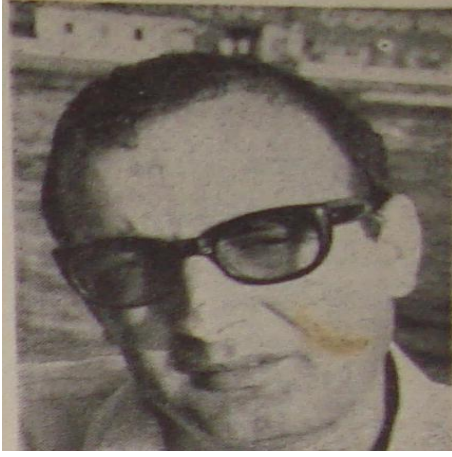


Bekir Yıldız ve eşi

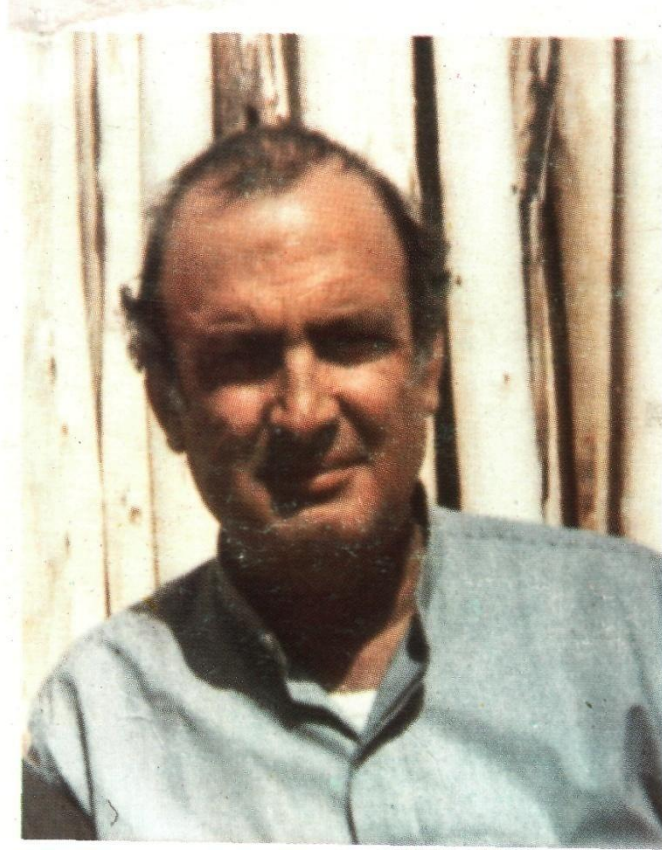
BEKİR YILDIZ'IN İKİNCİ EŞİ OYA HANIM



Leyla Erbil, Refik Durbaş ve Bekir Yıldız



BEKİR YILDIZ 03.03.1933 – 08 Ağustos 1998



20 ÇARŞAMBA 12 AĞUSTOS 1998

SANAT

Bekir Yıldız'ı uğurladık

Reşo Ağalar, Kaçakçı Şahanlar, Bedranalar dudaklarının ucunda bir "Beyaz Türkü" Karacaahmet'teydiler. Edebiyatımızın ünlü öykücüsü dün sevenleri tarafından toprağa verildi

FİKRET KAYNAKCI

Karacaahmet mezarlığı dün Reşo Ağalar, Kaçakçı Şahanlar, Hamise Analar, Mansurlar, Havsalar, Ragiplar, Zalküfler, Zaralar, Bedranalar tarafından kutsalıştı. Kimi "Kara Vagon"la Urfa'dan gelmişti, kimi kolungunun altına "Abi Berfin'den... Kiminin kucagında yokunun sırtında bir "Demir Bekir" kiminin dudaklarının ucunda bir "Beyaz Türkü"...

"Yasar Kemal, Refik Durbas, Feri Doğan, Demirtaş Ceyhun, Feri Erkan, Hüsamettin Kocan, Adnan Özyalçın, Leyla Erbil, Necati Toşun, Vahit Yamaç, Mısı Kırkçıl, Tan Oral, Erdal Avaro, Semih Poroy, Necati Güngör, Doğan Hazan, Hami Çıldas, Cengiz Bektaş, Hüseyin Zeybek, Menderes Sunanlar, Onen Akmen, Halil İbrahim Bahar, Atanül Behramgözü, Anı Anı da Karacaahmet mezarlığında dün, Rıdvan Budak, Mehmet Aday, Ufak Uray, Mustafa Kul, Cemil Özermiş de..."

Bir de "Sahipsizler..."

Bütün bu bir avuç kalabalık, ölüm törenine son yolculuğuna çıkan Bekir Yıldız'ı uğurlamak için toplandı. Karacaahmet Mezarlığı'nda serin selkileri gölgesine...

Bekir Yıldız ise bir yandan musalla tasını başında "tas" kesilmiş eşi, "can yoldası" Oya'nın sırtını okuyor, bir yandan da kızları Vildan ile Elif'i bağrına basıyor, çevresinde olan bitenlere bakıyor şaşkınlıkla...

- Aramızdayım işte, bir yere gitmi-

yorum...

Gerçekten de Bekir Yıldız, başından hiçbir zaman çekimadığı sıvahlı kasketi ile kalabalığın arasında dolaşır, bir yandan Adnan Özyalçın'la Türkiye Yazarlar Sendikası'ndan söz ederken Leyla Erbil'e geçen gün nite kabine içmeye gelmedi diye takılır.

Dudaklarına bir sigara üstirirken sözün ucunu yakalıyor:

"Abi, saramıydı şimdi bu yaptığın?" Bu sıcakta yolculuğa çıkmanın ilanı var mıydı? Seni değil miydi "ölümün arasında ömrü ayıklamak gerek" diyen? Şimdi dört koluyla bu yolculuğa neye?"

Sesiyor önce, sonra "Dünyadan Bir Altı Gece" hikayesini acıyır ve okumaya başlıyor:

"Gece iyice kökmeden varmak istiyordu. İstedikçe duyuyordu, duydukçe, kalk-

madan bekliyordu bir süre. Saatlerden beri geliyordu ötelere doğru. Kıs, bir tek kış bile göstermemişti. Boz-

ken alabildiğine uzanan boşlukta daha bir yalnız olduğunu anlıyordu. Şimdi,

surada, göğe bakarken -hem de aç-

susuz- kışların neden görünmez olduğunu anlıyordu. Konmaları için

sigar, bir tek ağaç bile yoktu burarda-

Güneşe bakat. Az kalmıştı. Ayak-

ların toprağa çakırmış gibi, dizle-

rine yığıl ağrılığın. Kalktı. Oni,

dağış, tepesiz yolda yeniden yürü-

meye başladı.

Sığınma bahçesinde, güneşin izini de

ytirdi. Gök, nerdeyse, yerle bir ola-

caktı. Yüreği, karanlık teyellene-

ceği sıra, varmayı dilediği köyü gör-

dü."

"İşte" diyor Bekir Yıldız, "o köye

gidiyorum."

Aslında yolculuk hazırlığı on beş

gün kadar önce başlamış... İstan-

bul'da sıcaklardan bunalmış... Silir-

ri'de, büyük kız Vildan'ın küçük

yaşlığında bir süre dinlenmek iste-



Yasar Kemal, DISK Genel Başkanı Rıdvan Budak ve Erdal Atabek Yıldız'ın son yolculuğuna gelen dostları arasında (yanda) Bekir Yıldız'ın tabutu, ailesi ve sevenlerinin alkışlarıyla uğurlandı. Fotoğraflar: Vahit Yamaç

miş... Bilirorum, 3-4 yıldır zaten içki-

ye dudak sürmüyordu.

İşte şimdi de kalbini kalplerimize

brakarak o dönüşü olmayan yolculu-

ğuna çıkıyordu...

Mechüle giden bir geni

Karacaahmet camisinin inamı,

Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi" si-

siyle uğurluyor Yıldız'ı. "Artık de-

mir almak günü gelmişse zaman-

dan Mechüle giden bir gemi kalkar

bu limandan." Ne ekliyor: "Dünya-

mızdan bir yıldız geçti."

Herkesin suskunluğunu küçük kız

Elif'in alkışları siliyor.

Elif'in alkışlarına daha sonra Be-

kir Yıldız'ı uğurlamaya gelenlerin al-

kışları karıyor.

Yıldız'ın yıllarca yöneticiliğini yap-

tığı Türkiye Yazarlar Sendikası'nın

gülleriyle bezeli beledi, dört kolu

saldırı alınarak, alkışlarla, bundan

sonra yaşamını sürdüreceği serin sel-

vili mekânına doğru yola çıkıyor.

