DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

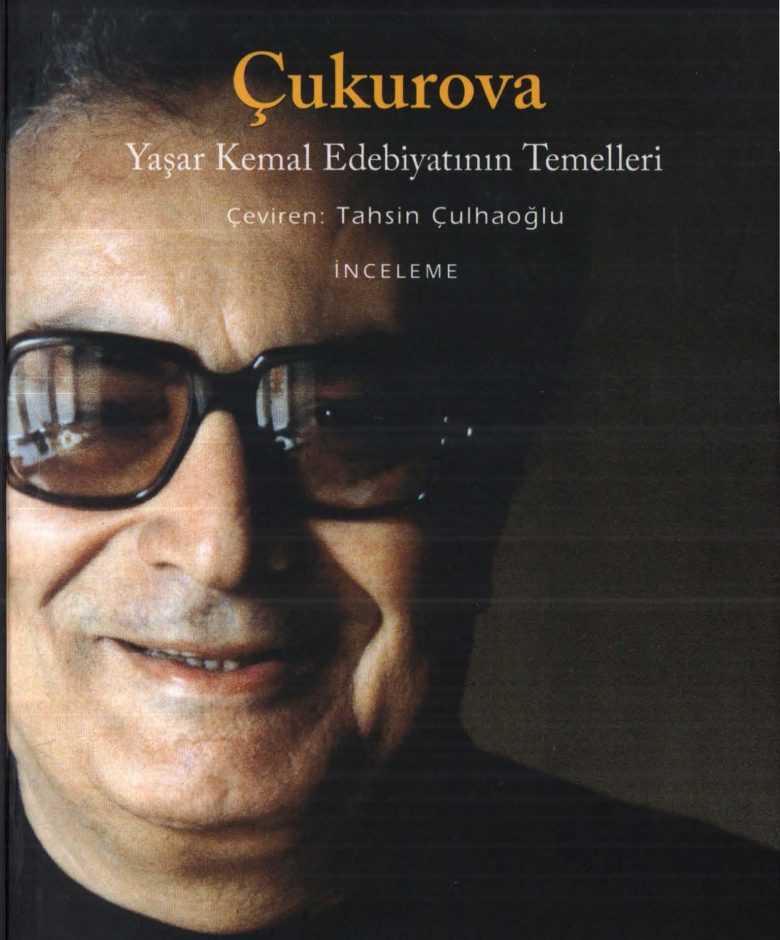
Barry Charles Tharaud

Çukurova

Yaşar Kemal Edebiyatının Temelleri

Çeviren: Tahsin Çulhaoğlu

İNCELEME



YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - .org

BARRY CHARLES THARAUD • Çukurova

YKY

ÇUKUROVA
YAŞAR KEMAL EDEBİYATININ TEMELLERİ

Barry Charles Tharaud Colorado Mesa Üniversitesi'nde emeritus profesör ve San Diego State Üniversitesi'nde misafir profesör olarak çalışmalarını sürdürmektedir. 1984-1986'da Ankara'da Gazi, Ankara ve Hacettepe üniversitelerinde, 1995-1996'da İstanbul'da Boğaziçi Üniversitesi'nde, 2003-2005'te Fas'ta Abdelmalek Essaâdi Üniversitesi'nde Fulbright profesörü olarak bulundu. 2016 yazında kapatılıncaya kadar Fatih Üniversitesi'nde bölüm başkanı olarak İngiliz ve Amerikan edebiyatı dersleri verdi ve karşılaştırmalı edebiyat doktora seminerlerini yönetti. *Middle Eastern Literatures* (Oxford) ve Talât Sait Halman'ın yönettiği *Journal of Turkish Literature* dergilerinde Yaşar Kemal üzerine makaleler yayımladı. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor - Alain Basquet ile Görüşmeler*'i Fransızcasından Eugene Lyons Hebert ile birlikte *Yaşar Kemal on His Life and Art* adıyla İngilizceye çevirdi.

Tahsin Çulhaoğlu 1971'de Adıyaman'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği Bölümü'nü bitirdi. Adıyaman Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi. Edebiyat ve çeviri üzerine çalışmaları bulunuyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BARRY CHARLES THARAUD

Çukurova

Yaşar Kemal Edebiyatının Temelleri

İnceleme

Çeviren
Tahsin Çulhaoğlu

YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yapı Kredi Yayınları - 4807
Edebiyat - 1379

Çukurova - Yaşar Kemal Edebiyatının Temelleri / Barry Charles Tharaud
Özgün adı: Çukurova - Foundations of Yaşar Kemal's Literary Art
Çeviren: **Tahsin Çulhaoğlu**

Kitap editörü: **Tamer Erdoğan**
Düzelti: **Cennet Türker**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Hasan Fırat**

Baskı: Bilnet Matbaacılık ve Ambalaj San. A.Ş.
Dudullu Organize San. Bölgesi 1.Cad. No:16 Ümraniye-İstanbul
Tel: 444 44 03 • Fax: (0216) 365 99 07-08 • www.bilnet.net.tr
Sertifika No: 31345

1. baskı: İstanbul, Şubat 2017
ISBN 978-975-08-3924-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2015
Sertifika No: 12334
© 2016, Barry Charles Tharaud

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 Karaköy 34425 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
İnternet satış adresi: **http://alisveris.yapikredi.com.tr**

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İçindekiler

Önsöz • 7
Teşekkür • 33

Kısım I: Prolog
1. Bölüm: Giriş • 39
2. Bölüm: Yaşar Kemal Yaşamını ve Sanatını Anlatıyor • 49

Kısım II: *İnce Memed* 1
3. Bölüm: *İnce Memed* 1'in Transandantal (Aşkıncı) Temelleri • 65

4. Bölüm: *İnce Memed* 1'in Varoluşçu Temelleri • 100
I. İnce Memed *1'de Varoluş* • 102
II. *Varoluşsal Seçim Yapma Yoluyla Otantikliğin İnkişafı* • 124

5. Bölüm: Homerosoğlu Yaşar Kemal • 149

Kısım III: *Dağın Öte Yüzü* Üçlemesi
6. Bölüm: Giriş: *Dağın Öte Yüzü* Üçlemesi • 181

7 Bölüm: *İnce Memed* 1'den *Dağın Öte Yüzü* Üçlemesi'ne • 194
I. *Birey ve Doğa* • 198
II. *Birey ve Toplum* • 202
III. *Sanatçı ve Toplum* • 208

8. Bölüm: *Ortadirek* • 217
I. Ortadirek'*in Tarihi Temelleri* • 217
II. *"Temel Direk"*: Ortadirek'*in Ekonomik Temelleri* • 221
III. Ortadirek'*in Sosyolojik Temelleri* • 224
IV. Ortadirek'*in Psikolojik Temelleri* • 230
V *Genel Değerlendirme* • 233
VI. *Sonuç* • 254

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

9. Bölüm: *Ortadirek*'te Homeros Tarzı
Temalar ve Teknikler • 260

10. Bölüm: Gerçekdışılığın Toplumsal Kurgulaması:
Yer Demir Gök Bakır • 273

11. Bölüm: Varoluşa Karşı Düş: *Ölmez Otu* • 301

12. Bölüm: *Dağın Öte Yüzü* Üçlemesinde
Tematik Bütünlük • 337

Kısım IV: *İnce Memed* 2
13. Bölüm: Varoluşsal Çatışma ve Gelişim:
İnce Memed 1'den *İnce Memed* 2'ye • 353

14. Bölüm: *İnce Memed* 2 • 379
I. *Alternatif Varoluş Biçimleri* • 379
II. *Otantiklik Sembolleri: Memed ve Yağız At* • 395

Kısım V: Epilog ve Sonuç
15. Bölüm: Yaşar Kemal'in Biçemi • 423
16. Bölüm: Sonuç • 449

Bibliyografya • 454
Dizin • 462

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz

Elinizdeki kitap uzun zamandan beridir oluşum safhasındaydı. Türkiye'yle ilk "kontağım" ilkokul birinci sınıfta babası bana "Türk" diyen bir sınıf arkadaşımla deliler gibi kavga ederken oldu. Daha sonra beşinci sınıfta Türkiye hakkında bir rapor yazdığımda nispeten biraz daha sağlam bir bağım oldu. Yıllar sonra o rapordan hatırlayabildiğim birkaç bilgi kırıntısı, Ankara'nın başkent olduğu ve Afyon civarındaki haşhaşlardan çok miktarda afyon üretildiği idi. Ankara'da ilk olarak 1984-1986 yılları arasında bir Fulbright profesörü olarak bulunduğumda o raporu hatırladığımdan bile şüpheliyim. O dönemde Gazi Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı alanında lisansüstü ve lisans dersleri, Ankara Üniversitesi'nde Amerikan edebiyatı alanında lisansüstü ve lisans dersleri ve Hacettepe Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat alanında bir doktora seminer dersi verdim. Benim Fulbright tecrübem kişisel olarak oldukça dönüştürücü idi. Çoğunlukla karşılaştırmalı edebiyat, Dünya edebiyatı ve Shakespeare dersleri verdiğim ABD'deki daimi kadrolu görevim, ABD'de beşeri bilimler alanındaki birçok akademik görev gibi mücadele ve çekişmelerle doluydu. Ankara'da ise kendimi bir anda ilk kez yürekten sıcak ve samimi meslektaşlar arasında buldum. O kişisel deneyimin etkileri hâlâ hayatımda yankılanmakta. Ayrıca, Fulbright deneyimim akademik hayatımı da derinlemesine etkiledi. Ankara'dan ayrılmadan önce, Türkiye'deki İngiliz edebiyatına giriş derslerinde kullanılması için, daha sonra the University Press of Colorado tarafından yayınlanan, bir *Beowulf* çevirisine başladım ve *İnce Memed* 1'i okudum. Bu vesileyle, Colorado'daki daimi kadrolu görevime döndüğümde, yazma derslerimde ve Homeros ile Vergilius'dan Dante, Rabelais, Cervantes'e ve ta modernlere kadar büyük klasikleri kapsayan iki dönemlik Dünya Edebiyatı derslerimin son bölümünde Yaşar Kemal'in çevrilmiş romanlarını öğretmeye başladım. O derslerde öğrettiğim bütün eserler arasında öğrenciler her zaman en hevesli şekilde *İnce Me-*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

med 1'e ve Yaşar Kemal'in diğer romanlarına ilgi gösterdiler. Hatta bir sömestr, elinizdeki kitabın konusu olan *İnce Memed* 1 (1955; İngilizce çevirisi, 1961), *Ortadirek* (1960; çev. 1963), *Yer Demir Gök Bakır* (1963; çev. 1974), *Ölmez Otu* (1968; çev. 1977) ve *İnce Memed* 2'yi (1969; çev. 1972) kapsayan bir seminer dersi bile verdim.

İnce Memed 1'in aşikâr kahramanlık idealizminden *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin yalın gerçekçiliğine ve *İnce Memed* 1'in umut dolu transandantal (aşkıncı) ve varoluşçu temellerinden *İnce Memed* 2'nin çok daha karanlık varoluşçu perspektifine olan değişimi gözlemlemek beni büyüledi. Öyle ki, Yaşar Kemal'in düşünceleri üzerine kafa yormanın etkisiyle daha sonra Emerson, Nietzsche, Gide, Sartre ve Bowles gibi varoluşçu yazarlardan yaptığım okumalardan etkilendim. Emerson Nietzsche'yi, Nietzsche de sırasıyla Gide ve Sartre'ı ve onlar da Amerikalı göçmen yazar Paul Bowles'u etkilemişti. Bu şekilde Paul Bowles çifte varoluşçuluk dozu almıştı: Birincisi gençliğinde doğrudan New England kaynağından (Emerson) ve ikincisi genç bir yetişkin iken dolaylı yoldan Alman ve Fransız kaynaklarından.[1] Lisansüstü çalışmalarımı Emerson ve Amerikan Rönesansı'nın diğer yazarları konusunda akademik uzmanlığı bulunan bir Amerikan edebiyatçısı olarak bitirdim ve bir Fulbright profesörü olarak denizaşırı ülkelerde genellikle sadece Amerikan edebiyatı dersleri verdim, fakat başka geleneklerden o kadar çok yazar ve düşünürle ilgilendim ki sade bir Amerikan edebiyatçısı olarak kalmam imkânsızdı. Yine de Amerikan edebiyatçısı geçmişim, Yaşar Kemal'in büyük Amerikan yazarlarında bulunan hem transandantal hem varoluşçu düşünce çizgilerini irdeleyen ilk ve en iyi bilinen eseri *İnce Memed* 1 için iyi bir temel işlevi gördü. Varoluşçu Yaşar Kemal ile bu erken dönem Amerikan geleneklerinin (ve pek çok başka geleneğin) mükemmel bir ürünü olan Faulkner arasında benzerliklerin olması hiç şaşırtıcı değil. Lakin Yaşar Kemal'in böyle fikirleri ifade etmesi genellikle farklı köklere dayanmaktadır. Velhasıl, edebi geçmişim beni Yaşar Kemal'in varoluşçu felsefe ve psikolojisine meyilli hale getirdi. Fakat şüphesiz, geçen otuz yıl boyunca öğrencilerimin tepkilerinin de gösterdiği

1 Bkz. Barry Charles Tharaud, "Emerson, Literary Globalism, and the Circularity of Influence", *Emerson for the Twenty-first Century: Global Perspectives on an American Icon*, yay. haz. Barry Charles Tharaud (Delaware University Press, 2010), s. 33-58.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kanteyorg

üzere, onun eserlerinden keyif almak için benim geçmişime sahip olmak gerekli değildi.

1995'te İstanbul'daki Boğaziçi Üniversitesi'nde bir Fulbright profesörü olarak çalışmak üzere Türkiye'ye döndüm. Yanımda 15 yaşındaki oğlum vardı ve bu yolculuğun amacı, benim hayatımı bu kadar derinlemesine etkilemiş olan bu tür bir uluslararası tecrübeyi ona da sağlamaktı. The İstanbul International Community School (İstanbul Uluslararası Toplum Okulu) Boğaziçi Üniversitesi kampüsünün yanı başında olduğu için –ormanın içinden kısa bir yürüyüş mesafesinde– doğal tercihimiz Ankara'dan ziyade İstanbul oldu. Oğluma karşı sorumluluklarımdan dolayı, İstanbul'daki meslektaşlarımla 10 yıl önce Ankara'daki meslektaşlarımla olduğundan çok daha az irtibat halinde olmama rağmen, bu kalış başarılı oldu. Oğlum ve ben, Yaşar Kemal ve 1990'dan beri yazıştığım eşi Thilda ile tanıştık. Thilda ile yazışmamın sebebi, *İnce Memed* 1'in Pantheon baskısının tükenmiş olması ve benim Yaşar Kemal'in bu en popüler romanının piyasada sürekli bulunurluğunu sağlamak için yeni bir yayıncı bulmaya çalışıyor olmamdı. O zaman hem Yale University Press hem University of California Press *İnce Memed* 1'i yeniden yayımlamak için ilgilerini ifade ettiler ve University of California Press bu projeyi başlatmaya karar verdiğinde, onları o zamana kadar 2000'den fazla sayfalı kocaman bir dörtleme haline gelmiş olan *İnce Memed*'in birinci cildine ek olarak *İnce Memed* 2'yi de yayımlamaya ikna ettim (*İnce Memed*'in kallavi üçüncü ve dördüncü ciltleri İngilizceye hiç çevrilmedi). Ancak, son dakikada, *İnce Memed* 1'in ABD yayın haklarını elinde bulunduran Pantheon o hakları HarperCollins'e sattı. Bunun sonucunda, o zaman hazırladığım kapsamlı bir giriş ve sonsöz çalışmam boşa gitti. Ancak, on yıldan fazla bir süre sonra o denemeler, Talât Halman'ın *Journal of Turkish Literature* dergisinde iki uzun makalenin parçası olarak yayımlandılar. Bu iki makale, elinizdeki kitabın 3, 4, 13 ve 14. Bölümlerinin temelini teşkil etmektedir.

1990'ların ortalarında Boğaziçi Üniversitesi'ndeki Fulbright hizmetim sırasında başka bir çevirmenle birlikte Yaşar Kemal'in hatıralarını Fransızcadan İngilizceye çevirmiş ve Yaşar Kemal üzerine yapılacak çalışmalar için uygun bir kaynak olsun diye bir giriş yazısı, notlar ve dizin hazırlamıştım. Bu çeviri güçbela ancak 3 yıl

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://tr.ntv.org

sonra yayımlandı. Thilda Kemal bana, Yaşar Kemal'in hatıralarının Türkçe baskısından iki yıl önce yayımlanan Fransızca versiyonunun bir kopyasını göndermişti. Ancak, bu proje başından itibaren gecikmeler ve yanlış anlaşılmalar yüzünden sürekli engellerle karşılaştı. Mesela, kitap matbaaya gitmeye hazır olduğunda, Syracuse University Press'in Fransız yayımcı Gallimard ile bir telif anlaşması yapmadığı ortaya çıktı. Yaşar Kemal, muhtemelen Fransız varoluşçu düşünce geleneklerinin ve müteveffa Fransız Cumhurbaşkanı François Mitterrand'ın katkısıyla Fransa'da her zaman büyük bir popülariteye sahip olmuştur. Şüphesiz Mitterrand'ın zaman zaman Yaşar Kemal'e hayranlığını halk önünde ifade etmesi, Yaşar Kemal'in romanlarının Fransa'daki satışlarını önemli oranda artırmıştır. Ancak, bu popülerliğin olumsuz tarafı, Gallimard'ın Yaşar Kemal'in hatıralarının çeviri hakları için aşırı yüksek bir meblağ istemesiydi. Öyle ki, ben ve çevirmen arkadaşım çeviri telif haklarımızdan feragat ettikten sonra bile bu çevirinin yayımlanmasının Syracuse için uygulanabilir bir proje olup olmadığı kuşkuluydu. En nihayetinde Syracuse çeviriyi yayımladı, fakat bir süre sonra Gallimard, Yaşar Kemal'le görüşmeleri orijinal Fransızca kitabı oluşturan Alain Bosquet'un mirasçılarının isteğiyle mahkeme kararı aldırtarak kitabın dağıtımını durdurdu. Gerekçe, İngilizce çevirinin başlığının (*Yaşar Kemal on His Life and Art* [Yaşar Kemal Yaşamını ve Sanatını Anlatıyor]) orijinal Fransızca başlığı (*Yachar Kemal* [küçük yazıyla]: *Entretiens avec Alain Bosquet* [büyük yazıyla] [Yaşar Kemal: Alain Bosquet ile Konuşmalar]) yansıtmadığıydı. Elbette, Türkçe kitap yayımlandığında, Türkçe başlığın Fransızca başlığı sadece ikincil bir düşünce olarak yansıttığını belirtmek gerekir: *Yaşar Kemal* (büyük yazıyla): *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* (orta büyüklükte yazıyla): *Alain Bosquet'nin Yaşar Kemal'le Konuşmaları* (küçük yazıyla). Uzun lafın kısası, ben çevirmenlerin işin doğası gereği her zaman yaptıkları şeyi yaptım: Çeviriyi kendi okuyucuma ve amacıma adapte ettim. Bu durumda amacım, İngilizce konuşulan ülkelerde Yaşar Kemal hakkında daha büyük farkındalık yaratmaktı.

Bu projenin nihai sonucu, Yaşar Kemal hakkında kendi kullanımım ve mahkeme kararı yürürlüğe girmeden önce kitabı satın almış olan kütüphanelere erişim imkânı olan başka araştırmacıların kullanımı için bir bilgi kaynağı olan bir araştırma aracı oluşturmuş

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

olmamdı. Kitabın 30 numaralandırılmış bölüme ayrılmış Türkçe baskısı Özdemir İnce'nin yazdığı kısa bir giriş yazısı ihtiva ederken, orijinal Fransızca baskısı münferit "konuşmalar"ı numaralandırmamıştı. Benim İngilizce çevirimin, başlıklara ve konuyu gösteren yinelenen başlıklara sahip numaralandırılmış bölümleri, bir önsözü, haritalar, notlar ve başka araçlar içeren daha kapsamlı bir giriş bölümü ve bir indeksi vardır. Bu komedinin son perdesi, Türk romancı Selçuk Altun İngiliz gazetesi *Guardian* için, 4. sıraya *Yaşar Kemal on His Life and Art* kitabını yerleştirdiği, "En iyi 10 Türkçe Kitap"[2] başlıklı bir köşe yazısı yazdığında sahnelendi. Bu, hayat ironileri konusunda öğrenci olan benim gibi biri için çok taltif edici idi ve Murphy Kanunu'nun doğal sonucu olan "Hiçbir iyi iş cezasız kalmaz" fikri için bir sınama vakası idi.

Bundan kısa bir süre sonra Colorado'daki görevimden onursal profesör olarak emekliye ayrıldım ve edebiyata giriş, karşılaştırmalı edebiyat, lisansüstü bağımsız çalışmalar gibi derslerde Yaşar Kemal'in romanlarını öğretmeye devam ettiğim ve ayrıca Yaşar Kemal üzerine lisansüstü tez çalışmaları yönettiğim Kaliforniya'daki San Diego Devlet Üniversitesi'nde misafir profesör oldum. Daha sonra, yine Fulbright profesörü olarak Fas'ın Tetvan ve Tanca kentlerinde 2003-2005 arasında iki yıl çalıştım. Hemen sonra, bir Fulbright profesörü olarak değil ama bir vakıf üniversitesi çalışanı ve akademik nitelikleri Türk devleti tarafından onaylanmış bir profesör olarak İstanbul'a döndüm. Halihazırda bu vakıf üniversitesinde, Yaşar Kemal'i Türkçe okuyan öğrencilerin olduğu karşılaştırmalı edebiyat doktora seminerlerinde Yaşar Kemal'i öğretmeye devam ediyorum. Türk öğrencilerim, neredeyse 30 yıllık Yaşar Kemal'in eserlerini öğretme tecrübemi yansıtan elinizdeki kitabı bitirmem için bana ilave güç ve cesaret verdi. İngiliz edebiyatı, Amerikan edebiyatı veya karşılaştırmalı edebiyat derslerimin hepsinde Amerikalı öğrencilerim gibi Türk öğrencilerimin de sık sık Yaşar Kemal'in eserlerine karşı diğer edebiyat eserlerinin çoğundan daha fazla istek duyduklarını gözlemliyorum – gerçi onların istekliliği her zaman ABD'deki öğrencilerimin derecesine ulaşmıyor. Sanırım öğrenci

2 Selçuk Altun, "Selçuk Altun's Top 10 Turkish Books", *Guardian* (Londra), Çarşamba, 26 Ağustos 2009. http://www.guardian.co.uk/ books/2009/aug/26/selçuk/altun-top-10-turkish/books, erişim tarihi 9 Ağustos 2011.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi – https://rantey.org

tavırlarındaki bu garip ve göreceli farklılıkların arkasında yoruma muhtaç bazı kurumsal sebepler var.