"Güle güle Bekir Abi" diyorun,

"Hatırlar mısın tam on yıl önce bir

akşam. Yazarların Evi'nde ipeken

söyle demiştin: 'Sanatçının kafası ke-

pengi hiç indirilmeyen dükkân ben-

zer. Bu nedenle emekliyi defin ruhsa-

tidir.' Ah benim Bekir Abim, sen

ne zaman indirirsin ki kepengini, ayrı-

ca ölüm de ne demek, defin ruhsatın

yazdıkların değil mi?"

Güle güle Bekir Abi...



Alacağı vardı bu dünyadan...

Tam otuz yıl önce... kaç gündür gitmiyor... ölümlerinden. Gündüz nereye bak-

gözebebeğlerinin ruşu, dü-

düzenimde. Bekir Abi, (ge-

de abi idi, kendisinin de yasa-

duğu kadar büyüklük deli yeri de

Almanya gurbetinden. Nuruzum-

giris kapısında yer alan Atasaray'ın

tında, "Alifabe" matbaasında "huzur

uğrasmakta. Almanya'da yaşadı

lin birikimini 'Türkler Almanya'da'

na dökmüş, bir yandan yeni öyle-

zyor, bir yandan ekmeğe parasına er-

basında yazı diyor.

Daha sonra da matbaasını 'Şen

sokağın' arka aralığına taşıyarak

da "Asya"ya dönüştürcekti.

"Asya" matbaası, Çağaloğlu'na

yazar-çizerin uğradığı bir edebiyat

idi. Hem yazarları, hem kâğıtları

bir mahfil... Kerim Sadî'den Ley-

nice yazar, öyle kahvesini "Asya"

nin kursun kokulu havasında yu-

Akın bakan 1970-80 arası Cem'î

katıplarının iç kapaklarına 'Gö-

gi' hanesinde "Asya Matbaası" a

cekti.

Bu fotoğrafın üstüne baskalı

Seksenli yılların sonunda, Ol-

ve Demirtaş Ceyhun'un da kat

Almanya yolculuğumuz olacalı

gitmeyeş orada buluşacaktık. O

Münih'te rahatsızlık geçirdiğin

döndü. Demirtaş Ceyhun gelen

da Moskova'ya gitmek zorun-

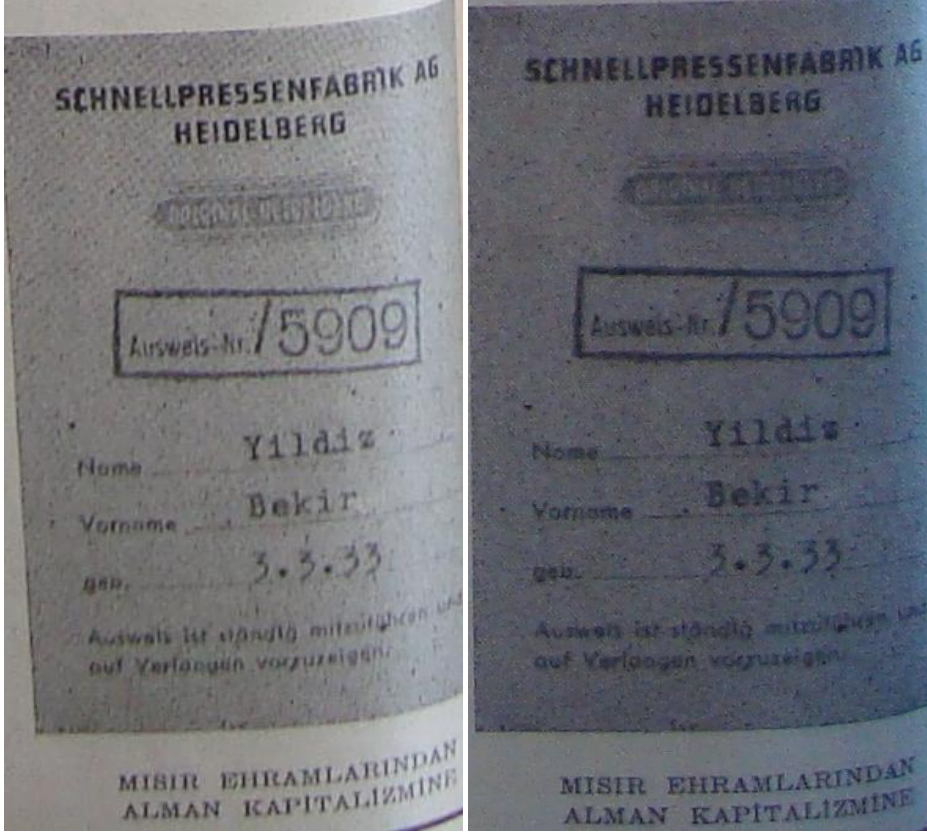
duz Hükümet adına bir toplantı

ıçtı.

Bekir Abi ise öğlende indirdi S



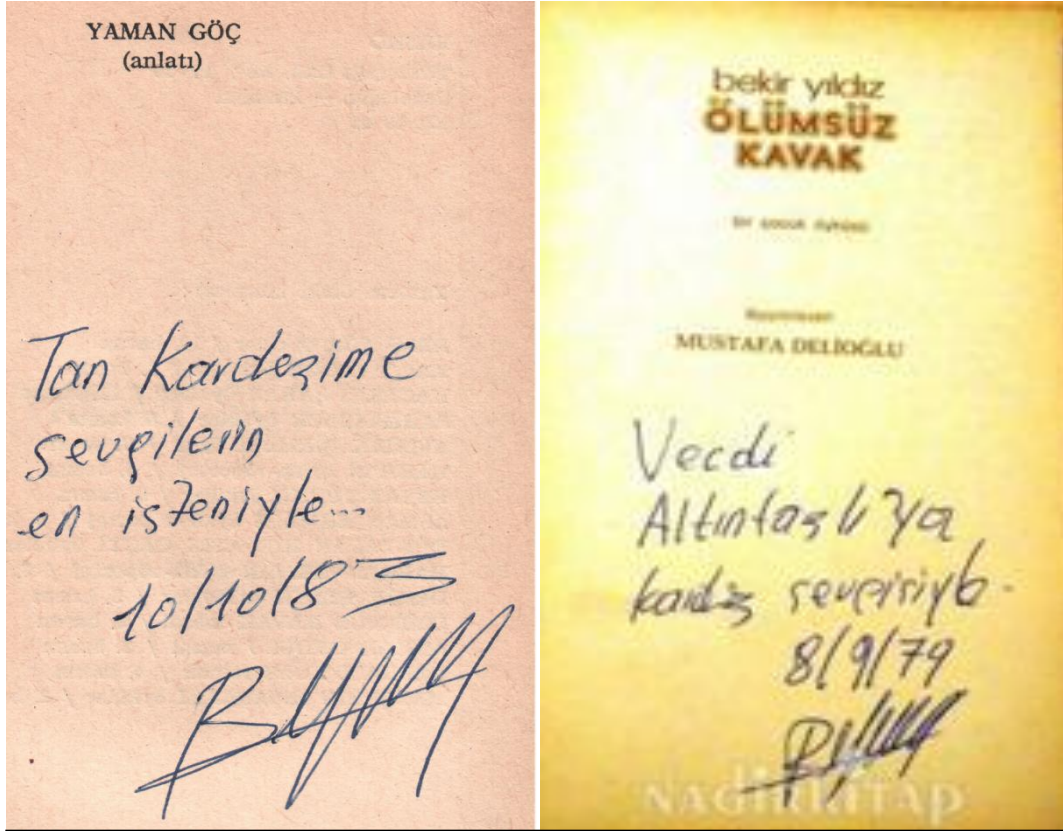
BEKİR YILDIZ'IN İLK EŞİ GÜLER HANIM, KIZI VİLDAN, OĞLU YÜCE'DEN OLUŞAN AİLESİNİ; ALMANYA'YA İŞÇİ OLARAK GİTTİĞİNDE YANINA GETİREBİLMEK İÇİN ÇIKARTTIRDIĞI KİMLİK BELGESİ



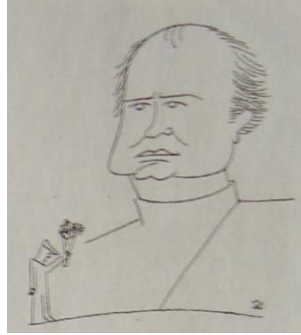
BEKİR YILDIZ'IN ALMANYA'YA İŞÇİ OLARAK GİTMEK İÇİN
ÇIKARTTIRDIĞI İŞÇİ KİMLİK BELGESİ



BEKİR YILDIZ'IN BİR DÖNEM YAZI YAZDIĞI GÜNLÜK
GAZETELERDEN BİRİ



YAZARIN EL YAZISI ÖRNEĞİ VE İMZASI



KARİKATÜRÜ

YAZARIN KİTAP TANITIMLARINI
İÇEREN GAZETE VE DERGİ
HABERLERİNDEN BİR SEÇKİ

CEM YAYINEVİ	
Yeni çıkan yayınlarını sunar.	
Bekir Yıldız	
BEYAZ TURKU	7.5 TL.
28 TL. HARRAN	7.5 TL.
KAÇAKÇI ŞAHAN	7.5 TL.
SAHİPSİZLER	7.5 TL.
12.5 TL. REŞO AĞA	7.5 TL.
10 TL.	
Fazıl Hüsnü Dağlarca	
TOPRAK ANA - KINALI	
KUZU AĞIDI - HALIÇ	15 TL.
12.5 TL.	
Talip Apaydın	
ÖTE YAKADAKİ CENNET	10 TL.
12.5 TL. YOZ DAVAR	12.5 TL.