Yaşar Kemal'in şaşırtıcı bir şekilde Amerikan akademi ve edebiyat çevrelerindeki düşük profili emsalsiz bir durum değildir ve kısmen onun Marksist siyasi bağlarına dair ünüyle açıklanabilir – gerçi çok dikkatli bir okuyucu bile Yaşar Kemal'in herhangi bir romanında Marksist ideolojiye dair şeyler bulmakta epey zorlanacaktır. Yaşar Kemal'in, siyasi yelpazenin ABD'dekinden çok daha özgürlükçü olduğu ve onun Marksist siyasete aktif katılımının sıradan kabul edildiği Kıta Avrupası'nda büyük bir şöhreti vardır. Buna karşın, çok yakın zamana kadar[3] Yaşar Kemal, Türk devletini kontrol eden güçlü elitler tarafından hep potansiyel veya gerçek bir tehdit olarak görülmüştür. Türk devleti genellikle kendisini, Soğuk Savaş sırasında Sovyet etkisini kontrol altında tutma ve her türlü gerçek veya muhayyel liberal düşünceye karşı mücadele etme hedefine odaklanmış muhafazakâr Amerikan dış politikası ekseninde konumlandırmıştır. 1940'ların sonunda ve 1950'lerde ABD'de hüküm süren McCarthy dönemi, çok düşmanca olmasına rağmen, daha önce başlayıp çok daha sonra sona eren Türkiye'deki antikomünist programların "daha müşfik ve daha nazik" –ve de daha kısa– bir versiyonu idi. Yaşar Kemal hatıralarında bize şunu anlatır:

> Nasıl oldu bilemiyorum, kendimi Adanadaki sosyalistlerin içinde buldum. Daha ortaokulun ikinci sınıfındaydım. Aramalar içindeydim. [....] O zamanlar Adanada sosyalist işçi liderler vardı. Çoğu da hapishanelerden geçmişti. [...] Onlarla tanıştım. 1943'te [17 yaşında] ilk olaraktan karakol gördüm. Adana Pamukpazarı Karakolunda on gün kadar kaldım. Karakol bir karabasan gibiydi. Bir karanlıktan başka hiçbir şey anımsamıyorum.[4]

3 Aralık 2008'de Cumhurbaşkanı Abdullah Gül, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü Ankara'da birçok televizyon kanalının yayımladığı bir törenle Yaşar Kemal'e verdi. Yaşar Kemal'in Türk devleti tarafından bu şekilde kamusal ve resmi olarak tanınması eski tavırlardan önemli bir ayrışmadır ve devlet açısından kültür politikasının bazı alanlarında daha açık bir yaklaşımı işaret etmektedir.

4 Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal on His Life and Art*, çev. Eugene Lyons Hébert ve Barry Charles Tharaud, Giriş ve Notlar, Barry Charles Tharaud (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1999), s. 48-49 (Es: 78-79; Ts: 112). Orijinal Fransızca edisyona

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://ranteyorg

Dolayısıyla, gençliğinde Marksist siyasal düşünceye ilgi duyup siyasi bir aktivist olan ve çok daha sonra Türkiye İşçi Partisi'nde[5] bir yönetici olarak hizmet veren Yaşar Kemal'in memleketi Çukurova'da ve daha sonra İstanbul'da polis tarafından sürekli taciz edilmesi ve birçok işten kovulması şaşırtıcı olmasa gerek:

> Yaşamımda bir süre geldi ki, hiçbir işte bir haftadan fazla kalamıyordum. Bir işe giriyordum, [...] ben işe girdiğimin haftasında, on beş gününde polis beni arayıp buluyor, işten çıkarılıyordum. Haydi, başka iş... Böyle böyle, iş, iş, köy, kasaba Çukurovayı dolaşıp duruyordum. İnsanın eşitliği, ezilmemesi, aşağılanmaması benim için kutsaldı. Bunun için bütün zulümler, ölümlerle karşı karşıya gelmelere pek aldırmıyordum. Ovada bana o kadar yüklendiler ki, sonunda sinirlerim bozuldu ve bu hastalık bende beş yıl kadar sürdü. Her şeye karşın dayanıyordum. 1950'de candarmanın bana yaptığı işkenceyi uzun yıllar kimseye anlatamadım, en yakınlarıma bile. Kendimden ve bana işkence yapanlardan, insanlık adına utanıyordum. Sanki dünyada ilk işkence gören, insanlığı aşağılanan bendim.[6]

Polis eziyeti en sonunda Yaşar Kemal'in İstanbul'a kaçmasına neden oldu ve orada esas ismi Kemal Sadık Gökçeli yerine Yaşar Kemal mahlasını alarak 1951 Mayısı'nda *Cumhuriyet* gazetesinde

---

(F): *Yachar Kemal: Entretiens Avec Alain Bosquet* (Paris: Éditions Gallimard, 1992) ve müteakip Türkçe edisyona (T): *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor – Alain Bosquet ile Görüşmeler* (İstanbul, YKY, 2004; [1994]) yapılan referanslar notlar bölümünde verilmiştir. [Bu Türkçe çeviride referanslar için *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor – Alain Bosquet ile Görüşmeler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004 baskısı temel alınmıştır. (ed. n.)] Böyle çoklu atıflar yararlı olacaktır çünkü İngilizce çeviri Fransızcadan yapılmış olmasına rağmen kitabın bir kısmı, metni daha tutarlı hale getirmek için İngilizce çeviride yeniden düzenlenmiştir. Dahası, Fransızca edisyondan iki yıl sonra yayımlanan Türkçe edisyonda, uzun birinci bölümün başına (16 sayfa) ve sonuna (29 sayfa) eklenen 45 sayfalık yeni materyal vardır. Bu ekleme, birinci cildi *Yağmurcuk Kuşu* 1997'de Thilda Kemal tarafından İngilizceye *Salman the Solitary* olarak çevrilen Yaşar Kemal'in otobiyografik üçlemesi *Kimsecik*'in etkisiyle yapılmış olabilir. Ayrıca Türkçe kitapta, yeniden düzenlenen veya hatta orijinal Fransızca edisyondan silinen bazı bölümler vardır. Dolayısıyla, Yaşar Kemal'in hatıralarının Fransızca, İngilizce ve Türkçe edisyonları arasında önemli farklar bulunmaktadır. Thilda Kemal, 1992'de yayımlandıktan kısa süre sonra bana Fransızca *Entretiens*'in bir kopyasını göndermişti, fakat yazık ki daha tam bir Türkçe versiyonun hazırlanmakta olduğundan bahsetmeyi göz ardı etmişti.

5 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 144-145.

6 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 198-199.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

bir gazeteci olarak işe başladı. Fakat en nihayetinde, Yaşar Kemal'in anlattığı gibi, kaçış imkânsızdı:

> [Türkiye'de] Demokrasi adı altındaki baskı düzeni bütün şiddetiyle sürüp gidiyor. İşkenceler... Düşüncelerinden dolayı hapishaneleri doldurmuş binlerce kişi... Üstelik de bugün Türk hapishaneleri onlar için birer temerküz kampı niteliğinde.[7]

Yakın zamanlarda bir takım yazarlar Türk devletinin geçmişteki zalimliğini ve Türk halkına uygulanan devlet zulmünde ABD'nin suç ortaklığını teşhir ettiler. Basitçe söylemek gerekirse ABD, CIA ve Amerikan ordusu aracılığıyla onlarca yıl Türkiye'deki devlet destekli terörü hızlandırmak için Türk devletini teşvik etmiş, desteklemiş ve yardım etmiştir.[8]

Yaşar Kemal'in, kendisiyle beraber yirminci yüzyıl Türk edebiyatının iki zirve isminden biri olan komünist şair Nâzım Hikmet'in serbest bırakılması için kampanya yürütürken 1951'de tutuklanıp hapse konulması sembolik olarak anlamlıdır. Nâzım Hikmet, askeri bir mahkeme tarafından "silahlı kuvvetleri isyana teşvik" suçlamasıyla yargılandıktan sonra Türk hapishanelerinde uzun seneler kaldı.[9] Mahkemeye göre silahlı kuvvetler mensupları Nâzım Hikmet'in o dönemin kitapçılarında yasal olarak mevcut olan ve bazen aleni şekilde komünist fikirleri yansıtan şiirlerini okuyarak asi

---

7 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 141.

8 Kerem Öktem'in kitabı *Angry Nation: Turkey since 1989* [Kızgın Ulus: 1989'dan beri Türkiye] (Londra ve New York, Zed Books, 2011) yakın geçmişte Türkiye'deki devlet destekli baskılar hakkında ve yakın geçmiş Cumhuriyet tarihinin daha önceki dönemleri hakkında, ara sıra ABD'nin suç ortaklığına da atıfta bulunarak, biraz arka plan bilgi vermektedir. ABD'nin Türkiye'de halka uygulanan devlet destekli baskılardaki suç ortaklığını daha doğrudan ortaya koyan bir örnek, "Türkiye'deki Gizli Savaş" başlıklı bir bölümü (s. 234-244) bulunan Daniele Ganser'in *NATO's Secret Armies: Operation Gladio and Terrorism in Western Europe* [NATO'nun Gizli Orduları: Gladio Operasyonları ve Batı Avrupa'da Terörizm] (Londra ve New York, Frank Cass, 2005) kitabıdır.

9 Nâzım Hikmet'in yaşamı ve siyasi görüşleri hakkındaki en kolay anlaşılabilir İngilizce kaynak, Yevgeni Yevtuşenko'nun bir önsöz yazdığı, Saime Göksu ve Edward Timms'in *Romantic Communist: The Life and Work of Nâzım Hikmet* (Londra, Hurst & Co., 1999) kitabıdır. Yaşar Kemal'in 1951'de tutuklanmasına yapılan referans sayfa 340'tadır. [Sözü edilen yapıtın Barış Gümüşbaş tarafından yapılan Türkçe çevirisinin (*Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*) 417 sayfasında yer alan bu bilgi başka kaynaklarca doğrulanmamaktadır. (ed. n.)]

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

oluyorlardı. Nâzım Hikmet ve Yaşar Kemal'in anlatmakta olduğum siyasi geçmişleri düşünüldüğünde, karşılaştırmalı edebiyat programındaki Türk doktora öğrencilerimin bile bazen Yaşar Kemal'in eserlerinden habersiz olmaları bütünüyle şaşırtıcı değildir. Tıpkı Amerikalılar gibi, Türkler de kendi eğitim sistemleri tarafından bir politik doğruculuk ideolojisine maruz bırakılırlar. Her iki sistem de soğuk savaş yılları boyunca (ve daha sonrasında) komünizmi şeytanlaştırdı, dolayısıyla Yaşar Kemal'in her iki ülkede de siyasi bir şüpheli olabileceği şaşırtıcı olmasa gerek. Ek olarak, ABD bir etnik çeşitlilik ideolojisi (ayrımcılığı ve beyaz Anglosakson Protestanların geleneksel hâkimiyetini göz ardı eden bir "eritme potası" mitolojisi) geliştirirken, Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanması sırasındaki tarihsel koşulların sonucu olarak, Kürt ve Ermeni vatandaşlarının varlığını göz ardı eden bir etnik birlik ideolojisi geliştirdi. Sakıncalı gerçeklerin inkârı, birkaç kez şahit olduğum üzere, bazen Türk eğitim sisteminde çok baskıcı bir siyasi ve kültürel şartlandırma oluşturabiliyor. Örneğin, 1986'da Ankara'daki ikinci Fulbright yılımın sonunda Yaşar Kemal'in memleketindeki bir üniversitede bir sempozyuma katıldım. O sempozyumda, İngiliz Edebiyatı bölüm başkanı bir hanımefendinin yönettiği bir tartışma gerçeğin kültürel göreceliği ve toplumsal kurgulaması konusuna gelince, bölüm başkanı ideolojik bir kazaya uğramaktan kaçınmak için birdenbire "Haydi Türk yemekleri hakkında konuşalım!" dedi. Geçmişte Türk eğitim sistemi öğrencileri bilgiyi ezberlemeye teşvik etmiştir. Böyle bir teşvik, edebi çalışmalarda "bilinecek" olanı aşırı şekilde seçen veya dışlayan bir ideolojiyi beraberinde getirebilir. Böyle bir sistemde, Türkiye'deki Türk edebiyatı bölümlerinin bazen Yaşar Kemal'in eserlerini göz ardı etmeleri, kötülemeleri veya yanlış anlamaları şaşırtıcı değildir.

Mesela, bir defasında bir Türk profesörün, Yaşar Kemal'in bütün eşkıyaları iyi ve kahramanca olduğu için, *İnce Memed* 1'de eşkıyaları tasvirinin gerçekçi olmayıp romantik olduğundan yakındığını duydum. Bu, yanlış ideolojik okumanın berbat bir örneğiydi çünkü Yaşar Kemal, eşkıya Deli Durdu'nun, zulmü Memed'in varoluşsal bir başkaldıran olmasına neden olan zorba Abdi Ağa ile çok benzer olduğunu göstermek için büyük çaba sarf etmiştir. Ali Safa Bey

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

için çalışan ve Memed'i tuzağa düşürüp öldürmeye çalışan Kalaycı Osman gibi kötü eşkıyalar da aynı derecede önemlidir. Belki Türk edebiyatı öğrencileri veya hocaları da zaman zaman, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1 (1955) romanına gerçekçi bir karşılık olarak yazılmış olan Kemal Tahir'in *Rahmet Yolları Kesti* (1957) romanının *İnce Memed* 1'deki eşkıya tasvirlerinin gerçekçi olmadığını gösterdiğini ileri süreceklerdir. Böyle görüşler, Yaşar Kemal'in karmaşık psikolojik ve sosyolojik analizlerini tek boyutlu Sovyet realist yazılarının seviyesine indirger ve Türkiye'de mükemmel birçok araştırmanın bulunduğu bir alanla, Anadolu'nun sözlü folklor ve destan gelenekleriyle bağlarını bütünüyle göz ardı eder.[10] Elbette ben ayrıca Yaşar Kemal'in, eserlerinde lehçe, bölgesel folklor ve geleneksel hikâyeleri kullanımıyla ilgilenen hemşerisi öğrenciler dahil olmak üzere, Türk öğrenci ve araştırmacılarının onun edebi başarısına karşı olan olağanüstü duyarlılığını da gözlemledim. Ancak, nadiren de olsa böyle bir duyarlılığın eksikliği, Türk eğitim ve siyasal sistemlerinin kültürel şartlandırması tarafından teşvik edilmiş görünüyor.

Ayrıca, Yaşar Kemal'in edebi ve kültürel etkisine karşı aleni, gizli, kamusal veya özel kurumsallaşmış muhalefet de olmuştur. Yaşar Kemal hatıralarında bize, *İnce Memed* 1'in *Cumhuriyet* gazetesinde dizi halinde yayımlanması sırasında yaşadığı şu olayı anlatır: "*İnce Memed* gazetede çıkarken bir savcı vardı. Savcı değil, bir cellattı. Hem de çok ünlü bir cellat. Bütün İstanbul onun elinden yaka silkiyordu. Bu savcı *İnce Memed*'in yayınını gazeteden kesmek için elinden gelen her şeyi yaptı."[11] Yaşar Kemal, bundan kısa bir süre sonra, haksız bir şekilde Marksist bir yazar olarak damgalandığını ima eder:

> Ülkemde partizan yazar olarak çok suçlandım, öyle de tanındım. Ama bu ne benim, ne de romanlarımın suçu. Ne de Türk aydınlarının suçu.

10 Türk folkloru ve destanı hakkındaki en iyi İngilizce araştırma, Pertev Naili Boratav'ın "Designs on Yaşar Kemal's *Yörük* Kilims", s. 23-36; İlhan Başgöz'ün "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature", s. 37-48 ve Svetlana Uturgauri'nin "Folklore and the Prose of Yaşar Kemal", s. 135-150 başlıklı makalelerini ihtiva eden *Edebiyât* dergisinin Yaşar Kemal özel sayısıdır: *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

11 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 131.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

> Öyle ki, *Memed* yayımlandığı yıl bir yayınevi bir anket açmış, en sevdiğiniz romancı kim, diye. Okuyucular beni seçmişlerdi o yıl. Bir de bir ödül kurulmuştu. En iyi roman ödülü. Seçici kurul, Türkiyenin en büyük romancıları, eleştirmenleri ve şairlerinden oluşmuştu. Yazarlar, çoğunlukla oylarını bana verdiler. Yayınevi sahibi bu yanlışlığa o kadar kızdı ki, ödülü kaldırdı. O roman ödülü de benimle başladı, benimle bitti. Yayınevi sahibi de çok iyi bir adamdı. Genç Türk edebiyatının gelişmesinde çok yardımı olmuş [tu....] *Kim bilir o iyi kişi ödülden sonra ne gibi baskılar altında kaldı.*[12]

Yaşar Kemal, profesyonel yazarların takma adlar altında yazılar yazmak zorunda kaldığı McCarthy dönemi antikomünist cadı avları hakkında doğrudan veya dolaylı olarak bilgisi olan Amerikalılara tanıdık gelen bu tür baskılara nasıl maruz bırakıldığını şöyle anlatır:

> Benim [Yaşar Kemal takma adıyla] yazdığımı da öğrendiklerinde sansür yakalarına yapışıyordu. Boğucu, usandırıcı bir baskıydı. Ve bu demokrasiye geçmiş Türkiyedeydi. Adı demokrasiydi ya koyu bir baskı rejimi yaşanıyordu. [....] 1960 darbesinden sonra artık askerler işe el koymuşlardı. [....] Ve Türkiye demokrat Avrupa Konseyinin, demokrasiye yürekten bağlanmış bir üyesiydi. Bu üyelik şanlı şerefli sürüp giderken yazarlar, çizerler de hapislerde sürünüyorlardı. Kimseye en küçük soluk alma olanağı tanınmıyordu. [....] Bu baskılar altında ben 1964 yılına kadar gelebildim.[13]

Yaşar Kemal ayrıca Türk hükümetinin, 1960'ların ortalarından başlamak üzere kırk yıl boyunca *İnce Memed* 1'in filminin Türkiye'de çekilmesini engellediğini anlatır. En sonunda film yurtdışında çekildiğinde, 1990'larda, yani daha özgürlükçü Özal'lı yıllarda, Türkiye'ye girişi yasaklandı.[14] Bu ve benzeri pasajlarda Yaşar Kemal, siyasi ve edebi kariyerindeki kültürel manzarayı anlatır.

Türkiye ve ABD arasındaki yakın dış politika bağları ve ABD'nin, soğuk savaş döneminde Sovyetleri kontrol altında tutma ve her iki ülkede daha genel manada liberal düşünceyi sindirme politikasının

12 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 132, italik yazı sonradan eklenmiştir.
13 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 133.
14 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 133.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

sonucu olarak Türkiye üzerindeki ezici siyasi ve ideolojik etkisi düşünüldüğünde, Yaşar Kemal'in etkisini engelleme girişimlerinden bazısının Türkiye'den Amerikan toprağına "taşmaması" şaşırtıcı olurdu. Ancak, ABD'de Yaşar Kemal'e karşı aleni hiçbir kurumsal baskı yok gibi görünüyor. Yine de, zaman zaman başka türlü bir talihsiz "taşma" var gibi görünüyor. Bunun bir işaretini yaklaşık on yıl önce San Diego Devlet Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat alanında bir yüksek lisans tezi yönetirken gözlemledim. Öğrencim Kürt asıllı bir bayandı ve konusu Yaşar Kemal'in altı romanındaki folklorik unsurlardı. Bölüm'ün kuralları gereği, tez jürisinde üniversitedeki başka bir bölümden bir üye olması gerekiyordu ve bunun için Türkiye'de saha çalışması yapmış olan bir antropolog seçildi. Bu Antropoloji profesörünün söz konusu tezi eleştirisi kırıcı, yarı cahilce bir sözlü saldırıydı. Öyle görünüyor ki profesörümüz, bir Türk kadınla evliydi ve bu kadın tezi inceleyip, "eleştiri"yi yazmıştı. Bu "eleştiri," bazen Türk toplumunun Yaşar Kemal'i, siyasal düşüncesi elitlerin devlet destekli ideolojisini tehdit eden bir "solcu" olarak algılayan sağcı, imtiyazlı unsurlarının bakış açısını yansıtıyordu. Tezi inceleyen Türk kadın, muhtemelen güçlü Türk elitlerinin gerçek veya muhayyel bir üyesinin perspektifini veya resmi devlet ideolojisi ve mütemadiyen devlet ideolojisine sorgusuz sualsiz itaati aşılayan bir eğitim sistemi tarafından teşvik edilen bir cehaleti yansıtıyordu. Her halükârda talihsiz sonuç belliydi.

Başka bir yerde, Avrupa'da, önemli bir kitap dağıtımcısı birkaç yıllığına bir Amerikan şirketi tarafından tümüyle satın alındı ve bu şirket daha sonra Yaşar Kemal'in kitaplarının dağıtımcılığını yapmayı reddetti. 1970'lerin ortalarında yazılan ABD Senatosu'nun (Amerikan istihbarat örgütlerinin örtülü faaliyetlerini soruşturan) Church Komitesi raporuna zemin hazırlayan olayların farkında olan bilgili herhangi bir Amerikalı, böyle eylemlerin arkasındaki kötü emeller hakkında şüphe duymaktan kendini alamaz. Dahası, Yaşar Kemal onlarca yıl Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday olmuştur, fakat Nobel'in ilk kez bir Türk yazara verilmesine zemin hazırlayan dönemde Amerika'da bu yazarı "şişirme" girişimlerine şahit oldum. Sonunda bu yazar Nobel Ödülü'nü aldı, fakat bu, Avrupalılar tarafından sık sık siyasi motivasyonlu bir haksızlık olarak görülmek-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

tedir. Ben bu şişirmenin, Yaşar Kemal'e alternatif uygun bir aday yaratma girişimi olduğuna inanıyorum. Benzeri bir konuda Yaşar Kemal, Boğaziçi Üniversitesi tarafından kendisine takdim edilen fahri doktorayı alırken yaptığı konuşmada, eserlerinin nasıl "sisteme" bir tehdit olarak yorumlanabileceğine işaret ederek, kendi yazdığı türdeki romanların potansiyel siyasi gücü hakkında şöyle yorumda bulunmuştu:

> Bizim çağımızda romancıların başları beladadır. Çünkü insanları en çok yalana, zulme, bütün kötülüklere karşı roman uyarır. Bugün tüketim toplumu diye bir doyumsuzlar toplumu yaratılıyor. Tüketimciler topluma bütün değerlerini aşındıran bir yapay kültür benimsetmeye çalışıyorlar, insanları birer obur canavar haline getirmek istiyorlar. Roman bu toplumu isteyenler için bir tehdittir. Onun için de romanı, bestseller denilen bir yapaylıkla boğmaya çalışıyorlar. Roman böyle bir toplum isteyenler için bir tehlikedir, çünkü roman insanlara insan olduklarını söyler. Onca acıyı, zulmü, savaşı, doğa kırımını romanda yeniden yaratarak yaşayan insan, insan gibi yaşamayı özler, değerlerine sahip çıkar.[15]

Eğer Yaşar Kemal'in yukarıdaki pasajda anlattığı açgözlü "tüketim toplumu" kapitalizmin ana esaslarından biri olarak kabul edilirse ve böyle bir topluma karşı yapılan herhangi bir eleştiri kapitalizme, Türkiye'ye ve ABD'ye karşı bir saldırı olarak görülürse, sanırım o zaman Yaşar Kemal'i tehlikeli, yıkıcı, Marksist bir yazar olarak algılamak kolay olacaktır. Buna onun Türkiye'de ve dünyada çevrenin tahrip edilmesine karşı protestolarını[16] ve Türkiye ve yurtdışında

15 "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" [Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009], çev. Barry Charles Tharaud, *Middle Eastern Literatures*, Cilt 14, Sayı 2 (Haziran 2011), s. 205-206. [Bu konuşmadan yapılan alıntılarda konuşmanın Yaşar Kemal arşivinde bulunan Türkçe metni esas alınmıştır. (ed. n.)]

16 Yaşar Kemal ve ekoloji konusu için, bkz. A. Clare Brandabur'un Kasım 2005'te İstanbul Doğuş Üniversitesi'nde düzenlenen "The Endangered Planet in Literature" konferansında sunduğu "Life, Death, and Memory: Ecological Dimensions in the Work of Yaşar Kemal" başlıklı bildirisi. Basılması beklenen fakat son dakikada DVD olarak çıkarılan konferans bildirilerinin bu şekilde engellenmesi, anlatmakta olduğum şekilde siyasi düşünceleri kontrol etmenin başka bir örneği olabilir. *Yanan Ormanlarda Elli Gün (Bu Diyar Baştanbaşa 2)* (İstanbul: YKY, 2004) gibi özel hikâyeler

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://rahtey.org

insan hakları ihlallerine karşı protestolarını ekleyin,[17] o zaman algılanan tehdit daha da ciddi hale gelir.

Yaşar Kemal'in siyasi görüşleri yüzünden bazı çevrelerde yıkıcı bir yazar olarak damgalanması ironiktir. Yaşar Kemal'in siyasal bağları bilinmese, hiçbir okurun onun eserlerini, romanlarının içeriğine bakarak Marksist veya yıkıcı olarak nitelendirebilmesi mümkün olamaz – ancak, insan fakirlere ve ezilenlere gösterilen ilgiyi yıkıcı olarak yorumlarsa o başka. Belki uygun bir analoji, (siyahilerin) ABD'deki Yurttaşlık Hakları Hareketi (1955-1968) sırasında, eserlerinde "zencileri" haysiyet sahibi olarak anlatan William Faulkner'ın romanlarının yıkıcı olarak damgalandığını düşünmek olacaktır. Kısacası, eğer Yaşar Kemal yıkıcı ise, bütün yazarların yıkıcı olduğu şekilde yıkıcıdır: Yani, bize insanlığımızı hatırlatarak ve insanlığımızı tam olarak gerçekleştirmemizin önündeki kültürel engellere dikkat çekerek, bozuk bir sistemi değiştirme isteğimizi kamçıladığı için. Mesela, yakın geçmişte Türkiye'deki kültür savaşları, genel olarak siyasal kültürde "İslamcılar" ve "laikler" arasında seçim veya ayrım yapmayı bazen zorlaştıran yolsuzluk karşıtı tepkileri yansıtmaktadır. Türkiye'de hükümet yolsuzluğuna karşı verilen tepki oyları, "İslamcı"[18] olarak damgalanan ve yakın

---

içeren Yaşar Kemal'in altı ciltlik röportaj kitapları, çevreyle ilgili yazılarının yer aldığı bazı kaynaklardır. Ayrıca, Yaşar Kemal'i ara sıra Türk mahkemelerine düşüren basın açıklamaları vardır: Yaşar Kemal, "Literature, Democracy, and Peace: The 1997 Peace Prize of the German Book Trade: Acceptance Speech", [Edebiyat, Demokrasi ve Barış: 1997 Alman Kitap Fuarı Barış Ödülünü Kabul Konuşması], 19 Ekim 1997. http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=222& pers_id=104&pic=/ portrait.

17 Yaşar Kemal'in yakın geçmişteki siyasi yazılarının bir örneği için bkz. Yaşar Kemal, "The Dark Cloud Over Turkey", ["Türkiye'nin Üstündeki Kara Gökyüzü"], *Binbir Çiçekli Bahçe*, YKY, 2009, s. 31-42. *Index on Censorship*. 1995. http://www.xs4all.nl/tank/kurdish/htdocs/lib/yasar_kemal1.html and Yaşar Kemal, "Campaign of Lies" ["Yalanlar Seferi"], *Düşünceye Özgürlük*, İstanbul, 1995, s. 17-22, *Der Spiegel* 2/95. http://www.gopher://locust.cic.net:70/11/Politics/Arm.The.Spirit.

18 Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) genellikle Batı medyası ve Türkiye'deki Kemalist, laik ve ordu yanlısı muhalifler tarafından "İslamcı" olarak nitelendirilmekte, fakat AK Parti bu nitelemenin adil olmadığını ileri sürüp şiddetle reddetmektedir. Son zamanlara kadar hiç kimse AK Parti iktidarının nihai sonunun ne olacağından emin değildi, fakat onların orduyu sivil hükümetin kontrolü altına alma girişimleri o zaman haklı görünüyordu. Özellikle de yakın geçmişte, bazı kanunsuz işleri, suç örgütleriyle bağlantıları ve çeşitli "derin devlet" faaliyetleri açığa çıkarılan ordu ve onu destekleyen sivil hükümet tarafından yapılan korkunç güç istismarları düşünüldüğünde, bu normaldi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

zamanda Türkiye'de daha önce dokunulmaz olan ordunun siyasi gücünü etkili bir şekilde dizginlemiş olan siyasal gücün yükselmesine büyük oranda katkı sağlamıştır.

Bununla birlikte, elinizdeki kitabın öncelikli amacı Yaşar Kemal'i günümüz Türkiye'si veya ABD'sinin siyasal ve kültürel manzarasına yerleştirip ele almak değildir. Hedefim daha ziyade üç boyutludur: Birincisi, Türk okuyucuya Yaşar Kemal'in yaşamı ve eserleri hakkında dengeli ve ideolojik olarak tarafsız bir değerlendirme arz etmek; ikincisi, Yaşar Kemal'in İngilizce dışındaki dillere çevrilmiş eserlerini okumuş olan Avrupalı ve diğer okuyuculara daha sistematik ve derinlikli bir görüş sunmak; ve üçüncüsü ve en önemlisi, Yaşar Kemal'in politik ve kültürel koşullardan dolayı günümüzde hak ettiğinden daha az tanındığı İngilizce konuşan dünyaya onun yaşamı ve erken dönem eserleri hakkında genel bir giriş ve değerlendirme takdim etmek. Bu sonuncusu, eserleri Yaşar Kemal'in eserleriyle önemli ortak özelliklere sahip olan ve onları Amerikalı okuyuculara daha tanıdık ve anlaşılır kılan William Faulkner'ın yirminci yüzyılda en büyük felsefi ve edebi geleneklerimizi taçlandırdığı ABD için özellikle doğrudur. İngilizce konuşan dünyada Yaşar Kemal'le ilgili genel olarak var olan farkındalık ve değerlendirme eksikliği düşünüldüğünde, Yaşar Kemal hakkında mevcut olan bilgi kaynaklarına bu noktada kısa bir bakış sunmak uygun olacaktır. Tabii ki Yaşar Kemal'le ilgili Türkçe eleştiriler İngilizce eleştirilerden çok daha fazladır ve bu Türk ve dünya edebiyatının büyük yazarı hakkında var olan kaynakların çok kısa bir özetini sunmak faydalı olacaktır. Türkçe'de Yaşar Kemal üzerine yazılmış bir avuç kısa kitap,[19] *Adam Sanat* ve *Kitap-lık*[20] gibi edebiyat dergilerinde Yaşar Kemal hakkında yayınlanan özel sayılar, on yıldan fazla bir süre önce Ankara'da Bilkent Üniversitesi'nde Yaşar Kemal onuruna düzenlenen bir konferansta sunulan bildirilerin yer aldığı bir kitap[21] ve Berna Moran'ın akademik üç ciltlik kitabı

19 Örneğin, Nedim Gürsel, *Yaşar Kemal: Bir Geçiş Dönemi Romancısı* (İstanbul, Everest Yayınları, 2000); ve Osman Şahin, *Geniş Bir Nehrin Akışı* (İstanbul, Can Yayınları, 2004).

20 *Adam Sanat*, No. 197 (Haziran 2002) ve *Kitap-lık*, No. 101 (Ocak 2007).

21 Süha Oğuzertem, yay. haz. *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu (İstanbul, Adam Yayınları, 2003).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış[22] ile Fethi Naci'nin çok önemli kitabı *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*[23] gibi kitaplardan oluşan Türk romanı üzerine en az iki önemli edebiyat tarihi incelemesi vardır.

Berna Moran'ın Türk romanı incelemesi, Batılı okuyucuların aşina olduğu formalist ve felsefi eleştiri türünü benimser ve Fethi Naci'nin popüler eleştiri tarzından daha akademiktir, fakat Moran Türk romanı incelemesinde Yaşar Kemal'e zorunlu olarak sadece sınırlı yer verir. Akademik Moran'a karşın, Naci, incelemesinde 62 Türk yazarın 100 romanı hakkında kaleme aldığı kısa bölümlerle Türk romanı hakkında geniş bir genel değerlendirme sunar. Bu romanların beş tanesi Yaşar Kemal'e aittir. Bu beş romandan ikisi, burada ele aldığımız *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi *Ortadirek* ve 3. Cildi *Ölmez Otu*'dur. Naci'nin incelemesi yıllarca önce, Türkçe yazılmış en iyi on romanı inceleyen bir kitap olarak başladı, fakat daha sonra yirminci yüzyılın en iyi yüz Türk romanını kapsayan bir eser haline geldi. Naci ilk kitabında *Ortadirek* romanını şimdiye kadar yazılmış en iyi Türkçe roman olarak niteler ve bu yargısını Yaşar Kemal üzerine yazdığı kısa kitabında da tekrarlar.[24] Daha sonra, yirminci yüzyıl Türk romanı hakkındaki kitabının son versiyonunda romanı ziyadesiyle över ve onu üçlemenin en iyi cildi olarak niteler.[25] Genel olarak Türk edebiyat eleştirmenleri, Yaşar Kemal'in kısa hikâyelerine ve yaklaşık kırk romanına geniş bir yelpazede önem verip değerlendirmişlerdir.

---

22 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul, İletişim Yayınları, 2009). Yaşar Kemal hakkındaki bölüm bu üç ciltlik eserin 2. Cildi'ndedir.

23 Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* (İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007). Naci *Ortadirek*'i "Kırsal Kesim Romanları" ile bağlantılı olarak ele alır ve Yaşar Kemal'i köyler ve köylüler hakkındaki birinci elden bilgisi ve diğer romancıların köy hayatını ya idealize ettiği ya da gizlediği yerde gerçekçi anlatımları nedeniyle över (s. xxix, xxx). Naci ayrıca Yaşar Kemal'in şiirsel dile sahip bir romancı olarak imajının her zaman doğru olmadığına dikkat çeker, fakat ilaveten Yaşar Kemal'in birçok büyük yazar gibi farklı romanlarda ve ara sıra da aynı romanda farklı üsluplar sergilediğini vurgulayabilirdi.

24 Fethi Naci, *Yaşar Kemal'in Romancılığı: İnceleme* (İstanbul, YKY, 2004), s. 18.

25 Bu, İngilizce konuşan okuyucuların çok azının kabul edeceği bir görüştür. Daha normatif bir görüş ise, Yaşar Kemal'in bana 1 Mart 2009'da ifade ettiği, üçüncü cilt *Ölmez Otu*'nun üçlemenin en iyi cildi olduğu fikridir. Çoğu okuyucu bu fikri paylaşacaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yaşar Kemal hakkındaki İngilizce edebiyat eleştirisi genellikle odaklandığı konular yönünden Türkçe edebiyat eleştirisinden farklıdır. Yaşar Kemal ve eserleri hakkında İngilizce yazılmış üç tane kitap büyüklüğünde kaynak vardır. Bunlar ağırlıklı olarak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinden ziyade, Yaşar Kemal'in ilk ve en iyi bilinen romanı *İnce Memed* 1'e yoğunlaşmışlardır. Ancak, Türkçe edebiyat eleştirisi gibi İngilizce edebiyat eleştirisi de yakın zamana kadar genellikle genel İngilizce okuyucusuna ulaşamamıştır. İlk olarak 1980'de *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures* Yaşar Kemal hakkında özel bir sayı yayımladı.[26] Fakat *Edebiyât*, 2004'te *Middle Eastern Literatures* (Oxford) ile birleştiği için ortadan kalktı ve Yaşar Kemal hakkındaki özel sayı da hiçbir zaman geniş bir dağıtıma sahip olmadığı için nadiren bulunur oldu. Ancak, yakın zamanda *Edebiyât*'ın Yaşar Kemal özel sayısının şimdilerde ABD'deki üniversite ve diğer araştırma kütüphanelerinde mevcut olduğunu öğrendim. Bu, söz konusu özel sayıdaki makalelerin, eyalet sistemleriyle entegre olmuş mahalli halk kütüphanelerinde mevcut olması demektir.

Yaşar Kemal hakkındaki ikinci İngilizce kitap, Yaşar Kemal ve Fransız yazar Alain Bosquet arasındaki "Konuşmalar"dan oluşan (yukarıda Yaşar Kemal'in "hatıraları" olarak bahsedilmişti), Eugene Hébert ve Barry Charles Tharaud tarafından tercüme edilen, *Yaşar Kemal on His Life and Art* [Yaşar Kemal Yaşamını ve Sanatını Anlatıyor] başlıklı kitaptır.[27] Bu eser sadece kısa süreliğine mevcuttu çünkü kitabın Syracuse University Press tarafından yapılan dağıtımı çok kısa süre içinde Paris merkezli Gallimard yayınevi tarafından mahkeme kararıyla durduruldu. Yaşar Kemal ve eserleri hakkındaki üçüncü İngilizce kitap ise, İstanbul'da yayınlanan ve Kuzey Amerikalı dağıtımcılarda kolay kolay bulunmayan, Feridun Andaç'ın *Living through the Words of Yaşar Kemal* (*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*) başlıklı kitabıdır.[28] Bunlara ek olarak, benim *İnce Memed*

26 *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), Yaşar Kemal Özel Sayısı, yay. haz. Ahmet Ö. Evin, misafir editör.

27 Bkz. sayfa 12, dipnot 4.

28 Feridun Andaç, *Living through the Words of Yaşar Kemal* (*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*), çev. Şemsa Yeğin (İstanbul, Dünya Yayıncılık, 2003). Bu kitabın ABD'de dağıtımı için uygun şekilde düzenlenip yayına hazırlanması gerekiyor. Kitap Yaşar Kemal hakkında çok ilginç bilgilerle dolu, fakat yetersiz redaksiyon, bu kitabı oku-

Sergisiz © DPS Kitap Arşivi - https://rahmi.org

1, *İnce Memed* 2 ve *Ölmez Otu* üzerine yazdığım üç uzun makalem,[29] yıllarca önce yazılmış Britanya ve Kuzey Amerika'dan birkaç kısa kitap incelemesi, en az üç yayımlanmamış yüksek lisans tezi,[30] Tahsin Çulhaoğlu tarafından yazılmış bir doktora tezi[31] ve aşağıda ele aldığım, spesifik olarak *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi hakkında olan –biri A. Clare Brandabur tarafından, diğeri A. Clare Brandabur ve Nasser Al-Hassan Athamneh tarafından kaleme alınan– iki makale vardır. Akademik kaynaklara ek olarak, akademik dergilerden makaleler yine şimdilerde eyalet çapında entegre kütüphane sistemlerinde genel olarak mevcuttur. Bu bilgi kaynakları ortalama İngilizce konuşan okuyucu için şimdi daha kolay ulaşılabilir

---

mayı bir zevkten ziyade angarya haline getiren acemi üslubu, zayıf imlayı, "Türkçe kalıpları" ve yazım hatalarını ortadan kaldırmayı başaramamış. Daha da yazık olanı, kitabın, Yaşar Kemal ve Çukurova bölgesinin birçok fotoğrafını içeren göz alıcı bir mizanpajının olmasıdır.

29 Barry Charles Tharaud, "Transcendental and Existential Foundations of Yaşar Kemal's *Memed, My Hawk* [Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1 Romanının Transandantal ve Varoluşçu Temelleri]", *Journal of Turkish Literature*, Cilt 3 (2006), s. 9-70; Barry Charles Tharaud, "Existential Conflict and Development in Yaşar Kemal's *They Burn the Thistles* [Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 2 Romanında Varoluşsal Çatışma ve Gelişim]", *Journal of Turkish Literature* 4 (2007), s. 69-122; Barry Charles Tharaud, "Dream versus Existence: Yaşar Kemal's *The Undying Grass*" [Varoluşa Karşı Rüya: Yaşar Kemal'in *Ölmez Otu* Romanı], *Journal of Turkish Literature* 10 (2013), s. 41-71.

30 Gülsüm Öztürk'ün "Folkloric Elements and Idiomatic Expressions in Anatolia: A Study of Yaşar Kemal's Novels" [Anadolu'daki Folklorik Unsurlar ve Deyimsel İfadeler: Yaşar Kemal'in Romanları Üzerine Bir Çalışma], (San Diego State University M.A. Thesis in Comparative Literature, 2001) künyeli yüksek lisans tezi, *İnce Memed* 1, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin her üç cildi, *İnce Memed* 2 ve *Yağmurcuk Kuşu* dahil Yaşar Kemal'in altı romanındaki halk geleneklerini incelemektedir. Cem Bico'nun "Liberating Narratives of Yaşar Kemal: *The Other Face of the Mountain* Trilogy" [Yaşar Kemal'in Özgürleştirici Öyküleri: *Dağın Öte Yüzü* Üçlemesi], (Boğaziçi University M.A. Thesis, Atatürk Institute for Modern Turkish History, 2006) künyeli yüksek lisans tezi, üçlemeyi 1950'lerin politik ve ekonomik arka planında incelemektedir. Biraz daha yakın bir zamanda yazılmış olan Burçe Kaya'nın "The Role of Thilda Kemal in the Recreation of Yaşar Kemal's Literature in English" [Thilda Kemal'in Yaşar Kemal'in Edebiyatının İngilizce'de Yeniden Yaratılmasındaki Rolü], (Boğaziçi University M.A. Thesis in Translation, 2007) künyeli yüksek lisans tezi, Edouard Roditi'nin *İnce Memed* 1 çevirisi, Margaret E. Platon'un *İnce Memed* 2 çevirisi ve Thilda Kemal'in *Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır* ve *Ölmez Otu* çevirilerinin karşılaştırmalı bir analizini sunmaktadır.