KAYNAKÇA

- ACAROĞLU, Türker (1969), “Hikâyeler 1968”, *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1969.
- AKATLI, Füsün (1982), *Bir Pencereden (1960-1980 Dönemine Genel Bir Bakış)*, İstanbul: Adam Yay.,
- AKER, Ahmet (1972), *İşçi Göçü*, Sander Yay., İstanbul.
- AKKAYAN, Taylan (1979), *Göç ve Değişme*, İst. Üniv. Edebiyat Fak. Yay., No: 2573, İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif (1986), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara.
- AKTAŞ, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara.
- AKTER, Safa (1967), “Türkler Almanyada”, *Hür Şöför*, 21 Ekim 1967.
- AKTER, Safa (1968), “Reşo Ağa”, *Hür Şöför*, 12 Mart 1968, Yıl 3, S.79.
- AKTER, Safa (1969), “Kara Vagon”, *Hür Şöför*, 16 Temmuz 1969.
- ALACAKAPTAN, Uğur (1966), “Demokratik Anayasa ve Ceza Kanunu'nun 141 ve 142'inci Maddeleri”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt: 22 Sayı: 1 DOI: 10.1501/Hukfak_0000001361 Yayın Tarihi: 1966, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- ALANGU, Tahir (1968), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. 1-2-3, Varlık Yay., İstanbul.
- ALKAN, Erdoğan (1994), *Düş Gezini*, Nerval Broy Yay., İstanbul.
- ALPTEKİN, İsa Yusuf (1992), *Doğu Türkistan Davası*, Seha Neşriyat, İkinci Baskı, İstanbul.
- ALTAN, Ahmet (1997), *Tehlikeli Masallar*, Can Yay., 23. Basım, İstanbul.
- ALTUĞ, Taylan (1974), “Türk Hikâyesinin Yeni Dönemi ve Bazı Teorik Meseleler”, *Türkiye Defteri Aylık Edebiyat - Siyaset Dergisi*, S. 3, İstanbul.
- Ant (1969), “Yeni Yayınlar”, 22 Nisan 1969.
- APAYDIN, Mustafa (2003), *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme*, Baki Kitabevi, Adana.
- ARDIÇ, Engin (2011), “Özgüven Devrimi”, *Sabah Gzt.*, 13.08.2011, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- ARDIÇ, Engin (2011a), “Güle Güle Hulki”, *Sabah Gzt.*, 01.07.2011, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.

- ARICI, Ali Fuat (2008), *Okuma Eğitimi*, Pegem Akademi Yay., Ankara.
- ARIKANLI, Zeynep (1998), “Folklor ve Edebiyat / Prof. Dr. İlhan Başgöz’le Söyleşi”, *Yaşasın Edebiyat*, Eylül 1998, Sayı 11.
- Aristo (1983), *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ARSLAN, Fatih (1991), “Cengiz Aytmatov ve Eserlerindeki Temel Konular”, *Erciyes*, Yıl:14, Sayı: 159, Mart.
- ARSLAN, Fatih (1991), “Kırgız Nesir ve Hikâyeciliğine Kısa Bir Bakış”, *Nilüfer*, Yıl:1 Sayı:4, Kasım.
- ARSLAN, Fatih (1995), “Cengiz Dağcı’nın Onlar da İnsandı Romanı”, *Türk Dili*, Sayı:528, Aralık.
- ARSLAN, Fatih (1995), “İnsanlığın Büyük Vicdanı: Aytmatov”, *Türk Edebiyatı*, Sayı:258, Nisan.
- ARSLAN, Fatih (1996), “Aytmatov Hakkında Bazı Notlar”, *Aşiyen*, Sayı:2.
- ARSLAN, Fatih (1997), "Modern Roman Teknikleri ve Sosyo-Psikolojik Açından Ölmeye Yatmak", *Türk Dili*, Sayı:548, Ağustos.
- ARSLAN, Fatih (1998), “Aytmatov Estetiğinin Geçmişe Dönük Ütopik / Postromantik Yüzü”, *Doğumunun 70. Yıldönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, 8-10 Aralık 1998 - Ankara.
- ARSLAN, Fatih (1999), “Aktarımda ve Çeviride Utanç Damgası: Kassandra”, *Bilge*, Sayı:19, Kış 1999.
- ARSLAN, Fatih (2007), "Bireyselleşme Sürecinde Dirse Han Oğlu Buğaç", *Türk Dili*, Sayı:666, Haziran.
- ASILYAZICI, Hayati (1969), “Soruşturmalar”, *Akşam*, 24 Eylül 1969.
- ATAY, Duygu (1969), “Kara Vagon”, *Forum*, Eylül 1969.
- ATSIZ, Hüseyin Nihal (1990), *Ruh Adam*, Baysan Yayınları, İstanbul.
- AY, Taha (1934), *Türk Kadın Şairleri*, Universum Matbaası, İstanbul.
- AYÇA, Engin (1974), “Kızgın Toprak Üzerine Bir Açık Oturum”, *Yedinci Sanat*, Temmuz - Ağustos 1974.
- AYDIN, Neslihan (2010), *Haldun Taner’in Öykülerinin İzleksel Tahlili* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Danışman: Ramazan Korkmaz, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- AYTAÇ Gürsel (1975), *Thomas Mann’ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebi Kişiliği*, DTCF Yay., Ankara.

- AYTAÇ, Gürsel (1990), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara.
- AYTÜR, Necla (1974), *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, DTCF Yay., Ankara.
- BACHELARD, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.
- BALCI, Yunus (2002), *Türk Romanında Aydın Problemi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- BALEL, Mustafa (1973), “Beyaz Türkü”, *Yeni Ortam*, 4 Mart 1973.
- BASKAK, Sevgil (2008), *Bekir Yıldız’ın Öykücülüğü*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bedri Aydoğan, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- BAŞARAN, Mehmet (1998), “Bekir Yıldız’la İlginç Bir Görüşme”, *Adam Sanat*, Aralık 1998, S. 157.
- BATUR, Enis (1997), “Aşk Üzerine Marazî Bir Deneme Daha”, *Cogito, (Üç Aylık Düşünce Dergisi)*, S. 4, Bahar 1995, 5. b., Temmuz.
- BAYAR, Zühtü (1972), “Evlilik Şirketi”, *Bariş Gazetesi*, Yıl 51, S. 17555, 2 Ağustos 1972 Çarşamba.
- BAYAR, Zühtü (1973), “Öykücülüğümüz ve Bekir Yıldız”, *Yansıma*, Mart 1973.
- BAYAR, Zühtü (1976), “Bekir Yıldız’la Çocuk Edebiyatı Üzerine Bir Konuşma,” *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan Dergisi*, Mart 1976, Yıl 2, S.15.
- BAYDAR, Mustafa (1956), *Yeni Türk Hikâyecileri Antolojisi*, Varlık Yay., İstanbul.
- BAYKURT, Fakir (1975), “Toplumcu Edebiyatımız Konulu Soruşturmamıza Yanıtlar”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, 6 Haziran 1975.
- BAYKURT, Fakir (2007), *Tırpan*, Literatür Yay., Birinci Basım, İstanbul.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (1987), “Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela”, *Yeni Düşün*, Haziran 1987.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (1998), “Bekir Yıldız’ı Küstüren...”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 15 Ağustos 1998 Cumartesi.
- BELGE, Murat (1968), “Çeşitli Açılardan Roman Kişisi”, *Yeni Dergi*, S. 50, Kasım 1968.
- BEZİRCİ, Asım - TANER, Refika (1990), *Seçme Hikâyeler (Yazarlar, Eserler, Hikâye Özetleri, Eleştiriler, Kaynaklar)*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

- BEZİRCİ, Asım (1972), “Bekir Yıldız ve Kaçakçı Şahan”, *Güney Aylık Sanat Dergisi*, Ocak 1972, Yıl 5, Cilt 5, Sayı 52.
- BEZİRCİ, Asım (1973), “Beyaz Türkü ve Bekir Yıldız”, *Yeni a Dergisi*, Ekim 1973.
- BEZİRCİ, Asım (1980), *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz (Eleştiriler Konuşmalar)*, ABeCe Yay., İstanbul.
- BEZİRCİ, Asım (1986), “Şair ve Yazarlarımızın Suçlandırılmış Eserleri”, *Günümüzde Kitaplar Dergisi*, Mart 1986, S.27, İstanbul.
- BİLA, Fikret (2011), “Erkek Kadını Niye Döver?”, *Milliyet Gzt.*, 27 Kasım 2011, Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- BİLEN, Mehmet Yaşar (1974), “Alman Ekmeği ve Kapitalizm”, *Yansıma*, Nisan 1974, S.28, İstanbul
- BİLGİNER, Recep (1987), “Şimdi Ne Yapıyorlar”, *Politika G.*, Şubat 1987.
- BİNYAZAR, Adnan (1982), “Almanya’da Gelişen Türk Kültürü”, *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, Haziran 1982, Sayı 897.
- BİNYAZAR, Adnan (1987), “Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela”, *Varlık*, Haziran 1987.
- BİNYAZAR, Adnan (1998), *Ozanlar Yazarlar Kitaplar*, Çağdaş Yay., İstanbul.
- BİRKİYE, Atilla (1983), “‘Halkalı Köle’ Sorunu Üzerine Notlar”, *Yazko Edebiyat*, Aralık 1983, Sayı 38.
- BİRKİYE, Atilla (1998), “Bekir Yıldız”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 20 Ağustos 1998 Perşembe.
- BİZER, Oktay (1974), “Yeni Hikayemizin Eskileri (Füruzan ve Bekir Yıldız)”, *Türkiye Defteri*, Mart 1974.
- BOYM Svetlana (2010), *Tırnak İçinde Ölüm: Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler (Death in Quotation Marks - Cultural Myths of the Modern Poet)*, Çev. Emine Ayhan, Metis Yay., İstanbul.
- BOYNUKARA, Hasan (2002), “Karakter ve Tip”, *Hece Türk Roman Özel Sayısı*, S: 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz.
- BOYNUKARA, Hasan (2006); “Ömer Seyfettin’in Hikayelerinde Girişler ve Bitişler”, *Ömer Seyfettin’i Yeniden Okumak*, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri.
- BOYNUKARA, Hasan (2007), “Minimalist Öykü”, *Hece Öykü (İki Aylık Öykü Dergisi)*, Şubat - Mart 2007, Yıl:3, Sayı:19.
- BUĞRA, Tarık (1989), *Düşman Kazanmak Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul.
- BULAÇ, Ali (1990), *Çağdaş Kavramlar ve Düzenler*, Endülüs Yayınları, İstanbul.

- BURAN, Ahmet (2010), *Kurşunlanan Türkoloji*, Akçağ Yay., İstanbul.
- CAMPBELL, Joseph (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.
- Cem (Dergi) (1991), Bekir Yıldız'la Söyleşi, Haziran 1991.
- CEVDET, Abdullah (1982), "Köylülerimiz İçin", (Sadeleştiren Vedat Günyol), *Gösteri Sanat Edebiyat D.*, Aralık 1982, S. 25.
- CEYHUN, Demirtaş (1996), *Türk Edebiyatında Anadolu*, Sis Çanı Yayıncılık, İstanbul.
- CIVAOĞLU, Güneri (2005), "Kadının Onuru", *Milliyet Gzt.* 08.03.2005, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- CİHANGİROĞLU, Vildan (2003), *Bekir Yıldız'ın Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Danışman: Yrd. Doç. Dr. Tarık Özcan, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- CONNERTON, Paul (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- ÇAKIR, Hasan (2002), *Öykü Sanatı*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- ÇANKAYA, Erol (1972), "Reşo Ağa'dan Evlilik Şirketi'ne", *Yeni Dergi*, Ağustos 1972.
- ÇANKAYA, Erol (1973), "Evrensellik Sorunu ya da Beyaz Türkü", *Yeni Dergi*, Haziran 1973, S. 104.
- ÇAPAN, İlyas (1971), "Bedrana / Sahipsizler", *Yeni Dergi Aylık Sanat Dergisi*, Temmuz 1971, Yıl 7, Sayı 82.
- ÇELİK, Celaledin (2008), "Almanya'da Türkler: Sürekli Yabancılık, Kültürel Çatışma ve Din", *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt / Volume 5 Sayı / Number: 3 Eylül - Aralık / September - December 2008.
- ÇELİK, Naci (1969), "En Yeni Hikâyemiz", *Dost*, Aralık 1969.
- ÇELİK, Naci (1973), "Kimin Türküsü" *Günümüzde Kitaplar*, Nisan 1973.
- ÇETİN, Nurullah (2007), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yay., Ankara.
- ÇETİŞLİ, İsmail (1998), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2000), *Yeni Türk Edebiyatı Metin Tahlillerine Giriş*, Tuğra Matbaası, 2. Basım, Isparta.
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan (1994), "Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı Problemi", *Türk Dili*, S. 508, Nisan 1994.

- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan (1997), *Yaşar Kemal, Yazar-Eser-Üslup*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan (2000), “Türk Hikâye ve Romanı Üzerine Ülkemizde Yapılan Başlıca Çalışmalar”, *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 153-154, Mayıs- Haziran.
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan (2000), “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, *Yedi İklim*, S.123, Haziran 2000.
- DEMİR, Yavuz (1978), *Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yay., İstanbul.
- DEMİRTEPE, Ülkü (1984), “Bekir Yıldız ile Bir Konuşma”, *Hürriyet Gösteri*, Mart 1984, S. 40.
- DENİZ, Hüseyin (1973), “Kaçakçı Şahan”, *Yeni Ortam*, 20 Ekim 1973.
- Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan* (1975), “Soruşturma Yanıtları - Bekir Yıldız”, 7 Temmuz 1975, Yıl 1, Sayı 7.
- Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan* (1975), “Toplumcu Edebiyat Konulu Soruşturmamıza Yanıtlar”, Haziran 1975, Yıl 1, Sayı 6.
- Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan* (1976), “Bekir Yıldız’la Çocuk Edebiyatı Sorunu Üzerine Bir Konuşma”, Mart 1976, Yıl 2, Sayı 15.
- DİKMEN, Veysel (2000), “...Ve Yalnız Ve Cesur...”, Binyıl Kitap, 11 Ağustos 2000.
- DİNAMO, Hasan İzzettin (1968), “Reşo Ağa”, *Yeditepe*, Aralık 1968.
- DİNAMO, Hasan İzzettin (1970), “Okuduğum Kitaplar”, *Yeditepe*, Eylül 1970.
- DİNAMO, Hasan İzzettin (1974), “Birkaç Güzel Kitap”, *Yeni Ortam*, 3 Eylül 1974.
- DİNO, Güzin (1978), *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yay., İstanbul.
- DOĞAN, Mehmet (1996), *Büyük Türkçe Sözlük*, Yeni Şafak Yay., İstanbul.
- DURBAŞ, Refik (1998), “Alacağı Vardı Bu Dünyadan...”, *Yeni Yüzyıl Gzt.*, 12 Ağustos 1998 Çarşamba.
- DURSUN, Tarık (1966), “Gerçeğin Sesi”, *Milliyet*, Aralık 1966.
- DURSUN, Tarık (1970), “Hikâyeciliğimiz Üzerine”, *Milliyet*, 26 Mayıs 1970.
- DURSUN, Tarık (1970), “Hikâyemizin ‘Altın Çağ’ı”, *Milliyet*, 13 Ocak 1970.
- DURSUN, Tarık (1971), “Hikâye ve Roman”, *Milliyet*, 29 Aralık 1971.
- DURSUN, Tarık (1971), “Türlü – Çeşitli”, *Milliyet*, 9 Haziran 1971.
- DURUKOĞLU, Salim (2001), *Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Sami Bey) Hayatı - Edebi Kişiliği - Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- DÜNDAR, Can (1998), “Evlilik Şirketi”, *Yeni Yüzyıl Gzt.*, 16 Ağustos 1998 Pazar.