31 Tahsin Çulhaoğlu, "Psychological and Autobiographical Depth in Yaşar Kemal's Novels" [Yaşar Kemal'in Romanlarındaki Psikolojik ve Otobiyografik Derinlik], Fatih University PhD Dissertation in Comparative Literature, 2013.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

durumdadır. Lakin akademik kaynakların, uzman okuyucuların tersine, genel okuyuculara pek de yardımcı olmadığı ortadadır. Yakın zamanda Azade Seyhan'ın *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context* (*Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikâyesi*) başlıklı kitabı küçük bir ışık yaktı.[32] Seyhan, güvenilir ve iyi yazılmış bir kitapta modern Türk romanını, teorik jargonu az kullanarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal, siyasal ve kültürel arka planında incelemekte, bu şekilde edebiyat eleştirisi veya teorisi ile ilgilenmeyenler tarafından da anlaşılabilen bir metin ortaya koymaktadır. Seyhan, kitabının yaklaşık dokuz sayfasını, kendi edebi ve kültürel arka planında *İnce Memed* 1'in özetine ayırmıştır. Daha sonraki bir bölümde ise birkaç sayfayı Yaşar Kemal'in İstanbul romanlarından biri olan *Deniz Küstü*'ye tahsis etmiştir. Seyhan edebiyat çalışmalarında nadir olan bir şeyi başarmıştır: Şöyle ki, o, ortalama eğitimli bir kişinin anlayabileceği derecede anlaşılabilir bir üslupta yazı yazabilen profesyonel bir eğitimci ve edebiyat eleştirmenidir. İnternette yer alan bloglar ve amatör değerlendirmeler genellikle anlaşılabilir derecededir, fakat söyledikleri pek fazla bir şey yoktur. Veya eğer profesyonel edebiyat eleştirmenleri ve hocaları tarafından yazılmışlarsa, o yazılar sıklıkla o kadar çok jargon yüklü ve teoriktir ki, edebi eserin kendisi hakkında çok az şey açıklarlar. Bunun sebebi belki de onların, edebiyat ile edebiyat tarihi arasındaki ve edebiyat eleştirisi ile edebiyat teorisi arasındaki farkları bilmemesidir. Birinci yetersizliğin örnekleri, Will'in Blog'unda[33] yer alan *İnce Memed* 1 hakkındaki kısa ve kolay okunabilen bir raporda bulunabilir. Bu rapor, romanın coşkulu fakat bütünüyle doğru olmayan bir açıklamasını vermektedir. İkinci yetersizliğin örnekleri ise, *İnce Memed* 1'den daha ziyade post-kolonyal teori ile ilgilenen teori yüklü bir makalede bulunabilir – herhalde *Postcolonial Text* [Post-kolonyal Metin] adlı bir dergide çıktığı için. Fakat Türk kültürü ve edebiyatı hiçbir zaman hiçbir anlamda "post-kolonyal" olmamıştır. Yazar Esra Mirze Santesso, Anadolu

32 Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context* (New York, Modern Language Association, 2008).

33 Will Kirkland, "*Memed, My Hawk*: A Novel from Turkey", (Şubat 2012). Web. Erişim tarihi 16 Aralık 2013.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

halkının Fransızları, İtalyanları ve Yunanlıları Anadolu'dan nasıl kovduğundan bahseder – öyle ki bu şekilde Anadolu halkının sömürülmesi engellenmiştir. Yine de, Santesso'nun seçtiği konu başlığı –*İnce Memed* 1'de şiddetin sosyolojik önemi– iyi bir konu başlığıdır ve olay örgüsünün yanlış anlatımına ve tektipleştirici teorik çerçeveye rağmen araştırmaya değer.[34]

İngilizcede Yaşar Kemal çapında bir yazar ve *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi büyüklüğünde bir eser hakkında var olan göreceli bilgi eksikliği, muhtemelen yetersiz pazarlamadan, ABD'deki yayıncılığın değişen yapısından ve Yaşar Kemal'in romanlarının İngilizce çevirilerinin çoğunun baskısının tükenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçi *İnce Memed* 1 ve *İnce Memed* 2'nin son on iki yıl içinde the New York Review of Books tarafından yeniden yayımlanması umut verici bir gelişmedir, fakat *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin yenilenmiş ve düzeltilmiş çevirisini yeniden yayımlamayı düşünen Yale University Press'in bu projeden vazgeçmesi bu gelişmeyi zayıflatmıştır. Öte yandan, Orhan Pamuk'un 2006'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasının, İngilizce konuşan dünyada Türk edebiyatına ilgiyi arttırdığına dair (artan kitap satışlarının da gösterdiği üzere) işaretler vardır.[35]

Yukarıda haklarında genel bilgi verilen Yaşar Kemal hakkındaki iki İngilizce kitap, münferit eserlerin analizini yapmamakta, fakat bazen *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi hakkında kavrayış veya perspektif sunan yorumlarda bulunmaktadır. Örneğin Andaç'ın kitabının açılış cümlesi şöyledir: "Yaşar Kemal, eserleri sadece *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinden ibaret olsaydı bile, çağdaş edebiyatın hafızasında hak ettiği yeri alırdı" (*Living Through the Words of Yaşar Kemal*, s. 9; *Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*, s. 9). Kitabın daha ileriki sayfalarında Yaşar Kemal'den şöyle bir alıntı vardır: "Ben *Dağın Öte Yüzü* üçlemesine başlarken kafamda sadece *Ölmez Otu* vardı" (*Living Through the Words of Yaşar Kemal*, s. 122; *Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*, s. 122). Birinci alıntı, o dönemde Yaşar Kemal'e

34 Esra Mirze Santesso, "Violence and Postcoloniality in Yaşar Kemal's *Memed, My Hawk*", *Postcolonial Text*, Cilt 7, Sayı 1 (2012), s. 1-15.

35 Yıllarca baskısı tükenmiş olan *They Burn the Thistles* [*İnce Memed* 2] (New York, New York Review of Books, 2007) romanının yeni bir baskısına ek olarak, Ahmet Hamdi Tanpınar ve diğer Türk yazarlarının İngilizcede mevcut olan eserlerinin yeni İngilizce çevirileri şu an piyasada mevcuttur. Bu çevirilerin tanıtımı ve reklamı bazen internette Amazon şirketi tarafından yapılmaktadır.

Ücretsiz Bir Kitap Arşivi - https://rantey.org

yakın olan Andaç'a ait önemli bir eleştirel cümledir. Bu cümle, *İnce Memed* 1'den hiç bahsetmemesi hasebiyle, sıradan bir okuyucuya şaşırtıcı gelebilir, fakat bu, Yaşar Kemal'in kendi görüşünü yansıtmaktadır: Yaşar Kemal kendisi, yazmak istediği romanın *İnce Memed* 1 değil, ilk üçlemesinin birinci cildi *Ortadirek* olduğunu birden fazla kez söylemiştir. Türk eleştirmen Fethi Naci'nin *Ortadirek* hakkındaki bu yüceltici görüşü desteklediğini daha önce gördük. Üçleme hakkındaki ikinci alıntı ise, ilginç bir bilgi olmasının yanında, analitik eleştirmene üçlemenin hem öykü hem tema temelinde organik bir bütünlüğü olduğunu söylemektedir.[36]

Edebiyât'ın Yaşar Kemal özel sayısında yer alan iki makale, üçlemenin farklı ciltlerini ele alır. Neclâ Aytür'ün, *Ölmez Otu* ve Faulkner'ın *As I lay Dying* (*Döşeğimde Ölürken*) romanı hakkındaki karşılaştırmalı makalesi, her iki romanı formalist ve mitolojik perspektiflerle inceleyen iyi bir analizdir.[37] M. Orhan Öztürk'ün çok kısa makalesi ise, sosyal psikoloji penceresinden bakarak *Yer Demir Gök Bakır*'ı incelemekte ve değerli bir derin okuma sunmaktadır. Bu okumaya göre, köylülerin dükkâncı Adil Efendi'ye borçlarını ödeyememe korkusuna dayanan aşırı endişesi, toplumun, çocukluktaki güvenlik ihtiyaçlarını karşılamada başarısız olduğunun bir göstergesidir.[38] Son olarak, A. Clare Brandabur ve Nasser Al-Hassan Athamneh'in ortak makalesi, üçlemede yer alan İslam, Hıristiyanlık, Yahudilik ve Şamanizm kaynaklı folklor kalıplarını incelemektedir.[39] A. Clare Brandabur daha sonra yazdığı başka bir makalede, üçlemenin üç cildini birlikte ele alarak Taşbaş adlı karakterde arketipik gelişme kalıbını incelemiştir.[40]

---

36 Tuhaf, Yaşar Kemal'e bu cümleden bahsettiğimde, buna karşı çıktı ve kafasında tasarladığı ilk cildin *Yer Demir Gök Bakır* olduğunu söyledi. Tabi ki bu, üçlemede tematik bütünlük açısından bir eksiklik olduğunu göstermez.

37 Neclâ Aytür, "Native Sons of the South: William Faulkner and Yaşar Kemal", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 161-171.

38 M. Orhan Öztürk, "Yaşar Kemal's Social Psychology", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 131-133.

39 A. Clare Brandabur ve Nasser Al-Hassan Athamneh, "Yaşar Kemal: The Life and Death of a Hero/Saint in *The Other Face of the Mountain*", *Toronto Review of Contemporary Writing Abroad*, Cilt 17, Sayı 3 (Yaz 1999), s. 44-64.

40 A. Clare Brandabur, "The Hero with a Thousand Faces in Yaşar Kemal's Çukurova Trilogy: *The Other Face of the Mountain*", *Doğuş* Üniversitesi *Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3 (2003), s. 1-14.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kısacası, Türk edebiyat eleştirisi Yaşar Kemal'in eserlerinin çoğunu incelemiş olmasına ve İngilizce edebiyat eleştirisinde bazı ayrık parlak noktalar bulunmasına rağmen, Yaşar Kemal'in münferit eserlerinin ve bir bütün olarak külliyatının arkasında yatan felsefeyi, edebi teknikleri ve hem doğulu hem batılı (sözlü ve yazılı) geleneklerden etkileri istikrarlı, sistematik ve derinlikli şekilde inceleyen bir eser yoktur. Elinizdeki kitap, şimdiye kadar mevcut olanlardan daha geniş ve daha kapsamlı bir analiz sunma yolunda bir ön adımdır. Umarım bu adım, başkalarını, özellikle İngilizce konuşan dünyada Yaşar Kemal'e daha fazla önem verilmesini ve tanınmasını sağlayacak eleştirel çalışmalar üretmeye teşvik eder. Dünya edebiyatının büyük klasikleriyle boy ölçüşen eserler üreten inanılmaz üretken bir kariyerin izlediği yolu kuran beş erken dönem romanının felsefi ve teknik zenginliğini biraz derinlemesine anlatmayı ümit ediyorum. 70 yıldan fazla bir süre de Yaşar Kemal, folklor ve etnografya üzerine bir eser dahil, 40'tan fazla ciltten oluşan romanlar, hikâyeler, röportajlar ve söyleşiler yayınladı. Onun bir avuç eseri hakkında bile daha bütünlüklü ve kapsayıcı bir değerlendirme sunarak, –özellikle İngilizce konuşan dünyadaki– diğer okurları, hocaları ve araştırmacıları onun yaşamının ve romanlarının karmaşık ve zengin dünyalarını keşfetmeye teşvik etmeyi umuyorum. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki iki bölüm (5. Bölüm ve 9. Bölüm), Homeros ve Yaşar Kemal arasındaki metinler arası bağlantıları irdeleyen düşünme egzersizleridir. Yaşar Kemal'in hatıralarında Cervantes, Dickens, Stendhal, Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Zola, Faulkner, Anadolu âşıklarının sözlü gelenekleri, Doğu edebiyatının klasikleri ve elbette hem Osmanlı hem Cumhuriyet dönemi Türk yazarlarının eserleri hakkında söylediği sözlerinin de gösterdiği üzere, başka birçok yazar bu metinler arası bağlantıları irdeleyen düşüncelerde kendine yer bulabilir.

Genel olarak, bugüne kadar İngilizce, Türkçe veya başka herhangi bir dildeki edebiyat eleştirisinde Yaşar Kemal'in felsefesi, edebiyatı ve amacı ile ilgili yazılmış olanlardan daha detaylı, daha derinlikli ve daha kapsamlı bir değerlendirme sunmaya gayret edeceğim. Bu süreçte, Yaşar Kemal'e yönelik ilgi uyandırmayı ve bu ilgi ile bu dünya edebiyatının büyük yazarının daha fazla eserinin

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

İngilizceye çevrilmesine katkıda bulunmayı ümit ediyorum. Yaşar Kemal'in şimdiye kadar İngilizceye çevrilmiş bir düzine romanının tümünün yirminci yüzyıl dünya edebiyatının kalıcı klasikleri olarak kalacaklarına ve *Memed, My Hawk* (*İnce Memed* 1), *The Undying Grass* (*Ölmez Otu*), *They Burn the Thistles* (*İnce Memed* 2) ve *Salman the Solitary* (*Yağmurcuk Kuşu*) dahil İngilizcede mevcut olan en az dört romanının her zaman dünya edebiyatının klasikleri olarak kalmayı hak ettiklerine inanıyorum.

Yukarıda bu kitabı yazmadaki amaçlarımı anlattığım bölümden anlaşılacağı üzere, ben kendime imkânsız bir görev seçmişim. Yani, Yaşar Kemal'in yaşamı ve erken dönem eserleri hakkında bir giriş ve genel değerlendirme sunma ve aynı zamanda onun düşüncelerinin ve edebi tekniğinin daha önce olduğundan daha kapsamlı ve daha derinlikli bir analizini sunma amacı gerçekten büyük bir görev. Birinci amaç, Yaşar Kemal'in zengin dünyalarıyla az tanışıklığı olan veya hiç tanışıklığı olmayan genel eğitimli okuyucuyu hedeflemektedir; ikinci amaç ise profesyonel ve akademik okuyucuya daha uygundur. Sıklıkla genel okuyucu ile profesyonel, akademik okuyucuyu birbirinden ayıran görünürde aşılması imkânsız uçurumu, teorik jargondan uzak, anlaşılabilir bir üslupla ve edebi konuların ve yaklaşımların makul bir seçimiyle aşmaya çalıştım. Benim genel akademik yaklaşımım geleneksel ve seçmecidir: Formalist, biyografik, psikolojik ve felsefi eleştirinin arka planını verip, ara sıra tarihsel ve sosyolojik eleştiriye ve Yaşar Kemal'in empresyonizm veya sürrealizmi kullanımına ışık tuttuğunda edebiyat tarihine (edebiyat eleştirisinden ayrı olarak) sortiler yaptım. Bu süreçte, neoplatonizm, transandantalizm ve uygun yerde varoluşçuluğun bazı türleri gibi çeşitli romantik akımların felsefi arka planını anlattım; Heuscher'ın varoluşçu psikolojiyle[41] ilgili kavramlarını kullandım ve ara sıra "varoluşsal aşağılama" gibi kendime ait ifadeler de ekledim. Her büyük yazar, her halükârda taraflı ve indirgemeci olan, kategorileri ve etiketleri aşar, fakat ısrar edilse sanırım Yaşar Kemal'i bir "varoluşçu psikolog" olarak nitelendirirdim. Bu, onu

41 Julius E. Heuscher, *Existentialism and Folklore*, 2. Genişletilmiş Baskı (Carlsborg, WA: Systems Company, Inc., 1996). İsviçre'de eğitim görmüş ve Stanford Üniversitesi'nde klinik psikiyatri profesörü olan Heuscher, kendilerine "varoluşçu psikologlar" diyen San Francisco Körfezi bölgesinden bir grubun üyesiydi.

Ücretsiz e-Dr Kitap Arşivi - https://kantey.org

Nietzsche, Dostoyevski, Faulkner ve *Kral II. Richard*, *Hamlet* ve *Kral Lear*'in Shakespeare'i ile aynı sınıfa sokar.

Bu kitapta 1960'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan birçok edebiyat teorisini uygulamak için hiçbir girişimde bulunmadım ve seçmeciliğimde daha geleneksel eleştirel yaklaşımların hiçbirisine uzun süreli yoğunlaşmaya da çalışmadım – hatta Yaşar Kemal'in hatıralarında mesela "üstü kapalı olarak, hiçbir zaman insanların gözüne sokmadan romanlarımda psikoloji [...] ağır basar"[42] diyerek bahsettiği yaklaşımlara bile. Yine hiçbir zaman Yaşar Kemal'i sürekli çeşitli edebi akımlarla ve tekniklerle ilişkilendirme girişiminde de bulunmadım. Örneğin, Yaşar Kemal bazen, çeviride her zaman doğru veya başarılı şekilde aktarılmayan,[43] sofistike modernist bilinç akışı teknikleri kullanır ve onun gerçek ve hayalin sınırlarıyla deneyler yapması ve yeni biçemler araması, onun sürrealist ve önemli modernist yazarlarla ortak yönlerini gösterir. Öte yandan, onun dilin gücünü ısrarla kendi özünde bir güç olarak vurgulaması Yaşar Kemal'in postmodern edebiyat teorisinin bazı unsurlarıyla da ortak yönlerinin olduğunu ortaya koyar. Dahası, bir Türk eleştirmenin dikkat çektiği üzere, Yaşar Kemal, Latin Amerikalı yazarların en çok ilişkilendirildiği teknik olan "büyülü gerçekçilik"i onlardan önce kullanıyordu.[44] Fakat böyle konular, daha uzmanca çalışmalar için bir temel ve başlangıç sunmayı hedefleyen bu çalışmanın kapsamını aşar. Yapılacak çok iş var ve ümit ediyorum ve umuyorum ki benim Yaşar Kemal'in anlaşılması ve eserlerinden keyif alınması için yaptığım katkılar, başkalarını bu dünya edebiyatının büyük ustasının eserlerini ve sanatçılığını keşfetmeye teşvik eder.

Özetlemek gerekirse, bu çalışma, farklı ilgi alanları ve bakış açıları olan araştırmacılar –buna bazı öğrencilerim de dahil– tarafından tamamlanacağını ümit ettiğim ve umduğum bir başlangıç-

42 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 152.

43 Örneğin, *Yer Demir Gök Bakır*'ın orijinal çevirisi, orijinal Türkçe metnin 1. Bölüm'ünde yer alan konuşma ve düşüncenin ustaca karışımının olduğu bazı pasajları çıkarmıştır. Yaşar Kemal'in bazı anlatım teknikleri aşağıda 15. Bölüm'de "Yaşar Kemal'in Biçemi Hakkında Ek Bölüm" başlığı altında açıklanmıştır.

44 Türk film yapımcısı, kültür eleştirmeni ve Yaşar Kemal'in arkadaşı Zülfü Livaneli, Yaşar Kemal'in, "Büyülü Gerçekçilik"i Latin Amerikalı yazarlarla ilişkilendirilmeden önce kullandığından bahseder.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tır. Eski doktora öğrencim ve meslektaşım Yrd. Doç. Dr. Tahsin Çulhaoğlu'nun bu kitabı İngilizceden Türkçeye çeviren kişi olması benim için büyük bir gurur kaynağıdır. Fatih Üniversitesi'ndeki Karşılaştırmalı Edebiyat doktora seminerlerimde, farklı ülkelerden gelen öğrencilerimi, karşılaştırmalı ve çok disiplinli çalışmalarında kendi kültür ve edebiyatlarını Batı kültürü ve edebiyatıyla birlikte ele almaya teşvik ediyorum ve elinizdeki kitabın onlara profesyonel kariyerlerinde bir örnek ve teşvik olacağı konusunda umutluyum. Aynı şekilde Türkiye'den, diğer Orta Doğu ülkelerinden, Orta Asya'dan ve Uzak Doğu'dan öğrencilerimi de, hem Doğu hem Batı edebiyatları ve kültürleri konusunda ve ayrıca hem sözlü hem yazılı gelenekler konusunda karşılaştırmalı çalışmalarda bulunmaları için teşvik ediyorum. Bu şekilde onları, *hem yerel hem evrensel* olabilsinler diye, kendi seslerini kaybetmeden edebiyatların ve kültürlerin küresel sohbetine katılmaya teşvik ediyorum.[45]

Barry Charles Tharaud
Fatih Üniversitesi, İstanbul

45 *The New York Review of Books*'tan Tim Parks'ın bir blogu, yerel ve evrenselin karşılıklı olarak birbirini dışladığını ileri sürüyor görünmektedir. Buna karşın Yaşar Kemal, kesinlikle bu iki perspektifin çok rahat bir şekilde birlikte var olabileceklerini ispatlamaktadır – ki bu bence bütün büyük edebiyatçıların bir özelliğidir. Bkz. NYRblog: Roving thoughts and provocations from our writers, Tim Parks, "A Game Without Rules", www.nybooks.com/blogs/nyrblog/ 2012/nov/08/game-without-rules/?printpage=true, pp. 4/5. Erişim tarihi 16 Kasım 2012.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Teşekkür

Bu kitaptaki bölümleri oluşturan makaleler, yaklaşık 30 yıl boyunca Yaşar Kemal'in romanlarını hem ABD'de hem Türkiye'de lisans ve lisansüstü düzeyde öğretmemin meyveleridir. İlk olarak, bu kitapta incelediğim eserlere ve Yaşar Kemal'in diğer eserlerine karşı olan iştiyakımı muhafaza etmemi kolaylaştıran öğrencilerime müteşekkirim. Son birkaç yıldır, çeviri, Anadolu folkloru ve sözlü gelenekleri, Yaşar Kemal'in edebi dilinin gelişmesi, Yaşar Kemal'in biyografisi ile eserleri arasındaki ilişki gibi çeşitli konular üzerine İngilizce olarak uzmanlık çalışması yapan Türk doktora öğrencileriyle çalışmaktayım. Umudum odur ki bu öğrenciler, Yaşar Kemal ve eserleri hakkında, İngilizce konuşan insanlara başka türlü sağlanamayacak, uzmanlık düzeyinde özellikli bilgiler üreteceklerdir.

Yıllardan beri beni evlerine kabul eden, araştırmalarımı ve eleştirel çalışmalarımı kolaylaştıran ve daha keyifli hale getiren bilgi ve kaynakları bana sağlayan ve genellikle bana harika bir içtenlikle davranan Yaşar Kemal, Thilda Kemal ve Ayşe Semiha Baban'a özel olarak müteşekkirim. Elinizdeki kitap, benim için o zamanların hoş bir hatırlatıcısıdır.

Ayrıca, Yaşar Kemal'den yaklaşık bir hafta sonra vefat eden meslektaşım Clare Brandabur'a da minnettarım. Clare, Yaşar Kemal için olan iştiyakımı paylaşıyordu ve Yaşar Kemal, Thilda Kemal ve Ayşe Semiha Baban'ın samimi misafirperverliğini benimle birlikte o da yaşamıştı. Ek olarak, en iyi eleştirmenim Brandeis Üniversitesi'nden Jerome Tharaud'a teşekkür ediyorum.