- DÜNDAR, Can (2012), “Ana ile Oğul”, *Milliyet Gzt.*, 13 Mayıs 2012 Pazar.
- DÜNDAR, Can (2012a), “Celladına Aşık Olmak”, *Milliyet Gzt.*, 29 Mayıs 2012 Salı.
- EAGLETON, Terry (2009), *Eleştiri ve İdeoloji (Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma)*, Çev: Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, Terry (1990), *Edebiyat Kuramı*, (Çev: Esen TARIM), Ayrıntı Yay., İstanbul 1990.
- EDİP, Kemal (1991), *Urfa Ağzı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları:25, Ankara.
- ELİADE, Mircea, (1994), *Ebedi Dönüş Mitosu*, (Çev: Ümit ALTUĞ), İmge Kitabevi, Ankara.
- EMRE, Samih (1966), “Türkler Almanyada”, *Yön*, 23 Aralık 1966.
- ERASMUS (2000), *Deliliğe Övgü*, (Çev: Nusret Hızır), Kabalcı Yay., İstanbul.
- ERBAY, Vecdi (1998), “Edebiyatın Tartışılan Yıldız’ı Artık Yok”, *Ülkede Gündem Gazetesi*, 12 Ağustos 1998.
- ERDEN, Aysu (1998), *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yay., Ankara.
- ERGÜN, Mehmet (1972), “Barutçu Maho ve Bekir Yıldız”, *Yeni Dergi*, Temmuz 1972.
- ERGÜN, Mehmet (1975), *Hikayemizde Bekir Yıldız Gerçeği*, a Yay., İstanbul.
- ERTOP, Konur (1982), “Köy Edebiyatında Cinsellik”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat*, Aralık 1982, S. 25.
- FORSTER, Edward Morgan (1982), *Roman Sanatı*, Çev: Ünal Aytür, Adam Yay., İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (2000), *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden – Osman Akınhay), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- FROM, Erich (1994), *Kendini Savunan İnsan*, (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul.
- FROM, Erich (1995), *Sevme Sanatı (Die Kunst Des Liebens)*, Çev. Yurdanur Salman, Payel Yay., İstanbul.
- GAARDER, Jostein (1997), *Sofi’nin Dünyası*, Felsefe Tarihi Üzerine bir Roman, (Norveççeden Çev: Gülay KUTAL), Pan Yayıncılık, 21 b., İstanbul.
- GASSET, Ortega (1995), *İnsan ve Herkes*, (Çev. Neyriye Gül Işık), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- GENCAY, Güngör (1998), *Emek Gazetesi*, 18 Ağustos 1998.
- GİRARD, René (2007), *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat - Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Metis Yay., İstanbul.
- GORKİ, Maksim (1978), *Edebiyat Yaşamım*, Çev: Ş. Yeğin, Papel Yay.

- GÖĞMÜÇ, Erhan (1972), “Ocak ve Şubat Ayları İçinde Okura Sunulan Yeni Kitaplar”, *Yeni Ortam*, 16 Mart 1972.
- Gösteri Sanat Edebiyat (1981), “Romancılarımız Türk Romanının Bugününü Anlatıyor - Bekir Yıldız”, Nisan 1981, S. 5.
- GÜLER, Mehmet (1982), “Fakir Baykurt’ta Dış Göç Teması”, *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, Haziran 1982, Sayı 897.
- GÜLER, Seda (1982), “Bekir Yıldız’la Sevgi Evlilik ve Boşanamama Üzerine Söyleşi”, *Kadınca*, Mayıs 1982, S. 42.
- GÜLGÜN, Serpil (1982), “Feodalizmden Feminizme BEKİR YILDIZ”, *Kadınca*, Temmuz 1982, S. 44.
- GÜMÜŞ, Hüseyin (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- GÜMÜŞ, Semih (1999), *Öykünün Bahçesi*, Adam Yay., İstanbul.
- GÜNER, Günay (2011), “Bekir Yıldız Öyküsü ve Günümüze İletisi”, *Harbi Gazete*, 06 Eylül 2011, Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- GÜNGÖR, Necati (1998), “Öfke Dindi”, *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi Kitap Eki*, Eylül 1998, S. 1092.
- GÜNYOL, Vedat (1974), “İnsan Sıcaklığı Açısından Bekir Yıldız”, *Yeni Ufuklar*, Temmuz 1974.
- GÜRDOĞAN, Nazif (2011), “Göçte Gizlenen Güç”, *Yeni Şafak Gzt.*, 10 Temmuz 2011 Pazar.
- GÜRELİ, Günay 1976, “Bir Öyküsüyle Bekir Yıldız,” *Militan Dergisi*, Mart 1976, S.15.
- GÜRSEL, Nedim (1978), *Çağdaş Yazın ve Kültür*, Gazete Dergi Kitap Basın ve Yayın Anonim Şirketi, İstanbul.
- HACIR, Gürkan (2012), “Edebiyat Hep Acıdan Beslenir”, *Akşam Gzt.*, 16.03.2012 Cuma.
- Hece Dergisi* (2002), Öykü Özel Sayısı, İstanbul.
- HIZLAN, Doğan (1968), “Yeni Çıkan Kitaplar”, *Yeni Gazete*, 26 Ocak 1968.
- HIZLAN, Doğan (1998), “Bekir Yıldız’ın Anısına / Acısına”, *Hürriyet Gzt.*, 09 Ağustos 1998.
- HİKMET, Nazım (1976), *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, Günce Yay., İstanbul.
- HUBERMAN, Leo (1995), *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, İletişim Yay., İstanbul.

- Hürriyet Gösteri Sanat – Edebiyat* (1984), Nasıl Edebiyatçı Oldular – Bekir Yıldız, Mart 1984, S. 40.
- İDİL, Mümtaz (1983), *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay., İstanbul.
- İLERİ, Selim (2011), “Okumak / Boşuna Okumak”, *Zaman Gzt.*, 10.07.2011, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- KABAKLI, Ahmet (1992), “Bekir Yıldız ve Aile”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 230, Aralık 1992.
- KABAKLI, Ahmet (1997), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, 5. cilt, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1981), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1985), *Hikaye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1985), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1990), *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KAPLAN, Ramazan (1978), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1974), *Resimli Türk Edebiyatçıları Sözlüğü*, İnkılâp ve Aka Yay., İstanbul.
- KARABEY, Zeynep (1982), “Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine Yazarlarla Söyleşiler”, *Yazko Edebiyat*, Aralık 1982, S. 26.
- KARABULUT, Özcan (1998), *Öykünün Penceresinden*, Era Yay., İstanbul.
- KARAKURT, Bekir (1972), “Bir Öykü Üstünde Düşünmek”, *Sanat*, Mart - Nisan 1972.
- KAYA, Perizat (1968), “Reşo Ağa”, *Çağrı*, Mayıs 1968.
- KAYA, Sezer (1991); *Türkiye Makaleler Bibliyografyası’nda Roman ve Hikâye ile İlgili Makaleler*, “Basılmamış Lisans Tezi”, İzmir.
- KAYNAKÇI, Fikret (1998), “Bekir Yıldız’ı Uğurladık”, *Yeni Yüzyıl Gzt.*, 12 Ağustos 1998 Çarşamba.
- KERMAN, Zeynep (1998), “Mehmet Akif Ersoy’un Şiirlerinde Merhamet Temi”, *Türk Dili Dergisi*, Aralık S. 564.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1946), “Köyümüz”, *Büyük Doğu*, Sayı 48, 27 Eylül.
- KIERKEGAARD, Soren (2008), *Korku ve Titreme*, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, Ağaç Kitabevi Yay., İstanbul.

- KOLCU, Ali İhsan (2008), *Edebiyat Kuramları*, Salkımsöğüt Yay., Ankara.
- KOMİSYON (2006), *İmla Kılavuzu*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- KORKMAZ, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, *Scholarly Depht and Accuray*, Grafiker Yay. Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2005), “Romanda Mekanın Poetiği”, *Kıbatek YDÜ XI Uluslararası Edebiyat Şöleni*, Ekim 23–38, YDÜ, Lefkoşa.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Küçürek Öykü (Short Short Story) Türü Ya da Bir Çılgınlığın Metinleşmesi”, *Hece Öykü (İki Aylık Öykü Dergisi)*, Şubat - Mart 2007, Yıl 3, S. 19.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yay., Ankara.
- KORKMAZGİL, Hasan Hüseyin (1972), “Kaçakçı Şahan ve Reşo Ağa”, *Barış*, 12 Ocak 1972.
- KORSCH, Karl (2000), *Karl Marx Marksist Kuram ve Sınıf Hareketi*, Çev: Mehmet Okyavuz, Doruk Yay., İstanbul
- KÖKLÜGİLLER, Ahmet (1968), “Kara Vagon”, *Tös*, 5 Eylül 1968.
- KÖKLÜGİLLER, Ahmet (1969), “Nasıl Yazıyorlar”, *Yelken*, Kasım 1969.
- KÖKLÜGİLLER, Ahmet (1970), “Çocuk Edebiyatımızdaki Boşluk Nasıl Doldurulur?”, *İlgaz*, Eylül 1970.
- KÖSE, Nesrin (1994), “Türk Halk Hikayeleri ve Yas”, *Milli Folklor -Üç Aylık Türk Dünyası Folklor Dergisi-*, Kış 1994, C. 3, Yıl 6, S. 22.
- KUDRET, Cevdet (1977), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman C.1 (1859-1910) 1965, C.2, (1911-1922), 1967, C.3 (1923-1959) 1990*, İstanbul.
- KUNDERA, Milan (1989), *Roman Sanatı*, (Çev. İsmail Yerguz), Afa Yay., İstanbul.
- KURDAKUL, Şükran (1989), *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- KURDAKUL, Şükran (1992), *Çağdaş Türk Edebiyatı*, 4 Cilt, İstanbul.
- KURDAKUL, Şükran (1998), *Milliyet Gzt.*, 15 Ağustos 1998.