Bu kitaptaki materyalin bir kısmı daha önce akademik kaynaklarda yayınlandı ve bu kaynaklar teşekkürü hak ediyor. 3, 4, 11, 13 ve 14. Bölüm'deki materyalin çoğu, Talât Halman'ın Bilkent Üniversitesi, Ankara merkezli *Journal of Turkish Literature* dergisinde yayınlanan üç uzun makalede yer almıştır. Bu üç makale şunlardır: "Transcendental and Existential Foundations of Yaşar Kemal's *Memed, My Hawk*" [Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1 Romanının Transan-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dantal ve Varoluşçu Temelleri], Cilt 3 (2006), s. 9-70; "Existential Conflict and Development in Yaşar Kemal's *They Burn the Thistles*" [Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 2 Romanında Varoluşsal Çatışma ve Gelişim], Cilt 4 (2007), s. 69-122; ve "Dream versus Existence: Yaşar Kemal's *The Undying Grass*" [Varoluşa Karşı Rüya: Yaşar Kemal'in *Ölmez Otu* Romanı], Cilt 10 (2013), s. 41-71. Aşağıda 6. Bölüm'de yer alan *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin ciltlerinin başlıkları hakkındaki bölüm, "The Titles of Yaşar Kemal's *Wind from the Plain* Trilogy" başlığıyla *Translation Review*, Cilt 73 (2007), s. 14-19'da yayınlandı. Homeros'un Yaşar Kemal üzerindeki etkisi hakkında olan 5. Bölüm'deki materyalin çoğu ise, "Yaşar Kemal, Son of Homer" başlığıyla *Texas Studies in Literature and Language*, Cilt 54, Sayı 4 (Kış 2012), s. 563-590'da yayınlandı. Yaşar Kemal'in, duyguların sözlere ve sözlerin duygulara dönüşerek kendiliğinden halk sanatı haline geldiğini göstermek için eserlerinde geleneksel ağıtları kullanımını anlatan 7. Bölüm'deki kısım daha önce "Yaşar Kemal as a Global Phenomenon" başlığıyla *Middle Eastern Literatures*, Cilt 14, Sayı 2 (Ağustos 2011), s. 197-202'de yayınlandı. Bu makale, Türkiye'nin onur konuğu olduğu 2008'deki Frankfurt Kitap Fuarı'nda yapılan bir konuşmaya dayanmaktadır. Son olarak, "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" [Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009], *Middle Eastern Literatures*, Cilt 14, Sayı 2 (Haziran 2011), s. 205-206, künyeli çevirimden bir pasaj yukarıdaki "Önsöz"de yer almaktadır. Bütün bu kaynaklar minnetle anılmış ve izin alınarak kullanılmıştır.

Ben bu kitabın, Yaşar Kemal tam metni okuyabilsin diye Türkçe'ye çevrilip yayımlanacağını ümit etmiştim. O, çalışmamı tamamlayıp Türkçede yayımlamam için on yıl önce beni teşvik etmişti. Daha önce de *İnce Memed* 1 hakkındaki uzun makalelerimden birisini Türkçeye tercüme ettirmişti ve bu makale, *Adam Sanat* dergisinin Yaşar Kemal Özel Sayısında (Cilt 197 [Haziran 2002], s. 88-118) yayımlanmıştı. Ancak, çalışmamın tamamlanması aşırı uzun zaman aldı ve tam bir şekilde çevrilip yayınlanmadan önce, Yaşar Kemal 28 Şubat 2015 Cumartesi günü vefat etti. Ertesi pazartesi, cenaze töreninde İstanbul caddelerini birçok blok boyunca dolduran sevenlerinin yürekleri keder doluydu.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

Anısına

Yaşar Kemal
6 Ekim 1926* – 28 Şubat 2015

Dr. A. Clare Brandabur
23 Ağustos 1929 – 6 Mart 2015

* Bkz. s. 49, dipnot 1.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kısım I

PROLOG

Benim çocukluğumda, bu dünyanın en bereketli topraklarının üstündeki köylüler inanılmaz bir yoksulluk içindeydi ve sıtmadan kırılıyorlardı.

Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor, s. 82.

Yazarlık profilimin gerçeğe yakın çizilebildiğini hiç sanmıyorum. Bu da bir yazar için mutsuzluk değil mi? Romanda ne yapmak istediğimin, neler yaptığımın üstünde hiç durmadılar. İyi ya da kötü... Getirdiklerimi hep kulak arkası ettiler.

Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor, s. 148-149.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1. BÖLÜM

Giriş

Yaşar Kemal yirminci yüzyılın ortalarından yirmi birinci yüzyılın ikinci on yılına kadar dünya edebiyatının büyük ustalarından biridir. O, Doğu ve Batı medeniyetlerinin binlerce yıllık temellerine katkıda bulunmuş olan kültürel "tortu"nun (Yaşar Kemal'in kullanmayı sevdiği bir metafor) zengin olduğu modern Türkiye'de kültürel bir güçtür. 2012'nin baharında, arkeolojik kayıtlara göre bilinen en eski yerleşim yeri Türkiye'nin güneydoğusundaki Göbekli Tepe'de[1] keşfedildi. Ondan önce de, başka bir Türk ören yeri olan Çatalhöyük, Tevrat'ta bahsi geçen Eriha ile birlikte bilinen en eski yerleşim yeri olarak tescil edilmişti. Yaşar Kemal'in ülkesi, her zaman bir medeniyetler kavşağı olmuş ve olmaya devam etmektedir ve Yaşar Kemal yazdığı kırktan fazla cilt oluşturan romanlarında, hikâyelerinde, röportajlarında ve etnografya yazılarında bu kültürel hazineden, hem somut olarak hem sembolik olarak istifade eder. Bu yerel kültürel gerçekler tek başına, tepeden tırnağa kendi kişisel mekânıyla dolu olan bir yazara ilgi duymamızı sağlar, fakat böyle bir kültürel arka planın zenginliklerini dünya edebiyatının büyük bir yazarının kaynağı olan sembolik bir derin kavrayışla birleştirdiğimizde, o zaman onun eserleri –günümüzün aşırı kullanılan terminolojisiyle söylersek– gerçek anlamda küresel olur. Yaşar Kemal'in eserleri, insanlığın sürekli karşı karşıya olduğu varoluşsal sorularla doludur – bizi en nihayetinde kazanılamayacak fakat yapılması gereken mücadelelere girmeye iten, insan olmanın ne anlama geldiğine dair sorular. Yaşar Kemal, en büyük kaynaklarımız olan

1 Göbekli Tepe Türkiye'nin güneydoğusundaki Urfa yakınlarındadır. 11.000 yaşında olan yontma taş devrine ait yapılar ihtiva etmektedir – yani, Göbekli Tepe'deki yapılar, Çatalhöyük ve Eriha'daki yontma taş devri sit alanlarından 2.000 yıl daha eskidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

insan imgelemi ve onu ifade eden dil gibi insani kaynaklarımızın farkına varmamızı sağlar.

İnsan imgelemi Yaşar Kemal'in eserlerinde temel bir temadır. Bazen eserlerinde onu, biçemsel olarak ve öykülerinin olay örgüsü vasıtasıyla sergilerken bile, tematik olarak irdeler. Daha sonraki eserlerinde Yaşar Kemal, dünya barışı önündeki engeller ile gezegenimizin ekolojik tahribatı gibi çağdaş krizlerle doğrudan yüzleşir, fakat ben bu kitapta, Yaşar Kemal'in, insan olarak hepimizin devamlı yüz yüze olduğu soruları irdeleyerek büyük bir yazar olmasını sağlayan erken dönem eserlerine dönmek ve edebiyatının temellerini incelemek istiyorum. Fikir aşaması 1940'ların ikinci yarısında başlayan yayımlanması ise 1950'lerin ilk yarısından 1960'ların sonuna kadar süren Yaşar Kemal'in ilk beş romanına odaklandım. Bu romanlar, şunlardır: 1953-54'te *Cumhuriyet* gazetesinde dizi halinde ve 1955'te kitap halinde yayımlanan *İnce Memed* 1 (İngilizce çevirisi, Edouard Roditi, 1961); *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1960'ta yayımlanan 1. Cildi *Ortadirek* (İngilizce çevirisi, Thilda Kemal, 1961), 1963'te yayımlanan 2. Cildi *Yer Demir Gök Bakır* (İngilizce çevirisi, Thilda Kemal, 1974) ve 1968'te yayımlanan 3. Cildi *Ölmez Otu* (İngilizce çevirisi, Thilda Kemal, 1977); 1969'da yayımlanan *İnce Memed* 2 (İngilizce çevirisi, Margaret E. Platon, 1972). Bu beş roman, Yaşar Kemal'in büyük yakınlığa sahip olduğu ve zaman zaman kıyaslandığı Homeros'un destanlarıyla yarışabilecek bir edebi zenginlik oluşturur. Yaşar Kemal'in Homeros ile yakınlığı konusunu derinlemesine ve detaylı olarak aşağıda 5. ve 9. Bölümlerde ele aldım.

Yaşar Kemal kapsam, derinlik ve edebi teknik açısından Homeros ile benzerlikler taşır. Homeros gibi Yaşar Kemal de yaratıcı kariyerine okuma yazma bilmeyen bir Anadolu ozanı olarak başladı. Gerçi, Yaşar Kemal'in bölgesi –Yaşar Kemal'in edebi kariyeri boyunca zenginleştirdiği– Türk dilinin en büyük zenginliğini kazandığı Anadolu'nun farklı bir bölgesiydi.[2] Osmanlı Devleti'nin yirminci yüzyılın başlarındaki son yıllarında İstanbul'un "resmi" kültürü ile uzun bir gelenekten gelen ve hâlâ yaşamakta olan ağıtlar, türküler,

2 "Benim doğduğum köy bir Türkmen köyüydü. Belki de Türkçenin en zengin konuşulduğu yerdi benim bölgem." *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 6.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

destanlar gibi Anadolu'nun sözlü gelenekleri arasında az temas vardı. Örneğin, Yaşar Kemal hatıralarında ve eserlerinde spesifik olarak on altıncı yüzyıl Anadolu ozanı Karacaoğlan ve Çukurova'da zorla iskân ettirilen göçebe Türkmen aşiretlerinin isyanının bastırılmasını anlatan on dokuzuncu yüzyıl ozanı Dadaloğlu'ndan bahseder. Bu Türkmen aşiretleri, Osmanlı askeri güçlerinin Fırka-i Islahiye denilen asayiş tümenleri tarafından 1865'te zorla iskân ettirilmiştir ve bu olaya *İnce Memed* 1 ve Yaşar Kemal'in diğer romanlarında, özellikle 1971'de yayımlanan *Binboğalar Efsanesi*'nde (İngilizce çevirisi, Thilda Kemal, 1976) büyük kültürel önem atfedilmiştir.[3] Daha önceki yüzyıllarda sofistike hale gelmiş Fars ve Arap edebiyat geleneklerini bünyesinde barındıran imparatorluk merkezi İstanbul, esas itibarıyla, Anadolu'nun yaşayan sözlü halk kültürü geleneklerinden ayrıydı. Anadolu kültürünün göreceli izolasyonu Yaşar Kemal'in çocukluğunda, 1920'lerin ikinci yarısında ve 1930'larda, Atatürk'ün dil reformlarının sonucu olarak değişmeye başladı. Bu reformlar, yeni kurulmuş Köy Enstitüleri ve Halkevleri gibi eğitim kurumları ve sosyal kurumlarla desteklenmişti ve bütün bunlar, Anadolu dilinin ve kültürünün tanınmasına imkân sağlayacak kapıları açmıştı. Yaşar Kemal'in ilk kitabı, 1943'te Adana Halkevi tarafından yayımlanan ve Toros Dağları ile Çukurova Ovası'ndan derlenen Anadolu ağıtlarının yer aldığı bir derlemeydi.[4] Bu dil reformları ve kurumları kökleştiğinde, yirminci yüzyıl Türk edebiyatının iki büyük ismi –büyük Türk şairi Nâzım Hikmet ve büyük Türk romancısı Yaşar Kemal– Anadolu'nun zengin sözlü lehçelerinden yararlanan sofistike bir yazılı edebiyat yarattı.

Komünist görüşlerinden dolayı hayatının önemli bir bölümünü hapiste geçiren Nâzım Hikmet (1902-1962), imparatorluk merkezi İstanbul'da yetişmiş bir şairdi, fakat Bursa şehrindeki hapishanede

3 Anadolu göçebeliğinin yıkılmasının Yaşar Kemal'in eserlerinde önemli bir tema olduğunu gösteren bir işaret, spesifik olarak Türkmen aşiretlerinin zorla iskânı sonrası ortaya çıkan sosyal parçalanmaya odaklanan *Binboğalar Efsanesi*'nin Yaşar Kemal'in bütün eserleri arasında favori romanı olmasıdır. Yaşar Kemal kendisi bu duyguyu hem sözlü hem yazılı olarak ifade etmiştir.

4 Kemal Sadık Gökçeli, *Ağıtlar*, Çukurova Folklor Derlemeleri 1 (Adana, Adana Halkevi; Dil, Edebiyat ve Tarih Şubesi Neşriyatından, Sayı 1, 1943); daha sonra şu şekilde yeniden yayınlandı: Yaşar Kemal, *Ağıtlar*, resimleyen Abidin Dino, Folklor Derlemesi (İstanbul, YKY, 2004).

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

geçirdiği yıllarda bilahare şiirini zenginleştiren Anadolu Türkçesiyle tanıştı. Buna karşın Yaşar Kemal (1926[5]-2015), Anadolu'nun dil ve kültür hazinelerinin içinde doğdu ve daha sonra, 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında okula giderek İstanbul'un resmi yazılı dilini ve kültürünü öğrendi. Bundan sonra Yaşar Kemal, Anadolu'nun sözlü halk kültürü ile İstanbul'un yazılı edebiyatı ve kültürünü birleştirerek Türkçeyi, kendi yazılı edebiyatını aktarmak için kullandığı daha zengin ve daha sofistike bir enstrümana dönüştürdü. Yaşar Kemal'in Anadolu lehçesini yazılı dile kazandırdığı erken dönem edebi kariyerini dikkate alan bir Türk araştırmacı özel bir Yaşar Kemal Sözlüğü oluşturdu.[6] Fakat bugün, yapılan güncellemelere rağmen, böyle bir esere neredeyse hiç ihtiyaç yok, çünkü ilk başta Yaşar Kemal'in erken dönem okurlarına yabancı gelen birçok kelime bugün ana akım Türkçenin parçası haline gelmiş durumda. Sonuç olarak, Yaşar Kemal Türkçenin dilsel zenginleşmesinde, birçok yönden farklı olmasına rağmen, kapsam olarak Shakespeare'in on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ve on yedinci yüzyılın başlarında İngilizcenin zenginleşmesindeki rolüne benzer bir rol oynamıştır.[7] Belki de Yaşar Kemal'in Türkçenin zenginleşmesinde oynadığı rol, Cumhuriyet Türkiye'sinin tarihsel arka planından dolayı, Shakespeare'in İngilizcenin zenginleşmesindeki rolünden bile daha büyüktür. Shakespeare dönemi İngiliz halkının zihni, dini inanç ve pratiğin formlarını kontrol etmek amacıyla *Toplu Dua Kitabı* gibi çeşitli dini kurumlar tarafından esir alınmışken, 1920'lerin ve 1930'ların Cumhuriyet Türkiye'sinde Türklerin zihni aksine çeşitli dilsel ve din karşıtı reformların tahakkümü altındaydı. Tebaa halkların dini mensubiyetlerine göre tanımlandığı ve milletler biçiminde

5 Genellikle Yaşar Kemal'in romanlarının iç kapağında doğum tarihi olarak verilen 1922 veya 1923 yanlıştır. Bkz. s. 49, dipnot 1.

6 Ali Püsküllüoğlu, *Yaşar Kemal Sözlüğü* (İstanbul, Cem Yayınevi, 1974; İstanbul, YKY, 2006).

7 Yaşar Kemal'in Türkçeyi zenginleştirmesi sözlü halk kaynaklarından iken, Shakespeare'in klasik Latince ve Yunancadan kelimeler türeterek İngilizceyi zenginleştirmesi kesinlikle bir "yüksek kültür" işiydi. Shakespeare'in muhafazakâr kültür dağılımı modeli ile Yaşar Kemal'in halkçı kültür dağılımı modeli arasındaki karşıtlığı, yukarıda sayfa 8'de işaret edildiği üzere, çağdaş "kültür savaşlarımıza" daha uygun terimlerle özetliyorum.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sınıflandırıldığı Osmanlı Devleti'nin tersine, Kemalistler dilsel ve etnik homojenlik temelinde seküler bir ulus yaratmaya çalıştı. Atatürk 1927'de Türkiye'de kullanılan Arap alfabesini kaldırıp yerine Latin alfabesini getirdiğinde, o zaman yüzdesi zaten düşük olan eğitimli Türklerin birçoğu bir gecede okuryazar olmayan insanlar haline geldi. Dahası, Atatürk'ün dil reformları gereği devlet kurumları, Osmanlıcadaki Arapça ve Farsça kelimeleri atıp yerine daha yerli Türkçe kökenli kelimeler koymaya yönelince, bu, eğitimli Türkleri daha da köklerinden uzaklaştırdı – en azından kısa süreliğine. Bugün Türkçe konuşan eğitimli bir insanın Atatürk'ün eski bir konuşmasını okumak için özel sözlüklere ve eğitime ihtiyaç duyması, Cumhuriyet dönemi Türk kültüründe meydana gelen ve özünde, Doğulu dini bir kültürü Batılı seküler bir kültüre dönüştürmek için tasarlanmış, büyük ve köklü kültürel değişimin bir işaretidir. Böyle potansiyel olarak yanıltıcı kültürel ve siyasal klişeler bir kenara, Türkiye'nin siyasal ve dini yapısındaki sürekli ve geniş kapsamlı dönüşümlerin de yansıttığı üzere modern Türkiye bugün hâlâ kültürel kimliğiyle mücadele ediyor. Bu bağlamda, romanlarında –özellikle en son eserlerinde– sembolik düzlemde ele aldığı hem kültürel hem siyasal konularda Yaşar Kemal'e de zaman zaman danışılmıştır.[8] Dolayısıyla, romanlarında zaman üstü konulara olan ilgisine ilaveten, Yaşar Kemal gerçek hayatta belirli çağdaş meselelerle de ilgilenmiştir.

Modern Türkiye'de baş döndürücü bir hızla ilerleyen dilsel ve kültürel dönüşümlere katılımına ek olarak, Yaşar Kemal ayrıca sadece dili değil, tema ve türü de kapsayan dönüştürücü edebi uygulamalarda da bulunmuştur. Onun Homeros ile olan yakınlığına dönersek, Yaşar Kemal, memleketi Çukurova'daki belirli toplumsal dönüşümlerle bağlantılı olarak, ezilenler hakkında evrensel bir düzyazı destan yaratmak için Homeros'un aristokratik destanının ötesine geçmiştir. Kültürün zenginlik tarafından yaratılan koşul-

8 Örneğin, *Akşam*, *Önce Vatan* ve *Birgün* gibi bazı gazetelerin bildirdiğine göre, 19 Ağustos 2009'da İçişleri Bakanı Beşir Atalay "Kürt Sorunu" ile ilgili olarak Yaşar Kemal'le görüştü. Aynı zamanda *Bugün* ve *Radikal Kapak* gazeteleri de Yaşar Kemal'in Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ile görüşmesi hakkında haberler yayınladılar. Bu haberlere göre Gül, Yaşar Kemal'in düşüncelerinin Kürt meselesinin çözümüne katkı yapacağına inandığını ifade etmişti.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ların bir ürünü olduğu ve bu yüzden bir "yukarıdan aşağıya" yayılım modelini takip ettiği fikri, eskiden klasik filoloji ve edebiyat bölümlerinde geçerli bir düşünceydi. Bugünlerde günün politik doğruculuğunun her halükârda dikte ettiği böyle teorilere bağlı çok kişi olduğundan şüpheliyim. Kültürel yayılımın aristokratik temelli biçimlerinin aksine Yaşar Kemal, imtiyaz ve zenginliğin sağladığı maddi koşullardan daha temel maddi koşullara dayanan farklı bir tür kültürel oluşumu ön plana çıkarır. Daha da önemlisi, Homeros'un eserleri gibi, Yaşar Kemal'in destansı romanları da özünde türler ötesidir: Yani, Homeros tarafından anlatıldığı şekliyle destan ve Cervantes tarafından başlatıldığı ve Dickens, Stendhal ve Yaşar Kemal gibi büyük romancılar tarafından geliştirildiği şekliyle roman, özleri itibarıyla biçim ve içerik açısından değişkenliğe ve yeniliğe meyilli melez türlerdir. Tür teriminin temel tanımlarının –örneğin, destanları, altı ayaklı daktilik dizelerden oluşan ve esin perisine yakarmalarla hikâyenin ortasından başlayan uzun anlatı şiirleri olarak veya romanları, karakteri eylemleriyle sergileyen uzun düzyazı anlatılar olarak tanımlayan tanımların– ötesine geçebilirsek, işte o zaman tür kavramının melez doğasını ve dönüştürücü imkânlarını görmeye başlayabiliriz. Bu, bazı araştırmacıların yaptığı üzere, formel tanımların ötesine geçip destan türünün ağıtların tohumlarından doğduğu ihtimalini düşünmemizi sağlayabilir. Yaşar Kemal'in temellerinin Anadolu'nun sözlü halk geleneklerinde olduğu gerçeği düşünüldüğünde, ilk yayımlanan kitabının bir Anadolu ağıtları derlemesi olması şaşırtıcı değildir. Dahası, onun romanlarında ağıtların hem biçimi hem temel dürtüsü, dile dönüşen duyguların en derin düzeyinde yer alır – aşağıda 7. Bölüm'ün son kısmında (sayfa 161 ve devamında) ele alındığı üzere.