- KUTLAR, Onat (1974), “‘Bedrana’ Filmine Verilen CİDALAC Ödülü, Edebiyata da Onur Kazandırıyor”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 2 Ağustos 1974.
- LAİNG, Ronald David (1993), *Bölünmüş Benlik*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- LEKESİZ, Ömer (2001); *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yay., İstanbul.
- LUKACS, George (2006), *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Belge Yay., İstanbul.
- MAKAL, Mahmut (1969), “Korkunç Gerçekler Ya Da Reşo Ağa”, *İmece*, Ocak 1969, S. 93.
- MAKAL, Mahmut (1969), “Sanatçılarla Konuşmalar - Bekir Yıldız”, *Varlık Sanat ve Fikir Dergisi*, 1 Şubat 1969, S. 735.
- MAKAL, Mahmut (1998), “Cumhuriyet Dönemi Edebiyatında Özgün Bir Tür Enstitülü Yazarların ‘Köy Notları’”, *Yaşasın Edebiyat*, Eylül 1998, Sayı 12.
- MALPAS, Jeff, SOLOMON, Rober C. (2006), *Ölüm ve Felsefe*, İthaki Yay., İstanbul.
- MARDİN, Şerif (1990), *Türkiye’de Toplum ve Siyaset Makaleler 1*, İletişim Yay., Ocak 1990, İstanbul.
- MERİÇELLİ, Anıl (1971) “Hikâyeciliğimiz Üstüne Soruşturma”, *Varlık*, Temmuz 1971. (Rauf Mutluay'ın, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın, Sabahattin Kudret Aksal'ın, İlhan Berk'in, Ülkü Tamer'in ve Hüsametdin Bozok'un verdikleri karşılıklar.)
- MERT, Necati (1973), “Uy Amerikan Alman Harran Sana Kurban”, *Yeni Ortam*, 22 Ocak 1973.
- Meydan* (1968), Özentisiz ve İçten Küçük Hikâyeler, 19 Mart 1968.
- MORALİ - DANİNOS, Andre (1974), *Cinsel İlişkiler Tarihi*, Çev: Galip ÜSTÜN, Gelişim Yay., İstanbul.
- MORAN, Berna (1981), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yay., İstanbul.
- MORAN, Berna (1990) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, C. 1-2-3*, İletişim Yay., İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1969), “Çıkmazdan Gelenler”, *Varlık*, Aralık 1969.
- MUTLUAY, Rauf (1972), “Açlık Göçü”, *Cumhuriyet*, 24 Ağustos 1972.
- MUTLUAY, Rauf (1973), “Hikâyede Canlılık”, *Cumhuriyet*, 5 Mart 1973.
- MUTLUAY, Rauf (1973), *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı*, Gerçek Yay., İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1973), *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1977), *Bende Yaşayanlar*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- NACİ, Fethi (1986), *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul.

- NACİ, Fethi (1990), *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay., İstanbul.
- NACİ, Fethi (1998), *Yüzyılın 100 Romanı*, Adam Yay., İstanbul.
- NAR, Turgay (1998), “Sistemin Kırsal Tarihini Yazdı”, *Radikal Gazetesi Kültür / Sanat Eki*, 10 Ağustos 1998, Yıl 2, S.16.
- NARLI, Mehmet (2002), “Almanya’ya Göçün Türk Romanına Yansıması”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs / Haziran / Temmuz 2002, Yıl 6, Sayı 65 / 66 / 67.
- NECATİGİL, Behçet (1989), *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul.
- NECATİGİL, Behçet (1995), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yay., On Altıncı Basım, İstanbul.
- OKAY, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2008), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İthaki Yayınları, Temmuz 2008, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (1997), “Ya Melek’le Ya Şeytan’la Sözleşiriz”, *Varlık D.*, S.1075, Nisan 1997.
- OKYAY, Leyla Ruhan (2000), “Öyküde Mekân,” *Adam Öykü*, Mayıs - Haziran 2000, S.28.
- Oluşum* (1983), Çağdaş Roman Özel Sayısı, Ocak 1983.
- ORAL, Zeynep (1973), “Bekir Yıldız’la Söyleşi”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 20 Nisan 1973, S. 29.
- ÖNERTOY, Olcay (1984), *Cumhuriyet’in 60. Yılına Armağan Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.
- ÖNERTOY, Olcay (1998), “Bekir Yıldız”, *Yaşasın Edebiyat*, Eylül 1998, Sayı 11.
- ÖRNEK, Nuray (2007), *İnci Aral’ın Romanlarının Tema Yapı Dil ve Üslup Yönünden İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Danışman Yrd. Doç. Dr. Tarık Özcan, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- ÖZCAN, Tarık (2003), *Şiirin Kıyısında Bir Ömür - Nurullah Ataç*, Fırat Üniversitesi Dil - Eğitim - Öğretim ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü Yay., Elazığ.
- ÖZCAN, Tarık (2005), *Şair ve Sözü Mahşeri Oktay Rifat*, Akçağ Yay., Ankara.
- ÖZCAN, Tarık (2006), *San’at-ı Tahrîr ve Edebiyât - Şehabeddin Süleyman*, Fırat Üniversitesi Yay., Elazığ.
- ÖZCAN, Tarık (2007), *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Trajik Durum*, Manas Yay., Elazığ.

- ÖZCAN, Tarık (2009), *Aykırı ve Şair İlhan Berk*, Popüler Yay., İstanbul.
- ÖZDEMİR, Emin (1971), “Dergiler Arasında”, *Varlık*, Mart 1971.
- ÖZDEMİR, Emin (1983), *Yazı ve Yazınsal Türler*, Varlık Yay., İstanbul,
- ÖZER, Abdulvahap (2007), *Bekir Yıldız’ın Hikâye ve Romanlarında Sosyal Meseleler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Danışman Doç. Dr. Âlim Gür, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZGENTÜRK, Nebil (1998), “Bekir Yıldız Kalemini Kıran Yazar”, *Star: Bir İnsan / Bir Hayat*, 14 Mayıs 1998, S. 14.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (1969), “İki Ayrı Dünyanın Hikayesi”, *May*, Haziran 1969.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (1984), “Dünden Bugüne Bekir Yıldız”, *Günümüzde Kitaplar Aylık Kültür Dergisi*, 7 Temmuz 1984, S. 6.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (1986), “Zalimle Mazlumun Evrensel Çatışması”, *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1986.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (1998), “Edebiyatımız Bir Şövalyesini Yitirdi”, *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi Kitap Eki*, Eylül 1998, S. 1092.
- ÖZKIRIMLI, Atilla, (1987), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, 4. C., Cem Yay., İstanbul.
- ÖZTÜRK, Saadettin (1973), “Harran’ı Yeniden Okurken”, *Yeni Ortam*, 29 Ekim 1973.
- ÖZYALÇINER, Adnan (1972), “Bekir Yıldız İçin Küçük Bir Not”, *Yeni a Dergisi*, 1 Mayıs 1972.
- ÖZYALÇINER, Adnan (1982), “Bekir Yıldız - İnsanlığın Bir Eli Uzayda Dolaşırken Çoğunluğun Eli de Uçkurunda”, *Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat*, Sayı 25, Aralık 1982.
- ÖZYALÇINER, Adnan (1983), “Yeni Yapıtlarını Anlatıyorlar,” *Varlık Dergisi*, Mart 1983, S.906.
- ÖZYALÇINER, Adnan (1998), “İşçi Pasaportlu Bir Yazar”, *Yeni Yüzyıl / Sanat*, 12 Ağustos 1998.
- ÖZYÜREKLİ, Timuçin (1975), “Eleştiri - ‘Dünyadan Bir Atlı Geçti’ Üstüne”, *Yeni Ortam Günlük Siyasal Aktüalite Gazetesi*, Yıl 3, S. 1013, 3 Temmuz 1975 Perşembe.
- PALA, İskender (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.
- PALA, İskender (1997), “Ah Mine’l-Aşk”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, S. 4, Bahar 1995, 5. b., Temmuz.
- PARMAKSIZOĞLU, Abbas (1968), “Türkler Almanyada”, *Hergün*, 28 Aralık 1968.

- PEKMEN, Zeynep Ergen (2010), “Anima Animus”, <http://www.derki.com>, 17 Ağustos 2010, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- PRITCHETT, Victor Sawdon (1998), “Kısa Öykü Üstüne”, (Çev. Almila Özdek), *Adam Öykü*, S. 15, Mart – Nisan 1998.
- RANDALL, William Lowell (1999), *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikayeler*, (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Resimli Tomurcuk* (Haftalık Çocuk Gazetesi) (1952), Çocuk Yayınları Müessesesi Yay., (1952-1953), S.1-2-3-10-12-13-16, İstanbul.
- SAFA, Peyami (1978), *Kadın Aşk Aile*, Ötüken Neşriyat; İstanbul.
- SAFA, Peyami (2007), *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Yay., İstanbul.
- SARTRE, Jean Paul (2002), *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul.
- SCARRY, Elaine (2006), *Kitapla Hayal Etmek*, (Çev. Bülent O. Doğan), Metis Yay., İstanbul.
- SEYDA, Mehmet (1972), “Bekir Yıldız’la İki Konuşma,” *Güney Dergisi*, Mart 1972, S.54.
- SEYİDOĞLU, Bilge (1995), *Mitoloji Metinler Tahliller*, Bizim Gençlik Yayınları, Kayseri.
- SEYİDOĞLU, Halil (2003), *Bilimsel Araştırma ve Yazma El kitabı*, 9. Basım, İstanbul.
- SEZER, Sennur (1998), “Bekir Yıldız’ın Anlattıklarından - Ben Kaçakçı Parasıyla Büyüdüm”, *İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi*, 8 Ekim 1998, Yıl 8, S. 96.
- SEZER, Sennur (1998a), “Bekir Yıldız’ı Dinlerken”, *Emek*, 16.08.1998.
- SEZER, Sennur (1998b), Edebiyattan Yıldız Kaydı, *Milliyet Gzt.*, 09.08.1998.
- SEZER, Sennur (2006), “Bekir Yıldız’ı Yeniden Okumak”, *Varlık Kitap Eki*, Mayıs 2006, S. 168.
- SEZER, Sennur (2010), “Bekir Yıldız’ın Anlattığı Dünya”, *Radikal Gzt. Kitap Eki*, 02.07.2010.
- STEVIĆ, Philip (1988), *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara.
- SÜREYYA, Cemal (2002), *Günler*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ŞEYDA, Mehmet (1969), “Romancı Günlüğü”, *Papirüs*, Nisan 1969.
- ŞÜYÜN, Faruk (1984), “‘Aile Savaşları’ Romanı Üzerine Bekir Yıldız’la Söyleşi”, *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, Mart 1984, S. 918.

- TAMSÖZ, Bedihan (1994), *Osmanlıdan Günümüze Kadın Şairler Antolojisi*, Ayyıldız Yay., Ankara.
- TAN, Songül (2003), *Demirtaş Ceyhun'un Öykücülüğü ve Romancılığı*, (Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- TANİLLİ, Server (1998), "Bekir Yıldız'ın Arkasından", *Cumhuriyet Gazetesi*, 14 Ağustos 1998 Cuma.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1992), *Beş Şehir*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2001), C. 1-2, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- TARHAN, Nevzat (2004), "Ben Merkezcilikten Sosyal Narsisizme (From Egocentrism to Social Narcissism)", *Köprü Üç Aylık Fikir Dergisi*, Yaz 2004, S. 87, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- TARHAN, Nevzat (2012), "Kötü Dünya Sendromu Nedir?", *Hürriyet Gazetesi* (hurriyet.com.tr), 04.11.2012, Son Erişim Tarihi: 05.11.2012.
- TAŞ, Songül (1998), *Samim Kocagöz Yazar - Eser - Üslup*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- TAŞ, Songül (2001), *Necati Cumalı ve Oyunları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- TAŞ, Songül (2005), *İlhan Geçer ve Şiiri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul.
- TAŞ, Songül (2010), *Necati Cumalı ve Şiiri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul.
- TEKİN, Mehmet (2001), *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yay., İstanbul.
- Tekstil* (1969), "Bekir Yıldız ve Reşo Ağa'sı", 15 Nisan 1969.
- TEMİR, Ahmet (1995), *Moğolların Gizli Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yay., Üçüncü Baskı, Ankara.
- TİMUÇİN, Afşar (2012), "Dilde ve Sanatın Dilinde Anlamanın Açınlanması" *Bilim ve Gelecek Aylık Bilim Kültür Politika Dergisi*, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.
- TOBIAS, Ronald B. (1996), *Roman Yazma Sanatı*, (Çev. Mehmet Harmancı), Say Yay., İstanbul.
- TOROS, Taha (1992), *Mâzi Cenneti*, İletişim Yay., İstanbul.
- TOSUN, Necip (1999), *Hayat ve Öykü*, Hece Yay., Ankara.
- TUNALI, İsmail (2003), *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (1984), *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

- TURAN, Güven (1982), “En Eski Meslek”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat*, Aralık, S. 25.
- Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi* (1981), “Özel Bölüm - Türk Yazınında Dış Göç”, Eylül 1981, S. 357.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1998), C. 8, Dergah Yay., İstanbul.
- Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, Ankara 1998.
- TÜRKER, Yıldırım (2010), “Serendipçe”, *Radikal Gazetesi* (<http://www.radikal.com.tr>), 09.10.2010, Son Erişim Tarihi: 05.11.2012.
- ULUTAŞ, Nurullah (2011), *İntihar ve Roman İntihar Olgusunun Türk Romanına Yansıması (1872-1969)*, Akçağ Yay., Ankara.
- UTURGAURİ, Svetlana (1989), *Türk Edebiyatı Üzerine*, (Çev. Atilla Özkırımlı), Cem Yay., İstanbul.
- UYAR, Tomris (1971), “Hikâyede Olay”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1971.
- ÜSTÜN, Süleyman (1969), “Kara Vagon Üstüne”, *Yeditepe*, Haziran 1969.
- WELLEK, Rène - VARREN Austin (1993), *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Doç. Dr. Ömer Faruk HUYUGÜZEL), Akademi Kitabevi, İzmir.
- YAKUT, Gülizar Ürkek (2006), *Bekir Yıldız'ın Hayatı ve Romanları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mesut Tekşan, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- YALÇIN, İrfan (1971), “Kara Vagon ve Bekir Yıldız”, *Gelecek*, Ağustos - Eylül 1971.
- YALÇIN, İrfan (1973), “Evlilik Şirketi”, *Yeni Ortam*, 12 Mayıs 1973.
- YALOM, İrvin (2001), *Varoluşçu Psikoterapi*, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yay., İstanbul.
- YALOM, İrvin (2007), *Aşkın Celladı ve Diğer Psikoterapi Öyküleri*, Çev. Handan Saraç, 17. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yankı* (1971), “Kaçakçı Şahan”, 31 Ekim 1971.
- YAVUZ, Hilmi (1973), “Apaydın ve Köy Hikâyeciliği”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 2 Şubat 1973.
- YAVUZ, Hilmi (1973), “Beyaz Türkü”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 6 Nisan 1973, S.27.
- YAVUZ, Hilmi (1977), *Roman Kavramı ve Türk Romanı, (Kırsal Toplulukta Törelerin Çatlayışı: Beyaz Türkü.)* Bilgi Yay., İstanbul.
- YAVUZ, Mehmet (2011), “Çiftleri Bekleyen Tehlike: Evlilik Yorgunluğu”, *Sağlık ve Yaşam Dergisi*, 26 Ağustos 2011 Cuma, Son Erişim Tarihi: 08.03.2012.