Homeros'ta gördüğüm edebi türün değişken ve dönüştürücü tabiatı –aşağıda 5. Bölüm'de gösterdiğim üzere, teknik ve temanın doğrudan benimsenip kullanılması yönünden ve yine 9. Bölüm'de gösterdiğim üzere, Homeros'u okumamızın Yaşar Kemal'i zenginleştirdiği ve Yaşar Kemal'i okumamızın Homeros'u zenginleştirdiği daha dolaylı ve daha çağrışımcı "metinlerarasılık" biçimleri yönünden– Yaşar Kemal'de de önemlidir. İki bölümde irdelediğim Homeros ve Yaşar Kemal arasındaki benzerliklere ek olarak, ayrıca Yaşar Kemal'in eserleri ile Goethe'nin on sekizinci yüzyılın

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ikinci yarısında ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Alman kültüründe popülerleştirdiği çıraklık "gelişim" romanı veya *Bildungsroman* geleneği arasında da önemli yakınlıklar vardır. Yaşar Kemal bu tür gelişim romanlarına ilgi duymadığını beyan etmiş olsa da,[9] elinizdeki kitabın odağında yer alan beş romanın hepsinde de önemli gelişimsel temalar vardır. Yaşar Kemal'in romanları arasında belki de en tutarlı biçimsel yapıya sahip olan *İnce Memed* 1, *İnce Memed*'in çocukluktaki gelişiminin izini sürer ve en az bir eleştirmen tarafından bir *Bildungsroman* olarak ele alınmıştır.[10] Ayrıca, Memed'in öyküsünün edebi romans türüne[11] doğru ilerleyen idealize bir projeksiyon olduğuna dair sofistike bir işaretler sistemine rağmen, *İnce Memed* 1 tutarlı bir şekilde kahramanın fiziksel, psikolojik, ahlaki ve ruhsal gelişimine odaklanır. Fakat Yaşar Kemal, Memed'in her şeyin üstünde tuttuğu kendi toplumuna karşı derin ilgisine vurgu yaparak, yirminci yüzyılda algılandığı şekliyle *Bildungsroman*'ın alışılmış sınırlarının ötesine geçer.[12] Bu

9 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 185.

10 Belma Ötüş-Baskett, "Yaşar Kemal's Dream of Social Change: The Fable of the Hawk and the Goat-Beard", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, "Yaşar Kemal Özel Sayısı", yay. haz. Ahmet Ö. Evin, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 89-93.

11 "Romans" terimini Northrop Frye'ın klasik eleştiri kitabı *The Anatomy of Criticism*'de [Eleştirinin Anatomisi] yer alan "The Mythos of Summer: Romance" [Yaz Mitosu: Romans] başlıklı yazısında açıkladığı arketipik anlamıyla kullanıyorum (Princeton UP, 1957; 2000), s. 186-206.

12 *Wilhelm Meister* romanının iki cildi, kahramanın kendi kültürü ve değerleriyle olan ilişkisiyle ziyadesiyle ilgilenir ve Wilhelm'in Romantik değerleriyle babasının ve arkadaşı Werner'in ticari değerleri arasında bir çatışma olmasına rağmen, onun tiyatro sevgisi sadece kendi kişisel gelişimi ile ilgili değil, fakat kendi toplumunu daha düşünceli ve kültürel olarak daha bilinçli yapmayla ilgilidir – Goethe'nin milli bir Alman tiyatrosu geliştirme projesinde olduğu gibi. Hatta daha önce yayınlanan, kahramanının kederinin kısmen kendi arkadaşlarına kıyasla yetersiz olan sosyal pozisyonundan kaynaklandığı *Genç Werther'in Acıları* bile, kahramanları genellikle psikolojik gelişim ile ilgilenen ve bu gelişimi kolaylaştırmak için toplumdan uzaklaşan daha yakın zamandaki *Bildungsroman*'lardan oldukça farklıdır. Hesse'nin romanları, daha ziyade kahramanın toplumdan ayrı olarak gelişimine odaklanan geç dönem Alman *Bildungsroman*'ının zirvesi olarak görülebilir. Kahramanın, kendi gelişimini etkileyen ve o gelişimden etkilenen bir toplumun parçası olduğu Goethe'nin klasik *Bildungsroman* kavramı, modern *Bildungsroman*'ların çoğunun daha mutlak surette izole olan kahramanlarından daha ziyade Yaşar Kemal'in *Memed*'ine uymaktadır – *İnce Memed*'in *İnce Memed* 2'deki artan fiziksel izolasyonuna ve Yaşar Kemal'in genellikle modern çıraklık romanlarıyla ilişkilendirilen psikolojik temaları kullanmasına rağmen bu böyledir. Goethe gibi Yaşar Kemal de kahramanının toplumla

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

daha büyük vurguyla Yaşar Kemal, genel olarak Homeros'la ortaklık kurar ve daha büyük toplumsal temele ve kahramanın eylemlerinin bir bütün olarak toplum için önemine odaklanmak amacıyla bireye yönelik ilginin ötesine geçen destansı dürtüyü benimser. Tıpkı İlyada, Akhilleus'un gelişen bilinci ve bunun sonucunda gerçekleri görmesi ve gururlu intikamının öyküsünden daha fazlası olduğu için bir "Akhilleus hikâyesi" olmadığı gibi, *İnce Memed* 1 de İnce Memed'in romantik veya varoluşsal isyanından daha fazlasıdır.

Yaşar Kemal, *İnce Memed* 2'de kahraman Memed ile toplumu arasındaki ilişkiyi irdelemeye devam eder. *İnce Memed* 2, Goethe'nin ünlü çığır açıcı *Bildungsroman*'ları *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ve *Wilhelm Meisters Wanderjahre*'de uyguladığı ve *Wanderjahre* veya "Kalfalık Yılları" diye bahsettiği Alman meslek loncasının "Çıraklık" (*Lehrjahre*) metaforunu devam ettiren bir tür "ikinci aşama" *Bildungsroman*'a (veya kişinin daha önceki gelişimsel kazançlarını daha olgun şekilde değerlendirdiği romana) benzemektedir. *İnce Memed* 2'de Memed'in karakteri daha önceden şekillenmiştir, fakat o, kendi karakterini ve devlete karşı isyanını anlamak, geçici olarak reddetmek ve sonunda yeniden onamak için süregiden bir mücadeleye tutuşur. Bu isyan kendisini tecrit etmesine ve bilfiil şekillendirdiği toplumla bağını koparmakla tehdit etmesine rağmen, Memed mücadelesinden vazgeçmez. Dolayısıyla *İnce Memed* 2, *İnce Memed* 1'de sıkı şekilde kavgası verilen hedef ve değerlerin daha olgun bir değerlendirmesi ve varoluşsal "enine boyuna muhasebesidir" Zamanla Memed, aşikâr şekilde idealistçe olan 1. Cilt'teki Memed'e göre toplumdan ayrı ve daha izole olarak betimlenir: 2. Cilt'te Memed, en nihayetinde asla kalıcı olarak kazanılamayacak olan bir isyanı makul göstermek için zihnen mücadele eder.

Bildungsroman'ın iki aşamasıyla yakınlıkları ve önemli farklılıkları bulunan *İnce Memed* 1 ve *İnce Memed* 2 arasında yayınlanan *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi, epik kapsamı, doğa ile fakirlik ve zulüm altında inleyen insanlık arasındaki en temel ilişkiler ile birleştirir.

---

olan ilişkisine olan ilgisinden dolayı Homeros'a benzerdir, ancak Homeros'un ve özellikle de (romanlarında geçen aristokratik Kule Cemiyeti, toplumun ideal bir yol gösterici gücü olan) Goethe'nin aksine Yaşar Kemal, burjuva veya fakir her bireyin hür iradesini etkisizleştiren aristokratik kurumlardan ziyade, toplumun temeli olarak fakir bireylerin en temel dürtülerine odaklanır.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Varoluşun bu tür maddi koşulları düşünüldüğünde, varoluşsal isyan olasılığı minimize edilmiş fakat tamamen yok edilmemiştir ve evvelce genç Memed'in karakteristik özelliği olan idealizmi önemli ölçüde yumuşatılmıştır. Aynı zamanda Yaşar Kemal, bütün insanlığı birbirine bağlayan iki konu olan varoluş ve ölümle ilgili endişeleri yönünden yaşlıların ve genç çocukların kötü durumunu ön plana çıkarır. Çocuklara ve yaşlılara yönelik kapsamlı değerlendirmesiyle Yaşar Kemal, *Odysseia*'nın sonundaki kuşakların sembolik birleşmesinin bile çok ötesine geçer – hatırlayalım, destanın sonunda Odysseus'un ailesinin üç kuşağı, Odysseus'un öldürdüğü taliplerin intikamını almak için çarpışmaya hazır olan öfkeli İthake halkıyla karşı karşıya gelir. Ben *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Yaşar Kemal'in insani varoluşu bütün kapsamıyla değerlendirmesinin genel olarak Homeros'un ve destanın ötesine geçtiğine inanıyorum. Bu üçleme, bir "üçüncü aşama" *Bildungsroman*, yani *Altersroman*[13] –kişinin kendi hayatının muhasebesini yaptığı bir tür özetleyici veya son aşama *Bildungsroman*– ile yakınlıklara sahiptir ve onu içerir, fakat burada bile Yaşar Kemal, kapsam olarak Homeros'a veya Hugo, Dickens, Zola veya Steinbeck'in sosyal sorun romanlarına denk insani varoluşun destansı bir eserini üretmek için türün bütün sınırlarının ötesine geçer. İmgelemin bir dünya ve bir benlik inşa etmedeki rolünü, o dünya ve o benlik tehdit edildiğinde, daralma yaşadığında veya yeni bir benlik sınırlaması anlayışı ortaya koyduğunda oluşan sosyal ve psikolojik etkiyi düşünen bir yazar olarak Yaşar Kemal'in bu muazzam eseri, her gelenekteki en büyük yazarların derinliğine ve yoğunluğuna sahip bir eserdir.

Dağın Öte Yüzü üçlemesinde Yaşar Kemal, *İnce Memed* romanlarının varoluşsal başkaldıranı veya "mecbur adamı" keşfinin çok ötesine geçer.[14] Aşağıdaki bölümlerde Yaşar Kemal'in erken dönem

13 Bkz. Örneğin, Linda A. Westervelt, *Beyond Innocence, or The Altersroman in Modern Fiction* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1997).

14 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* kitabının 26. Bölüm'ünde Yaşar Kemal, *İnce Memed* romanlarının dört cildinin doğuşunu ve amacını şöyle anlatır:

> Demek ki bu dünyada mecbur olan kişiler var, diye düşündüm gençliğimde. Sonra düşündükçe, okudukça dünyanın Sakarya Şeyhi gibi, başkaldırmağa mecbur kişilerle dolu olduğunu gördüm. Dünyamızı bu başkaldırmağa mecbur kişiler yapmış, yapıyordu. Bu başkaldıran kişiler insanlığın özüydü. Ve dünyayı onlar değiştirerek bu duruma getirmişlerdi. Bundan sonra da on-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi – https://rantey.org

romanlarının gelişimini ve birbirleriyle olan bağlarını incelemekteyim. Bu erken dönem romanları, Yaşar Kemal'in daha sonraki Çukurova romanlarının tonunu ve gidişatını tayin eden ve onun erken ve orta dönem kariyerinde en çok tanındığı romanlardır. Kısım II'nin 3. Bölümü'nde *İnce Memed* 1'i romantik veya transandantal düşüncenin özelliklerini sergileyen çok idealistçe bir eser olarak analiz ediyorum ve daha sonra 4. Bölüm'de *İnce Memed* 1'i daha gerçekçi varoluşçu bir eser olarak inceliyorum – bu perspektif, şiddetin bütün sosyal ve kişisel sorunları çözen tatminkâr bir son olduğu "aksiyon" filmleriyle büyüyen okuyucular tarafından bazen göz ardı edilmiştir. 5. Bölüm'de *İnce Memed* 1'deki bazı Homeros tarzı teknikleri irdeledikten sonra, Kısım III'te *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin ciltlerini hem tek tek hem de birleşik bir bütün olarak incelemekteyim. Yine 9. Bölüm'de bazı Homeros tarzı bağlantıları, bu kez Homeros'un *Odysseia* destanını Yaşar Kemal'in üçlemesiyle birlikte ele alarak incelemekteyim. Kısım IV'te tam bir dönüşle başa, *İnce Memed* 1'in daha karanlık ve daha amansız bir tekrarı olan *İnce Memed* 2'yi değerlendirmek amacıyla Memed destanına geri dönüyorum. Bu süreçte, Yaşar Kemal'in edebiyatının temelleri olarak işlev gören tema ve teknikleri bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmeye çalıştım. Son olarak Kısım V'te, Yaşar Kemal'in bu erken dönem romanlarındaki biçemi üzerine bazı değerlendirmelerde bulunup, 16. Bölüm'de kısa bir "Sonuç" ile çalışmamı bitiriyorum.

---

lar dünyamızı değiştirerek, geliştirerek, kötülüklere karşı koya koya ileriye, daha insanca yaşanacak bir dünyaya götüreceklerdi. Üstelik de, her şeylerini, canlarını yitireceklerini, yenilgiyi bile bile savaşıma girecekler, bir de bakmışsınız ki, sonunda bunlar yengiye ulaşmışlar. [...] *İnce Memed*'de, dört roman boyunca bu başkaldırmaya mecbur insanın derinine kadar inmek istedim. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 169–170.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

2. BÖLÜM

Yaşar Kemal Yaşamını ve Sanatını Anlatıyor

Bu bölümün başlığı, Syracuse University Press'in 1999'da *Yaşar Kemal on His Life and Art* [Yaşar Kemal Yaşamını ve Sanatını Anlatıyor] başlığıyla yayımladığı benim başka bir çevirmenle ortak yaptığım Yaşar Kemal'in *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor – Alain Bosquet ile Görüşmeler* kitabının çevirisinden alınmıştır. Fransızca ve Türkçe metinleriyle birlikte bu hatıralar, günümüzde Yaşar Kemal'in hayatı hakkındaki en bütüncül ve güvenilir bilgi kaynakları olduğu için bu bölümde yer alan bilgilerin çoğunun da kaynağıdırlar. Bu bölümde amacım, bu kitabın odağında yer alan Yaşar Kemal'in beş erken dönem romanına ışık tutmaktır. Özellikle Yaşar Kemal'in hayatındaki deneyimler ile romanlarında anlatılan benzer deneyimler arasındaki bağlantıyı mercek altına alıp kısaca irdelemek istiyorum.

Asıl adı Kemal Sadık Gökçeli olan, yirminci yüzyılın ikinci yarısının çoğunda ve yirmi birinci yüzyılın başlarında yaşayan en büyük Türk yazarı olan Yaşar Kemal, hatıratının ve İngilizceye çevrilen kitaplarının şömizlerinin ve künye sayfalarının ilan ettiği gibi 1922 veya 1923'te değil, 1926'da doğmuştur. Yaşar Kemal bu gerçeği yakın zamanda, kendisiyle aynı yılda doğan ve elinde doğum tarihini gösteren bir doğum belgesi olan eski bir arkadaşıyla karşılaştığında keşfetti.[1] Hatıralarında Yaşar Kemal, aile köklerini ve çocukluk ile gençliğini yaşadığı 1920'lerin sonunun, 1930'ların ve 1940'ların Çukurovası'ndaki hayat şartlarını anlatır. Bu malzemenin bir kısmı –özellikle daha dramatik olan türü– genellikle İngilizceye çevrilen romanlarının şömizlerinin ve arka kapaklarının başlıca unsuru olmuştur. Örneğin, bu şömizleri ve arka kapakları genellikle bize Yaşar Kemal'in annesinin akrabaları arasında eşkıyalar olduğunu; cami-

1 1926 tarihi, Yaşar Kemal'in daha önce yanlış olduğunu düşündüğü ilkokul diplomasında yer alan tarihle uyuşmaktadır. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 32.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

de namaz kılarken kalbinden bıçaklanan babasının öldürülmesine şahit olduğunu; geçirdiği psikolojik travma sonucu ortaya çıkan kekemeliğini yenmek için bir tür terapi olarak ağıtlar, türküler ve destanlar söylediğini; genç bir adam olarak Çukurova'daki birçok işten Marksist siyasi görüşleri yüzünden kovulduğunu; ve sonunda İstanbul'a taşındığını, kimliğini gizlemek için Yaşar Kemal takma adını aldığını, *Cumhuriyet* gazetesinde çalışmaya başladığını, orada Anadolu ve Anadolu kültürü hakkında özel ve derinlikli röportajlar yazan popüler bir köşe yazarı olduğunu ve daha sonra bu röportajları bir araya getirip altı cilt halinde yayımladığını anlatır. Yaşar Kemal'in hayat hikâyesi dramatik ve çok etkileyicidir ve bizim esas ilgi alanımıza, yani onun hayatındaki bu dramatik olayların bazısını yansıtan ve cisimleştiren sanata ışık tutmaktadır.

Bütün yazarlar kişisel tecrübeyi az ya da çok eserlerinin bir temeli olarak kullanır. Yaşar Kemal'e gelince, kişisel deneyim ve gözlemin hem aşikâr hem de incelikli şekilde eserlerinde önemli ölçüde yer aldığı apaçıktır. *İnce Memed*'i ilk okuduğumda, Abdi Ağa'nın zulüm ve baskısından kurtulmak için evden kaçan ve çaresizlik içinde adını Kara Mıstık olarak değiştirmeyi düşünen işkence altında ezilmiş çocuk Memed'i anlatan pasajlardan çok etkilendim. Yaşlı Süleyman'ın korumasına ve şefkatine sığındıktan sonra Memed hemen şöyle düşünür, "Mıstık da neymiş yani kendi adım dururken" [s. 18].[2] Bu pasajı ilk okuduğumda, "Yaşar Kemal" isminin bir mahlas olduğunu bilmiyordum, fakat sezgisel olarak yazarın hayatında bu pasajla bağlantılı önemli bir şey olduğunu anladım. Birkaç yıl sonra, benim genellikle "hatıralar" diye atıfta bulunduğum *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler* kitabının Fransızcadan İngilizceye çevirisi üzerinde çalışırken bu sezgim doğrulandı: İstanbul'a taşındıktan ve ismini değiştirdikten sonra Yaşar Kemal, memleketine yaptığı bir ziyaret sırasında bu isim değişikliğinin bir sonucu olarak bir tür yabancılaşma hissetmiştir:

2 Yaşar Kemal, *Memed, My Hawk*, çev. Edouard Roditi (1961; New York, New York Review of Books, 2005). Referanslar metin içerisinde parantez içinde verilmiştir. Türkçe baskıya yapılan referanslar ise köşeli parantez içinde verilmiştir: Yaşar Kemal, *İnce Memed* 1 (1955; İstanbul, YKY, 2004). [Bu Türkçe çeviride yalnızca Türkçe baskıya referans yapılmıştır. (ed. n.)]

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> Ortaokuldaki Türkçe öğretmenimle karşılaştım bir gün Adanada. "Yahu Kemal," dedi bana, "çok iyi bir yazar var Cumhuriyette kimdir acaba." Yaşar Kemali övdü. Ona bile o yazarın ben olduğumu söyleyemedim. Öğretmenin adı Enver Mücendi. Sonra İstanbul'a geldi. Ondan o kadar utanmıştım ki, onu nerede görsem kaçıyordum. Bir daha yüzüne bakamadım.[3]

Başka bir yerde Yaşar Kemal, Âşık Güdümen Ahmet'den bahseder: "O, adını *Köroğlu* destanındaki bir kahramandan almış, kendi öz adı unutulmuş gitmişti."[4] Benzer şekilde, *Ortadirek* romanında Kel Âşık olarak bilinen ozanın adı, ozanın nesiller boyu ataları tarafından kullanılan geleneksel mesleki bir isimdir [305]. Dolayısıyla, Yaşar Kemal'in hayatında ve eserlerinde isimlere karşı takınılan tavır hem kişisel hem kişisel üstüdür: Yani hem kişisel bir rahatsızlığı hem de en nihayetinde "Yaşar Kemal"in yazılı eserlerinin harcına karışmış olan bir sözlü gelenekte sanat mesleğine olan adanmışlığı yansıtır. Tavırların yelpazesi karmaşıktır ve kişisel aşağılanmayı, varoluşsal bir "teslim olmayı reddetmeyi" veya zulme yenilmeyi ve Güdümen Ahmet ile diğer sözlü gelenek ozanlarında olduğu gibi, "Yaşar Kemal" isminin de sanatsal bir mesleğin ifadesi olduğu sözlü bir geleneğe saygı duymayı içerir.

Romanlardaki başka bazı pasajlarda Yaşar Kemal'in hayatındaki olaylara dair daha açık referanslar vardır. Mesela, Yaşar Kemal'in hatıralarına yazdığım "Giriş"te belirttiğim gibi, *İnce Memed* 1'deki Horali karakteri, Yaşar Kemal'in erken dönem tecrübelerini nasıl kurguya dönüştürdüğünün somut bir örneğidir.[5] Hatıralarında Yaşar Kemal bize şunları anlatır:

> Birkaç yaz da, kasabadaki akrabamın bostanında karpuz kavun bekçiliği yaptım. Bostan çayın adasında büyük bir tarlaydı. Bu bostanda maceralarım çoktur. Eşkıyalarla ilk olarak geceleri o bostanda karşılaştım. Sıcaktan yanmış köylülere ilk serin karpuzu kavunu orada ikram ettim. Her akşam bir yığın karpuzu kavunu koparıyor, suyun kıyısına diziyordum. Karpuzlar kavunlar sabaha kadar soğuyorlardı. Bir çaykara kazmıştım. Çaykara, suyun yarlarına kazılır. Oradan çok

3 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 139.

4 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 45.

5 "Introduction", *Yaşar Kemal on His Life and Art*, s. xviii-xix.

soğuk sular çıkar. Çaykarayı yolun kıyısındaki çınar ağacının altına kazmıştım. Her gün kavunları karpuzları çınarın gölgesine yığıyor, su kabağından da çamçağı çaykaranın içine koyuyordum. Sıcaktan dilleri dışarıda yolcular geliyorlardı, kasabaya giden. Ben her geçen köylüye yarım karpuz veriyor, bir çamçak da soğuk çaykara suyu uzatıyordum. [...].