- Yazko Edebiyat D.* (1983), “Soruşturma - Türk Dili”, Eylül 1983.
- Yeni a Dergisi* (1972), “Mark Bire Dört Buçuk Yazarsa”, Eylül 1972, S. 6.
- Yeni Ortam* (1972), “Bekir Yıldız, Hikâyelerinden Uyarlanan ‘Üç Vatandaş!’ı Anlattı.” 16 Aralık 1972.
- YILDIZ, Bekir (1966), *Türkler Almanya'da*, Bilmen Basımevi., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1969), “Kuma”, *Varlık Sanat ve Fikir Dergisi*, 15 Şubat 1969, Sayı 736.
- YILDIZ, Bekir (1970), “Kendileri (Otobiyografileri)”, *Papirüs Dergisi*, Mayıs 1970, S.46-47.
- YILDIZ, Bekir (1971), “Akyavuz”, *Halkın Dostları - Aylık Devrimci Sanat ve Kültür Dergisi*, Temmuz 1971, Yıl 2, Sayı 16.
- YILDIZ, Bekir (1971), “Bedrana”, *Halkın Dostları - Aylık Devrimci Sanat ve Kültür Dergisi*, Nisan 1971, Yıl 2, Sayı 13.
- YILDIZ, Bekir (1971), “Sait Faik Ödülünden Sonra”, *Halkın Dostları - Aylık Devrimci Sanat ve Kültür Dergisi*, Haziran 1971, Yıl 2, Sayı 15.
- YILDIZ, Bekir (1972) *Yeni A D.*, Eylül.
- YILDIZ, Bekir (1972), “Barutçu Maho”, *Yeni a Dergisi*, 1 Mayıs 1972.
- YILDIZ, Bekir (1975), “Duvardaki Güneş”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, Ocak 1975, Yıl 1, Sayı 1.
- YILDIZ, Bekir (1975), “Kömür”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, 3 Mart 1975, Yıl 1, Sayı 3.
- YILDIZ, Bekir (1975), “Kör”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, 4 Nisan 1975, Yıl 1, Sayı 4.
- YILDIZ, Bekir (1975), “Sait Faik Ödülünden Sonra”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, 10 Ekim 1975, Yıl 1, Sayı 10.
- YILDIZ, Bekir (1975), “Tek Tek Sonra Hesaplaşmak Üzere”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, 12 Aralık 1975, Yıl 1, Sayı 12.
- YILDIZ, Bekir (1975a), “‘Kaygan Toprak’ Ya Da Kaypak Yazarlar”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, 2 Şubat 1975, Yıl 1, Sayı 2.
- YILDIZ, Bekir (1976), “Beyaz Baba”, *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan*, Ocak 1976, Yıl 2, Sayı 13.
- YILDIZ, Bekir (1976), *İnsan Posası*, Cem Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1977), “Ben Bir Yedinci Adam’dım”, *Güvercin D.*, Mayıs 1977.

- YILDIZ, Bekir (1977), “Çocuk Kitaplarının İçerikleri Nasıl Olmalı?”, *Politika Gzt.*, 12 Aralık 1977 Pazartesi.
- YILDIZ, Bekir (1977), “Soluğu Cam Olanlar”, *Politika Gzt.*, 4-10-11-12-13-14-15-16-17 Ekim 1977 Salı ... Pazartesi.
- YILDIZ, Bekir (1977a) *Güvercin*, Mayıs 1977, S.1.
- YILDIZ, Bekir (1980) *Acılı Çocuklar*, Köyün Çocuğu Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1980), “Batı’nın Esrarkeş Köpekleri”, *Yazko Edebiyat*, Aralık 1980, Sayı 2.
- YILDIZ, Bekir (1980), “Çocukların Anıları”, *Türk Dili D.*, TDK Tanıtma Yay., S.25.
- YILDIZ, Bekir (1981), “Şahinler Vadisi”, *Yazko Edebiyat*, Ocak 1981, Sayı 3.
- YILDIZ, Bekir (1981), “Türk Romanının Bugünü Üzerine Ne Düşünüyorsunuz? - Gösteri’nin Soruşturması”, *Gösteri Sanat Edebiyat*, 5 Nisan 1981.
- YILDIZ, Bekir (1981a), “Sorumluluk”, *Yarın Aylık Sanat Edebiyat Dergisi*, Kasım 1981, S.3.
- YILDIZ, Bekir (1981b), “Almanya Üstümden Kalkınca”, *Bilim ve Sanat*, Mart 1981.
- YILDIZ, Bekir (1982), “Batı’nın Esrarkeş Köpekleri”, *Yazko Edebiyat*, Kasım 1982, Sayı 25.
- YILDIZ, Bekir (1982), “Bozkır Gelini”, *Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat*, Aralık 1982, Sayı 25,
- YILDIZ, Bekir (1982), “Dayısı Kör Yeğenden Tutuklu Şahmerancıya”, *Yazko Edebiyat*, Eylül 1982, Sayı 23.
- YILDIZ, Bekir (1983), “Fethi Naci’nin Öğrettikleriyle”, *Somut*, Nisan 1983.
- YILDIZ, Bekir (1983), *Yaman Göç*, Yazko Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1984), “Öpülesi Ölü Eli”, *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*, İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1987), *Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela*, Cem Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1989) *Seçilmiş Öyküler*, Cem Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (1998), “Reşo Ağa”, *Yaşasın Edebiyat*, Eylül 1998, Sayı 11.
- YILDIZ, Bekir (2006) *Röportajlar*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Aile Savaşları*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Alman Ekmeği*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Beyaz Türkü*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Bozkır Gelini*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Darbe*, İskele Yay., İstanbul.

- YILDIZ, Bekir (2006), *Demir Bebek*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Dünyadan Bir Athı Geçti*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Evlilik Şirketi*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Halkalı Köle*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Harran*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Kaçakçı Şahan*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Kara Vagon*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Mahşerin İnsanları*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Reşo Ağa*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Sahipsizler*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2006), *Yargılayan Zaman İçinden*, İskele Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2008), *Kara Çarşafı Gelin*, Özyürek Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir (2010), *Arılar Ordusu*, Özyürek Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir, *Kör Güvercin*, Özyürek Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir, *Ölümsüz Kavak*, Özyürek Yay., İstanbul.
- YILDIZ, Bekir, *Şahinler Vadisi*, Özyürek Yay., İstanbul.
- YILMAZ, Durali (1990), *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- YILMAZ, Erdoğan (1973), “Sanat - Sorumluluk ve Kaçakçı Şahan”, *Varlık*, Ocak 1973.
- ZWEİG, Stefan (1995), *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar / Casanova - Stendhal - Tolstoy*, (Çev. Ayda Yörükan), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Dördüncü Baskı, Ankara.
- ZWEİG, Stefan (1998), *Kendileri İle Savaşanlar / Kleist - Nietzsche - Hölderlin*, (Çev. Prof. Dr. Gürsel Aytaç), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Beşinci Baskı, Ankara.
- ZWEİG, Stefan (1998a), *Üç Büyük Usta / Balzac - Dickens - Dostoyevski*, (Çev. Dr. Ayda Yörükan), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Beşinci Baskı, Ankara.

GENEL AĞ / İNTERNET KAYNAKÇASI

[http:// siyaset.milliyet.com.tr](http://siyaset.milliyet.com.tr)
<http://www.delinetciler.net>
<http://www.aktuelpsikoloji.com>
<http://tr.wikipedia.org>
<http://www.harbigazete.com>
<http://www.hekimce.com>
<http://www.bilimvegelecek.com.tr>
<http://teryusuf.tripod.com/kitaplari.htm>
<http://www.kitap2.com/yazar>
<http://kitap.antoloji.com>
<http://www.sanliurfasembol.com>
<http://www.kuranmeali.org>
<http://www.tdk.gov.tr>
<http://sabah.com.tr>
<http://www.pudra.com>
<http://www.saglikveyasamdergisi.com.tr>
<http://www.haber3.com>
<http://www.christiananswers>
[http:// www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr)
<http://www.derki.com>
<http://www.toplumdusmani.net>
atam.gov.tr
<http://www.ardicalani.net>
<http://www.agnostik.org>
<http://www.kuranformu.com>
<http://www.vahdet.com.tr>
<http://www.aleviweb.com>
<http://www.ehlibeyt-nuru.com>
<http://www.islamseli.com>
<http://www.alevibektasi.org>
<http://forum.islamiyet.gen.tr>

ÖZGEÇMİŞ

11.05.1973 tarihinde Kastamonu’da doğdum. İlkokulu, Kastamonu Merkez Budamış Köyü İlkokulu’nda; ortaokulu, Kastamonu ili Taşköprü ilçesi, Taşköprü Lisesi’nde; liseyi, Kastamonu Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi’nde tamamladım.

1991 yılında kazandığım İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü’nden, 1995 yılında, “Bedri Rahmi Eyüboğlu (Hayatı ve Edebi Kişiliği) adlı lisans tezimi vererek mezun oldum. Aynı yıl, mezun olduğum bölüme araştırma görevlisi olarak atandım.

Elazığ Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yürüttüğüm yüksek lisans çalışmalarımı “Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Sami Bey) Hayatı - Edebi Kişiliği - Şiirleri” konulu tezimle, Şubat 1999 tarihinde tamamladım.

Çeşitli edebiyat ve sanat dergilerinde okuyucuyla buluşan makalelerimin, bazıları ödüllü hikaye ve masallarımın yanında “Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Sami Bey) Hayatı - Edebi Kişiliği - Şiirleri”; Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001 ve “Battalnâme”, (Prof. Dr. Hasan Kavruk ile birlikte), Malatya Kitaplığı, Malatya Ağustos 2012 künyeli kitaplarım yayınlandı.

Halen İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü’nde, Öğretim Görevlisi olarak meslek yaşantımı sürdürüyorum. Evli ve iki çocuk babasıyım.

SALİM DURUKOĞLU