Bostanı beklerken bir merakım da karpuz kabuklarıydı. Karpuz kabuklarını güneşe koyuyor, eşek arılarını bekliyordum. [...] Kabukların arasına oturuyor, onlara, üstüste çokuşmuş arılara gözümü dikiyor, gözümü onlardan ayırmadan seyrediyordum.[6]

İnce Memed 1'in 19. Bölümü'nde Horali karakteri, sadece bir kavun karpuz tarlasıyla alakalı değil, Yaşar Kemal'i büyüleyen arılarla da bağlantılı olarak benzeri bir iyilikseverlik ve cömertlik sergiler:

Bostanın bekçisi Horalidir. Yıllardır Bostancık adasının kavunlarını, karpuzlarını bekler. Çardağın dört bir yanı karpuz kabuklarıyla dolar. Kabukların üstü arı oğul verir gibidir. O kadar çoktur ki arılar, kabuklar üzerine konan arıdan gözükmez olur. [...] Çardağın yöresinin böyle kabuklarla dolu olması, Horalinin cömert gönüllü olduğunu gösterir. Çok cömert bir adamdı. Bostancığa kim gelse kavun, karpuz ikram ederdi. Bostancığa uğrayan kavun karpuz yemeden geri dönemezdi. [s. 333-334]

Mekân olarak Ceyhan Nehri yerine Savrun Çayı'nı koymasına rağmen, Yaşar Kemal buraya kadar kişisel deneyimini bir dereceye kadar harfiyen kullanır. Fakat daha sonra kişisel deneyimini, arketipik bir anlam kazanacak derecede dönüştürür. Örneğin, 19. Bölüm'ün açılış paragraflarında bizi, abartılı ve hatta mitolojik bir bağlama yerleştirdiği Horali'nin hikâyesine dikkatli bir şekilde hazırlar:

Mersinlerin koyu yeşilleri, insana koyu, sarhoş edici, ama delicesine sarhoş edici bir içkiyi anımsatır. Sülemiş tepesi sırtları yerde göceklenmiş, pençe pençe toprağa yapışmış mersinlerle doludur. Keçi yollarından geçenler keskin, ağır bir koku duyarlar. Koku ağırlık, tembellik verir.

Sülemiş tepesinin alt yanı düzlüktür. Bir tane ufacık taş bile bulunmaz. Kum gibi ince, yumuşak toprağı vardır. Buraya bir uçtan

6 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 42-43.

> bir uca nar ekilmiştir. Kimse bilmez ne zaman ekilmiştir. Al çiçekler açarlar. Buraya Narlı Bahçe derler. Al çiçeklerden bir örtüyle örtünür. Çiçeklere arılar çokuşur.
>
> Narlı bahçenin alt yanından Savrun çayı akar. Savrun çayı yukarılarda, yani Toroslarda, oluktan akarcasına fışkırır. Ufacıktır. Burada durgundur. Ovaya bir göl gibi yayılmıştır. Ayak bileklerine kadar bile çıkmaz. Cipil cipil... Yayılan su, ortasında birçok irili ufaklı adacıklar bırakmıştır. Milli, kumlu adacıklar... Bu adacıkların çoğu büklüktür... Bükler sıktır. Duvar gibi... Adacıkların bir kısmı da yarı çıplaktır. Üzerlerinde ılık ılık kokan hayıt, bir de iğne yapraklı, mor gövdeli ılgın bulunur. Yalnız yalnız salınır dururlar. Su kıyılarında ağın ağaçları da kocaman, pembe çiçeklerini açarlar.
>
> Yıllardan beridir, en büyük adalardan biri olan Bostancık adasına kavun karpuz ekilir. Burayı Kürt Memo büyük tarlaları olan bir ağadan kiraya almıştır. Çukurovanın en iri kavunları, karpuzları Memonun Bostancığında yetişir. [s. 333]

Burada Yaşar Kemal'in kişisel tecrübelerine "yanıltıcı bir dolaylı gönderme" vardır: Doğanın betimlenmesi hem spesifik hem sembolliktir. Mersinlerin, Homer'in *Odysseia*'sında geçen lotus yiyenlerin ülkesini veya belki de Kalypso'nun Ogygia adasının yabani güzelliğini hatırlatan bir etkisi vardır, fakat Horali'nin genç saflığı bağlamında (ve belki de Yaşar Kemal'in kendi toy gençliğinin hatıraları bağlamında), betimlenen yer, henüz ahlaki sınamaların ve hatta bireysel bilincin olmadığı, insanın düşüşünden önceki minyatür bir cenneti çağrıştırmaktadır (*Bostancık* "küçük bahçe" demektir):

> Bu Horali nereden gelmişti, belli değildi. Bostancığa yakışıyordu. Ilgınlar nasıl yadırgamadan Bostancıkta duruyorsa, Horali de öyle duruyordu.
>
> Horali Bostancığı sever miydi sevmez miydi belli değildi. Hiç de belli etmezdi. Bostancıkta biten ılgın sever mi sevmez mi yerini, belli değildir. Horali de öyle. [s. 333-334]

Ayrıca, bu pasajda başka bir takım edebi ve kişisel referanslar vardır. Bir bakıma Sülemiş, tanesi bol, suyu kan kırmızı ve tadı tatlı-ekşi olan narlarından dolayı bir bereket ve hayat sembolü-

dür.[7] "Mor gövdeli ılgın" ve su kenarındaki "kocaman, pembe çiçekli" ağın ağaçlarının pek güzel tasviri, "büyük tarlaları olan" ağalardan bahsedilmesine rağmen, "Çukurovanın en iri kavunları, karpuzları"nın yetiştiği adada (Yaşar Kemal'in çocukluğunda ailesine ait bahçenin bulunduğu *yarımada* değil) mükemmele ulaşmış bir tabiat ve bir estetik bütünlük imajı yaratır.

Ek olarak, *İnce Memed* 1'de Değirmenoluk köyüne adını veren ve "Ta uzaklardan gel[en]" (s. 4) [s. 10] Değirmenoluk suyu gibi, Savrun Çayı'nın da bir dağ deresi olan kendi kaynağına kadar izi sürülür. Yukarıdaki pasaj ayrıca Yaşar Kemal'in, nehirlerin izini kaynaklarına kadar sürdüğü ve bunu yaparken doğadaki her şeyin biricik olduğunu, dolayısıyla hiçbir böceğin, derenin veya ekosistemin aynı olmadığını keşfettiği gençlik deneyimlerini akla getirir.[8] Bu fikir Yaşar Kemal için çok önemlidir, bu yüzden sadece hatıralarında değil, diğer kaynaklarda da tekrarlanır. Örneğin, the New York Review of Books'un *İnce Memed* 1 baskısına yazdığı girişte Yaşar Kemal bize Savrun hakkındaki bilgisinin ona doğa hakkında önemli bir şey öğrettiğini söyler:

> Doğada her nesnenin kendi kimliği vardır. Her bitkinin, her çiçeğin kendine özgü kişiliği vardır. Hatta doğanın en küçük parçacığının dahi bir kimliği, eşsiz bir kişiliği vardır.
>
> Doğayı ilk olarak, *İnce Memed*'i yazmadan önce, Toros Dağlar'ında keşfettim. Savrun, Toroslar'dan Çukurova'ya akan iki nehir ve birçok çay arasından bir çaydır. Savrun'u tanımamış olsaydım, doğayı bu kadar güçlü bir şekilde içimde hissedemezdim. Yıllarca Savrun'un kıyıları boyunca dağlarda yürürken *doğa ile bir* yaşadım. [...] İşte o günlerde, bir ağaç dalındaki çiçeklerin hiçbirinin, bir çayırdaki hiçbir yaprağın, bir karınca yuvasındaki hiçbir karıncanın ve Toroslar'dan ovaya akan bir sürü ırmaktan hiçbirinin diğerlerine benzemediğini günbegün keşfettim.[9]

---

7 *Yağmurcuk Kuşu* (1980) romanında Yaşar Kemal narı, bir nar ağacı ve öz koruyucu karakterinin ve yalıtılmışlığının sembolü olan bir kaktüs arasında ileri geri koşup duran Salman'ın varlığının iki zıt kutbundan biri olarak ima edilen bir sağlık ve yaşam sembolü olarak kullanır. Bkz. s. 61, dipnot 25.

8 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 123-124.

9 "Introduction", *Memed, My Hawk*, s. xii-xiii, ("*İnce Memed New York Review* Baskısı Önsözü", *Binbir Çiçekli Bahçe*, İstanbul, YKY, 2004, s. 159-166), italik yazı sonradan eklenmiştir.

Yukarıda sayfa 53'te alıntılanan pasajda Horali'nin doğayla bir olması, Yaşar Kemal'in bu tabiat bilincini yansıtmaktadır. Ancak, Yaşar Kemal'in bazen romanlarında ifade ettiği, bütün varlıkların aynı anda hem bireysel kimliğinin hem estetik birliğinin bilincinde olma hali Horali'de yoktur.

Dahası, yukarıda sayfa 52'de alıntılanan 19. Bölüm'ün açılış pasajının ikinci paragrafında bahsedilen nar bahçesinden *Ortadirek* romanının sonuna yakın bir yerde yine bahsedilir ve nar bahçesi burada da yine arketipik bir anlam kazanır. Belki bunun Yaşar Kemal için özel kişisel önemi vardır. Hatıralarında sık sık çocukluğunda yaşadığı yoğun doğa deneyimlerinden bahseder Yaşar Kemal ve bu nar bahçesi de özellikle böyle yoğun bir deneyimin yaşandığı bir mekân olabilir. Gerçekten de, yoğun çocukluk deneyimlerinin anlatıldığı bölümler Yaşar Kemal'in hatıralarında önemli yer tutar:

> Bizim ev üç kere de yaylaya çıktı. Bu üç yılda Torosları yakından gördüm. Toroslarda da inanılmaz bir bitki ve hayvan, kuş zenginliği vardı.[10]
>
> O gün bugündür bütün düşlerim ak bulutlu ve renklidir. Doğa alabildiğine zengin ve verimliydi.[11]
>
> Böceklerden, arılardan, kuşlardan sonra çiçeklerle ilişki kurdum. Belki aynı süreler içindeydi bu ilişki. Çiğdemler, kengerler, yaban margiritleri, kayalıklarda biten nergisler, sümbüller, mersin çalıları, gelincikler...[12]
>
> Çocukluğumun dünyası anlatılamayacak kadar zengindi. Doğada her yaratık, her renk, koku beni sevinçten delirtiyor, kendimden geçirtiyordu.[13]

Yaşar Kemal'in, ya doğrudan yetişkinliğe uzanan ya da yetişkin düşleri ve bellek yoluyla yeniden hatırlanan çocukluğunun zengin hayal dünyasından bir sürü başka örnek verilebilir. Ancak Yaşar Kemal, eserlerinin, kendi hayatının bir kopyası değil, hayatında yer alan olay ve insanları hayal gücüyle yeniden yarattığı, yeniden yapılandırdığı ve dönüştürdüğü sanat yapıtları olduğunu ifade eder:

10 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 44.
11 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 42.
12 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 44.
13 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48.

> Ömrümde çok insanla karşılaştım, romanlarımda çok çok insanlardan örnek aldım. Ama bütün insanlarımı ben yarattım. Bunu bilinçli olarak yaratmaya çalıştım. İçimde biraz da gerçeği arama çabası var. Gerçeği arama çabası da o kadar umurumda değil sanıyorum. Bir düş dünyası, bir anlatma dünyası kurmak, başka bir şeyler yapmak, bu dünyayı sözle gerçekleştirmek.[14]

Başka bir yerde Yaşar Kemal şöyle der: "Benim yazdığım insanların hiçbirisi olağanüstü kişilerden değildir. Hepsi doğal insanlardı. [...] Belki de benim coşkulu huyum onları yaratırken olağanüstü yaptı."[15]

Önemli noktaları yinelemek gerekirse, Horali'nin Bostancık'taki hikâyesi, sembolik bir cennete dönüştürülen Yaşar Kemal'in gençliğine ait yerlerin ve deneyimlerin bir bileşimidir. *İnce Memed* 1'de, Savrun Çayı sel olup Bostancık adasını kavun karpuz tarlasıyla birlikte alıp götürünce, Horali dağlara sürüklenir ve orada Deli Durdu'nun eşkıya çetesine katılır, Memed'le tanışır. Daha sonra, Memed Durdu'nun çetesini terk ettikten ve bir süre sonra çete dağıldıktan sonra Horali, düşünmeden zalim Ali Safa Bey'in hizmetinde olan gaddar Kalaycı'nın eşkıya çetesine katılır. Kalaycı Horali'yi kandırır, Horali Memed'e ihanet eder ve bunun bedelini hayatıyla öder. Bu şekilde Yaşar Kemal, eşkıyalarla kişisel temasının olduğu kendi geçmişinden bir hikâye yaratır ve ayrıca, iyi kalpli fakat toy bir gencin ahlaken sınanabileceği romansal bir durum kurgular. Fakat Yaşar Kemal ve Horali arasındaki herhangi bir benzerlik veya paralellik çabucak son bulur. Yazarın gençliğindeki açık yürekliliğine rağmen, hatıralar, genç Yaşar Kemal'in, köylülerin ve işçilerin fakirliğini ve zorluklarını giderme ideallerine yansıyan güçlü bir karaktere sahip olduğunu, sözlü kültür ve etnografyaya çok büyük ilgi duyduğunu ve bu ilgi sebebiyle *Ağıtlar* başlıklı derlemesinin 1943'te[16] daha on yedi yaşında iken Adana Halkevi tarafından yayımlandığını ve Dino kardeşler dahil birçok insanın kendisine entelektüel, ahlaki ve manevi yönden rehberlik ettiğini ortaya koyar. Yaşar Kemal'in "Bu iki insan da belki çağımızın en

14 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 85.
15 *Yaşar Kemal Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 86.
16 Bkz. s. 41, dipnot 4.

ince, en zevkli insanlarıydılar"[17] sözleriyle anlattığı Dino kardeşler, genel olarak dünya edebiyatının, özel olarak da Fransız edebiyatının Yaşar Kemal'in eserlerini etkilemesine katkıda bulunmuşlardır.

Sonuç olarak, açıktır ki yüzeysel olarak Yaşar Kemal'in erken dönem hayatının bazı olaylarını yansıtmasına rağmen, Horali Yaşar Kemal değildir. Eğer bu erken dönem romanlardaki herhangi bir karakter Yaşar Kemal'i yansıtıyorsa, bu, fakir olan, zulüm gören, olağanüstü bir düşünsel yoğunlaşma kapasitesine sahip olan ve insanlık adına başkaldıran Memed olur. *İnce Memed* 1'de Memed, karargâhını Toros Dağları'nda Savrun Irmağı'nın kaynağının bulunduğu yere kurar; *İnce Memed* 2'de ise Memed, Yaşar Kemal gibi, Savrun Çayı'nın kaynağından başlayarak yolculuğunun sonuna kadar takip eder:

> Memed bu Savrun suyunu çok iyi tanıyordu. Eşkıyalık, çocukluk günlerinde bu suyu boydan boya izlemişti. Suya bakıyor hayal kuruyordu. [Cilt 2, s. 419]

Memed gibi Yaşar Kemal de aşağılanmaya ve zulme karşı insanlık adına başkaldırmıştır; fakat Memed'in aksine, Yaşar Kemal sosyal ve siyasal aktivizmi yüzünden işkence görüp hapsedilmiştir.

Bu erken dönem romanlarda Yaşar Kemal'in karakterleri ile kendi yaşamı arasındaki önemli bağlantılar, bilhassa ahlaken mühim olan eylemlerde bulunur – mesela, karakterlerinin yoksulluk ve adaletsizlikle mücadelesi ve aşağılanmaya, horlanmaya karşı başkaldırmaları bu tür eylemlerdir. Böyle bağlantıları takip etmek okuyucu açısından hayal gücü gerektirir, tıpkı daha önce karakterlerini ve öykülerini yaşamının ham olaylarından yaratmak yazar açısından hayal gücü gerektirdiği gibi. Aşağıda 3. Bölüm'de Memed'in ahlaki gelişimine katkı yapan olayları biraz detaylı olarak inceliyorum – bu olaylar şunlardır: Memed'in, annesini terketme pahasına bile olsa, ilk başta Abdi Ağa'nın zulmünden kaçmayı seçmesi, Koca Süleyman'ın sevgisi ve şefkatinin sonucu olarak kendini derinlemesine anlaması, annesine karşı hissettiği sevgi ve ahlaki sorumluluktan dolayı Abdi Ağa'nın zulmüne geri dönmesi, Hasan Onbaşı'yla yaptığı ve dünyaya bakışını değiştiren kasabaya gizli gezisi, Abdi Ağa'ya ve nihayetinde tüm dünyaya karşı başkaldırmasına yol açan

17 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 94.

kendisine artan inancı ve korkaklıklarına ve nankörlüklerine rağmen kendi halkının hamisi olma arzusu. Memed'in hikâyesi, aşağıda 3. Bölüm'de açıkladığım üzere, sadece edebi *Bildungsroman* (gelişim romanı) geleneğinin içinde yer almaz. İşin doğrusu, öykünün büyüleyici olmasının sebebi, herhangi bir edebi geleneğin içinde yer alması değil, fakat Yaşar Kemal'in yaşanmış deneyimini yansıtmasıdır. Yine, tabii ki onun kişisel deneyimleri romanlarında her zaman hem açık hem incelikli şekilde mutlaka dönüştürülmüştür.

Benzer şekilde, Memed'in *İnce Memed* 2'de yaşadığı büyük hayal kırıklığı muhtemelen yazarın kendi kişisel yaşamının bir yansımasıdır: Yaşar Kemal kendi güçlü karakterini anlatırken, laf arasında Adana'da sosyal adalet için verdiği mücadelelerin sonucu olarak bir depresyon dönemi yaşadığından bahseder. Bu mücadelelerden dolayı baskı görmüş ve sonunda Çukurova bölgesini terk etmek zorunda kalmıştır. Yaşar Kemal ta başta adaletsizlik, zulüm ve aşağılanmaya karşı kavgasında başarılı olamayacağını anlamış olmalı ve bu farkına varma, *İnce Memed* 2'de, onu *İnce Memed* 1'den daha büyük bir roman yapacak şekilde tasvir edilmiştir. Yaşar Kemal böyle mücadeleleri, ilk olarak *İnce Memed* 1'de daha idealistçe bir anlatımla, daha sonra *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde daha acımasız bir gerçekçilikle ve en sonunda da *İnce Memed* 1'in gelişmiş bir versiyonu olan *İnce Memed* 2'de ilk romanın çok yalın bir varoluşçu tekrarı şeklinde anlatır. Fakat bu noktada bizim ilgilendiğimiz şey, kurgusal detaylardan ziyade, kurguya dönüştürülen gerçek hayat hakkındaki ahlaki imalar ve çıkarımlardır. Şüphesiz sanatçının gelişim aşamaları kurguya yansıtılabilir, fakat yukarıda da ifade edildiği üzere, bu asla harfiyen olmaz.

Yaşar Kemal'in eşkıyalarla bağlantıları ve Anadolulu bir âşık olarak ilk elden tecrübesini kapsayan aile geçmişi düşünüldüğünde, belki de *İnce Memed*'in yaratılması kaçınılmazdı:

> Bir yanım kan içinde, bir yanım düşlerin büyüsündeydi. Bir yanımda çangal bıyıklı kanlı eşkıyalar, at hırsızları, bir yanımda büyük destancılar, bir yanımda tüyden ince Karacaoğlanlar, bir yanımda 1865 Kozanoğlu başkaldırısının şiirini söyleyen Türk tarihinin en büyük başkaldırı şairi Dadaloğlu...[18]

18 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48.

Ve eşkıya Köroğlu hakkındaki geleneksel destanlarla ilgili bilgisinin romanın sonlarında Hatçe'yi kurtarması için ilham verdiği Memed gibi, Yaşar Kemal'in de *Köroğlu* ve diğer geleneksel destanlar hakkındaki bilgisi onun bu romanı yazması için kendisine ilham veren geçmişinin parçasıydı:

> Doğu Anadolu'da anamın babası, amcaları ve erkek kardeşi yerel eşkıya idi. Onların maceralarını anamdan duydum ve kasaba âşıklarının onlar hakkında bestelediği türküleri de dinledim. İnsan yaşamın getirdiği şeylerle zenginleşir. Eşkıyalık benim yaşamımı zenginleştirdi. Bu, beni *İnce Memed* 1'i yazmaya sevk eden başka bir şeydi.[19]

Bir eşkıya olan ve daha önceden sözlü halk geleneklerine konu olan ölü dayısı Mahiro için bir ağıt söylediğinde, Yaşar Kemal'in bir âşık olarak kendi tecrübesi ve ailesinin eşkıyalık gelenekleri birleşir:

> Dayım Doğu Anadolunun, İrandan Kafkasyaya kadar en ünlü eşkıyası Mahiroydu. Sanırsam yirmi beş yaşlarında vuruldu. Onun üstüne çıkarılmış çok destan dinledim. Beni, ailemin yaşamında en çok etkileyen anamın amcasının macerasıdır. Romanlarımın kimi parçalarında bu olayın epeyce etkileri vardır.[20]

Yaşar Kemal'in eşkıya mirası ve bu mirası muhafaza eden destansı sözlü gelenekler, hatıralarında ve romanlarında sık sık işlenir.

Öte yandan, dikkatli bir okuyucu, Yaşar Kemal'in hatıralarından birçok detay ile romanları arasında bağlantılar bulabilir. Belki Yaşar Kemal'in köyü Hemite'ye[21] gelen bir çerçi, *İnce Memed* 1'deki çerçi Hasan Onbaşı karakterine katkı yapmıştır. Ve belki şifalı merhemler yapan Hava Ana,[22] *İnce Memed* 1'deki Hürü Ana karakterine ve *Dağın Öte Yüzü*'ndeki Meryemce karakterine katkı yapmıştır. Şüphesiz Yaşar Kemal'in hatıralarında geçen İsmail Ağa,[23] *İnce Memed* 1'de geleneksel Türkmen şiirleri ve türküleri söyleyen ve "Osmanlıya karşı yapılan başkaldırının büyük şairi" (s. 244-247) [s. 289-291] Dadaloğlu'nu kişisel olarak tanıyan Koca İsmail'in

19 "Introduction", *Memed, My Hawk*, s. x.
20 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 34.
21 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 37.
22 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 44.
23 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48-49.

kaynağı ve modelidir. Özetlemek gerekirse, Yaşar Kemal'in kurgu eserleri, her yazardan beklenebileceği üzere, kişisel deneyimleriyle doludur, fakat onun kişisel deneyimlerini birçok farklı kültür ve gelenekten insanları cezbeden öykülere dönüştürme yeteneği, kendisini gençliğinde etkilemiş olan âşıkların sözlü halk gelenekleriyle olan bağını yansıtır. Evrensel insani tecrübeden bahseden her türlü fikri yeren post-yapısalcı eleştiri teorisinin halihazırda zayıflamakta olan iklimine rağmen, Yaşar Kemal'in eserlerinin bu kadar çok farklı kültürler, diller ve zamanlarda ilgi çekmesinde kesinlikle evrensel bir şey vardır.

Son olarak, kısaca anlattığımız deneyimlerin kurguya dönüştürülmesi eylemi nadiren otobiyografik bir dürtüden kaynaklanır, fakat Yaşar Kemal daha sonraki kariyerinde otobiyografik bir dürtüyü uygulamaya dökmüştür – lakin bu katiyen kendi başına bir amaç olmamıştır: 1980'de *Kimsecik* üçlemesinin birinci cildi çıktı.[24] *Yağmurcuk Kuşu* başlıklı birinci ciltte Yaşar Kemal, Kemal Sadık Gökçeli gibi adını Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ten alan Mustafa isimli genç bir çocuk yaratır. Gerçek hayattaki Yaşar Kemal gibi, Mustafa'nın da kendisine karşı kıskançlık ve öldürme dürtüleri sergileyen evlatlık alınmış çok daha büyük bir erkek kardeşi vardır. Bu evlatlık ağabey, kendisini evlat edinen babayı her şeyin üstünde tutacak şekilde umutsuz bir sevgiyle sevmektedir. Roman, Yaşar Kemal'in hayatındaki en önemli olay olan evlatlık oğulun küçük Mustafa'nın gözü önünde babasını namaz kılarken kalbinden bıçaklayarak öldürmesi ile sona erer. Fakat roman, kişisel bir hikâyeden veya bir bilinçli ve bilinçsiz duygu boşalımından çok daha fazlasıdır: Roman, geniş bir ailenin aile dinamiklerini; Salman, babası İsmail Bey ve Dal Emine isimli genç bir kadın arasında mevzubahis olan bastırılmış bir Freudyen Oedipal üçgeni; bir baba ve biyolojik oğulun sevgisi ile bir baba ve evlatlık oğulun sevgisi arasındaki karşıtlığı; varoluşsal aşağılamanın çeşitli türlerini; kapitalizmin kaba bir formuna geçiş yapmakta olan feodal bir toplumun yeni ortaya çıkan ekonomik dinamiklerini; ve son olarak, yemin ve bir kader anlayışı gibi

24 *Kimsecik*, Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* ve son cildini hiç yazmadığı *Akçasaz'ın Ağaları*'ndan sonra kaleme aldığı üçüncü üçlemesiydi.

klasik edebiyat temalarını betimler. Ancak yine de romanın esas odaklandığı konu, cinayetten daha ziyade, varoluşsal korku diye nitelendirebileceğimiz olgunun dinamikleridir. Yaşar Kemal'i temsil eden küçük Mustafa'nın kendi güvenliğine yönelik tehditler karşısında hissettiği korku ve Salman'ın kendisini evlat edinen babasının sevgisini kaybetme korkusu varoluşsal korkulardır. En önemlisi de, *Kimsecik* üçlemesi, evlatlık kardeşin dünyada herkesten daha çok sevdiği kişiyi öldürmesine yol açan nedenleri anlama girişimidir. Hatıralarında Yaşar Kemal bu konuyla alakalı bize şunu anlatır:

> Babamın katilini bile anlamağa çalıştım yıllar yılı. Bu adam bu işi niçin yaptı diye, daha da araştırıyorum, bıkmadan usanmadan, Fransızcada da birinci cildi çıkan *Kimsecik* (*Salman le Solitaire*) adlı üç ciltlik romanım biraz da bu araştırma bence.[25]

Yaşar Kemal'in yaşamı ve otobiyografik üçlemesi arasındaki benzer fikirler ve bağlantılar bu çalışmanın kapsamının çok ötesindedir; çünkü 1980'lerde yayınlanan Yaşar Kemal'in hayatıyla ilgili *Kimsecik* üçlemesinin hakkını vermek için tamamen ayrı bir projeye –hacimli bir kitaba– ihtiyaç vardır. Sadece şunu söylemekle yetinelim: Yaşar Kemal'in potansiyel olarak benmerkezci olan otobiyografi dürtüsünden kaçınması ve bunun yerine babasının katilini anlamaya ve daha iyi göstermeye çalışması onun insanlığının ne kadar büyük olduğunu gösterir.

25 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 166. Bkz. Kitap inceleme makalem: Barry Charles Tharaud, "In the Cuckoo's Nest: Yaşar Kemal's *Salman the Solitary*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt 10 (1999), s. 293-306.

Kısım II

İNCE MEMED 1

Koca Osman eğilerek: [...]

"*İnce Memed*den haberin var mı? Nerelerde olur o?" diye yavaşça korkarak sordu. [...]

Koca Osman:

"*İnce Memed*," dedi, "benim şahinim. [...] Ben onu aramaya geldim."

Sonra, onu niçin aradığını, ne istediğini uzun uzun anlattı. Bu arada konuşmaya Durmuş Alinin karısı da kulak misafiri oluyordu.

Koca Osman sözünü:

"*İnce Memed*, şahinim," diye bitirdi gene. Diline pelesenk etmişti bunu.

İnce Memed 1, s. 347.

3. BÖLÜM

İnce Memed 1'in Transandantal (Aşkıncı) Temelleri[1]

İnce Memed 1, 1953-54 arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika halinde yayımlandıktan sonra 1955'te kitap olarak yayımlanmıştır. Bundan sonraki yirmi yılda bu roman, sadece Türkiye'de modern edebiyatın gelişimini etkilemedi, ayrıca iki düzineden fazla dilde de yayınlandı ve böylece yazarının uluslararası cazibesini gösterdi. Maalesef Yaşar Kemal, eserlerinin çoğunun son yıllarda sadece düzensiz aralıklarla mevcut olduğu ABD'de bugün geniş çapta bilinmemektedir[2] – Yaşar Kemal'in düşüncesindeki idealist bir çizginin

1 Bu bölüm, 1990'ların başında the University of California Press tarafından planlanan *İnce Memed* 1'in yeni bir baskısı için hazırladığım bir Önsöz, Giriş ve Sonsöz'e dayanmaktadır. Bu proje, romanın Pantheon'a ait Amerika'daki telif hakları Londra merkezli Harvill Collins Publishers adına romanın Amerika'daki dağıtıcısı olan HarperCollins tarafından alınınca rafa kaldırıldı. Çok daha sonra, bu bölümdeki materyal Talât Halman'ın *Journal of Turkish Literature* dergisinde yayımlanan daha uzun bir makalenin parçası oldu. Bkz. "Önsöz", s. 24, dipnot 29.

2 Yirmi yıl önce kısa bir süre için *İnce Memed* 1, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi ve *Yılanı Öldürseler*'in İngilizce çevirilerinin yeni karton kapaklı baskıları, İngiliz yayımcı Harvill Press'in Amerika'daki distribütörü HarperCollins kanalıyla kolayca bulunabiliyordu. Ancak, kısa bir süre sonra, *baskısı mevcut kitaplar* listesinde yer alan fakat gerçekte mevcut olmayan *İnce Memed* 1 dahil Yaşar Kemal'in eserlerinden hiçbiri ABD'de piyasada mevcut değildi. Yaşar Kemal'in otobiyografik *Kimsecik* üçlemesinin birinci cildi *Yağmurcuk Kuşu*'nun bir çevirisi *Salman the Solitary* başlığıyla 1998'in başlarında piyasaya çıktı. Daha yakın zamanda, Harvill Press adına Von Holtzbrink Publishing Service ABD'de Yaşar Kemal'in eserlerinin karton kapaklı baskılarının dağıtımını yapmaya başladı, fakat Yaşar Kemal'in romanlarının İngilizce çevirilerinin piyasada bulunma durumunda ilk başta biraz düzelme olmasına rağmen, kısa süre sonra yine sadece sınırlı sayıda bulunabiliyorlardı. The New York Review of Books 2005'te *İnce Memed* 1'in, yazar tarafından kaleme alınan bir Giriş bölümünü de içeren, yeni bir baskısını yayımladı. Kasım 2007'de ise aynı yayınevi *İnce Memed* 2'nin İngilizce çevirisinin yeni bir baskısını yayımladı. *İnce Memed* 2'nin İngilizcesinin yeniden yayımlanması umut vericidir, çünkü o,

Amerikan felsefe geleneklerine benzerliğine ve yine Yaşar Kemal'in konularının yirminci yüzyıldaki en büyük romancılarımızdan biri olan William Faulkner ile benzerliğine rağmen bu böyledir. Yaşar Kemal'in yeteneği ve onlarca yıldan beridir Nobel Ödülü'ne kalıcı adaylığı dahil uluslararası tanınırlığı düşünüldüğünde, *İnce Memed* 1'in İngilizce çevirisinin 1961'de yayınlanmasından beri geçen 50 seneden fazla bir sürede ABD'de Yaşar Kemal'i kuşatan eleştirel sessizlik[3] çok dikkat çekicidir.

Bu bölümde, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'deki idealist düşüncesi hakkında şimdiye kadar yazılmış olan münferit kitap incelemelerinden ve makalelerden daha bütünlüklü ve daha kapsamlı bir genel değerlendirme sunacağım. Bundan sonraki bölümde ise, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'deki varoluşçu düşüncesini irdeleyeceğim. Hedefim, bu kitapta incelediğim şu beş romanın ilgili temaları, bağlamları ve biçemsel unsurları dahil, onun bütün eserlerinin kapsamlı ve tutarlı bir analizi için bir temel oluşturmaktır: *İnce Memed* 1, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin üç cildi ve *İnce Memed* 2. Her beş romanın geçtiği yer, Yaşar Kemal'in doğduğu bölge olan Çukurova düzlüğü ve bitişiğindeki Toros Dağlarıdır ve ek olarak,

---

ABD'de veya Türkiye'de hiçbir zaman geniş çaplı popülerliğe ulaşamasa da, *İnce Memed* 1'den daha büyük bir romandır. The New York Review of Books baskılarının ne kadar süre piyasada kalacaklarını bekleyip görelim. En son, umut verici bir gelişme olarak, Yale University Press *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin tam ve restore edilmiş bir versiyonunu yayımlamayı planlamaktadır.

3 Yaşar Kemal'in uzun kariyerinde kendisi veya eserleri hakkında İngilizcede göreceli olarak az bilgi mevcut olmuştur (bkz. yukarıdaki "Önsöz", s. 23-25). Ahmet Ö. Evin tarafından yayıma hazırlanan *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures* dergisinin "Yaşar Kemal Özel Sayısı", (Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), Yaşar Kemal'le veya *İnce Memed* 1 ve onun toplumsal veya edebi kökleri ile ilgili bazı makalelerden oluşmuştur. Şunlar *İnce Memed* 1 okurlarının özel ilgi alanındadır: Ahmet Ö. Evin'in "Önsöz" ve "Giriş" bölümleri (s. 5-6 ve s. 7-15), Yaşar Kemal hakkında biyografik bilgi ve onun bazı kaynakları ve gelenekleri hakkında edebi bilgi verir. Evin ayrıca, yazarın edebiyatın modern toplumdaki fonksiyonu üzerine görüşleri hakkında bize iyi bir fikir veren "Yaşar Kemal'le [Bir] Söyleşi" (s. 17-21) gerçekleştirir. Pertev Naili Boratav'ın "Designs on Yaşar Kemal's Yörük Kilims" [Yaşar Kemal'in Yörük Kilimleri Üzerindeki Desenler] (s. 23-36) ve İlhan Başgöz'ün "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature" [Yaşar Kemal ve Türk Halk Edebiyatı] (s. 37-47) başlıklı makaleleri, Yaşar Kemal'in romanlarında, özellikle de *İnce Memed* 1'de Türk halk geleneklerini inceler. Osman Şahin'in "Yaşar Kemal is Çukurova" [Yaşar Kemal Çukurova'dır] (s. 49-54) yazısı, *İnce Memed* 1 dahil Yaşar Kemal'in birçok romanının mekânı olan Çukurova bölgesinden köylülerle yaptığı röportajları yazıya döker.

üçlemede Torosların kuzeyinde uzanan Anadolu bozkırının uç bölgeleridir.

Bundan önceki bölümde anlattığımız, genellikle bireyin entelektüel ve duygusal gelişimini kamçılayan farklı etkilenmeler ve şiddetli çalkantılarıyla Yaşar Kemal'in erken dönem hayatının kısa özetinden de görüleceği üzere, onun ilk romanının gelişim romanı veya *Bildungsroman* ile yakınlıklarının bulunması şaşırtıcı değildir. 1. Bölüm'de (yukarıda s. 45-47'de) kısaca bahsedildiği üzere, bu romanın daha büyük meselelerle ilgilenmesi, Goethe'nin *Wilhelm Meister* romanlarındaki *Bildungsroman* kavramıyla uyuşur ve roman türünün daha sonraki post-romantik örneklerinde gördüğümüzün ötesine geçer.[4] Yaşar Kemal'in sosyal meselelere ilgisi, kendi mizacının ve erken dönem kişisel deneyiminin sonucu olduğu kadar iktisadi çevresinin de bir sonucudur. Ahmet Ö. Evin bize, Yaşar Kemal'in gençliğinin Çukurova bölgesinin ta o zaman "çok büyük bir iç göçe, servetin yeniden dağılımına ve yeni sosyal çatışmaların yükselmesine yol açan tarımsal makineleşmeye, sanayileşmeye ve kentleşmeye" sahne olduğunu anlatır.[5] Evin'e göre, 1940'larda ve 1950'lerin ilk yarısında genç bir yazar ve aktivist olarak Yaşar Kemal,

4 Belma Ötüş-Baskett, "Yaşar Kemal's Dream of Social Change: The Fable of the Hawk and the Goat-Beard", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literature*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 89-93, makalesinde *İnce Memed* 1'i bir *Bildungsroman* olarak ele alır. Onun yaklaşımı yararlı ve derinliklidir ve en nihayetinde *Bildungsroman* hakkındaki modern, post-romantik görüşlerle uyum içindedir. Ancak, klasik veya Goethe'ninkine benzer bir bağlamda *İnce Memed* 1'i sadece bir gelişim romanı olarak düşünmek, *İlyada*'yı sadece Akhilleus'un hikâyesi olarak düşünmek gibidir. Fakat Homeros'un destanı *İlyada*'dır, "*Akhilyada*" [Akhilleus'un Öyküsü] değildir ve Yaşar Kemal'in romanına kahramanın adı verilmesine rağmen, Homeros'un destanı gibi o da daha büyük sosyal ve varoluşsal meseleler hakkındadır. Dolayısıyla, aşağıda 5. ve 9. Bölümlerde gösterildiği üzere, Yaşar Kemal'in "epik" bir romancı olarak nitelendirilmesi uygundur. En nihayetinde, *İnce Memed* 1'in bir *Bildungsroman* olup olmadığı sorusu, janrın tanımı etrafında dönüp dolaşan bir sorudur. Goethe tarafından *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ve *Wilhelm Meisters Wanderjahre* romanlarında düşünüldüğü şekliyle orijinal *Bildungsroman* daha çok klasik tarzdaydı ve daha ziyade bireyle toplum arasındaki ilişkiyle ilgiliydi. Ancak, daha yakın zamanda, post-romantik dünyamızda janr, toplumu reddeden veya kendisini toplumdan soyutlayan bir kahramana odaklanarak daha kişisel bir tarza geçiş yapmıştır – örneğin, Hesse'nin Demian, Steppenwolf ve Goldmund gibi kahramanlarında olduğu gibi. Bkz. 1. Bölüm, özellikle s. 45, dipnot 12.

5 Ahmet Ö. Evin, "Introduction", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 13.

Çukurova bölgesinin zulüm gören köylülerinin dertleriyle ilgileniyordu ve bu yüzden komünist propaganda yapmakla suçlanarak tutuklanmıştı. Serbest bırakıldıktan sonra, İstanbul'a gitti ve kolluk kuvvetleri onu bulur bulmaz her işten kovduran düşmanlarından kaçmak için "Yaşar Kemal" takma adını kullanmaya başladı.

Evin ayrıca, Yaşar Kemal'in "geliştirip romansal bir janra dönüştürdüğü [...] eski ve karmaşık" Türk folklorundan bahseder:

> Kökleri İslamiyet öncesi ve Anadolu öncesine dayanan Türk halk edebiyatı, Osmanlı dönemi boyunca sözlü olarak aktarılmıştır. Anadolu'daki 1000 yıllık Türk varlığı süresince, ozanların çeşitlemeleri ve eklemeleriyle gelişmiş ve Anadolu'nun eski kültürlerine ait unsurlara ek olarak İslam tasavvufunu da içine alarak daha da zenginleşmiştir.[6]

Böyle yerli etkiler Yaşar Kemal'in romanları için önemli olduğu kadar, yabancı etkiler de mühimdir. Yazarın kendisi William Faulkner'la olan benzerliklerinden bahsetmiştir ve Neclâ Aytür her iki yazarı "evrensel çağrışımları olan bölgesel" yazarlar olarak nitelemiştir.[7] Aytür'ün gözlemlerine ve Evin'in "servetin yeniden dağılımı ve yeni sosyal çatışmaların yükselmesi" hakkındaki yorumlarına, yeni elitler iktidara yükseldiğinde Yaşar Kemal'in Çukurovası'nda ve Faulkner'ın Güney ABD'sinde benzer sosyal altüst oluşların meydana geldiğini söyleyerek eklemede bulunabiliriz. "Evrensel çağrışımları" olan bir yazar olarak Yaşar Kemal'in birçok büyük yazarla benzerlikleri vardır: Bir söyleşide Yaşar Kemal Türk sözlü edebiyat geleneğinin en büyük halk şairlerini –Karacaoğlan, Dadaloğlu ve Kul Halil gibi– "eski ve engin bir kültürün" koruyucuları olarak övmüştür, fakat aynı zamanda Batı kurgusunun en büyük ustalarının birçoğunu da sözlü geleneklerle ilişkilendirmiştir:

> Romanın büyük ustaları Cervantes, Stendhal, Dostoyevski, Tolstoy, Gogol sözlü gelenekten sadece dolu dolu yararlanmadı, fakat kendileri bu zincirde birer halka oldu. Bu hâlâ devam ediyor. Sözlü gelenek geçmişte kalmış bir şey değil. Asla son bulmayacak. Faulkner bir şekilde o hikâyecileri buldu ve eğer ararsak biz de bulabiliriz.[8]

6 Evin, "Introduction", s. 9.

7 Neclâ Aytür, "Native Sons of the South: William Faulkner and Yaşar Kemal", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 161.

8 Evin, "Introduction", s. 17-18.

Aynı söyleşinin başka bir yerinde Yaşar Kemal, düşüncesini ve yazı hayatını etkileyen yazarlar olarak Cervantes, Stendhal ve Dostoyevski'den bahseder ve daha sonra bu isimlere Joyce, Kafka, Aragon, Çehov, Shakespeare, Molière ve Homeros'u ekler.[9] İşin doğrusu, Yaşar Kemal'in hem Anadolu'nun hem Batı'nın edebi kaynaklarını kullandığı hesaba katılırsa, onun Goethe'nin dünya edebiyatı [*Weltliteratur*] (1827) kavramını gerçeğe dönüştürmüş en iyi örneklerden biri olduğu görülebilir. Ancak, Goethe ilk başta diğer *Avrupa* edebiyatları ile temasın milli edebiyatlara canlılık getireceği bir süreci düşünüyordu.[10] Buna karşın Yaşar Kemal, Batılı ve Doğulu edebi geleneklerden olduğu kadar yerli halk geleneklerinden de etkilenmiş bir yazardır.

Ancak, Yaşar Kemal'in yararlandığı ve etkilendiği kaynaklar geniş ve karmaşık olmasına rağmen, eğitimli bir Amerikalı onun romanlarında kendini evindeymiş gibi hissedebilir: Bizim bir kısım edebiyatımız ile Yaşar Kemal'in Çukurova romanları arasındaki farklılıklar yerel ve yüzeyseldir ve Yaşar Kemal'in temel düşüncesinin, özellikle ABD'deki on dokuzuncu yüzyıl transandantal idealizmine benzerliği iyice ortaya çıkmıştır. Örneğin, hem Yaşar Kemal hem Emerson doğanın farklı düzeylerde algılanabileceği ve doğa ile insanların ya objektif olarak veya insan algısı aracılığıyla birbirine tekabül ettiği düşüncesini ifade eder. *İnce Memed* 1'in 1. Bölümü doğayı algılamanın çeşitli yollarını ana hatlarıyla betimler ve Emerson'ın 1836'daki *Nature* [Doğa] başlıklı denemesinde açıkladığı görüşlerinin hoş bir romansal "çevirisi" olarak görülebilir. Benzer şekilde, Yaşar Kemal'in karakter gelişimi, ilham, aşk, güzellik ve sanat hakkındaki görüşleri, özünde Emerson ve çeşitli geleneklerden birçok başka yazarın benimsediği transandantal veya neoplatonik felsefeye benzer görülebilir. Dahası, ayrı bir makale veya kitapta detaylı incelemeyi hak eden Yaşar Kemal'in yirminci yüzyıl varoluşçu yazarları ve filozoflarıyla yakınlığı, Emerson'la olan yakınlığını azaltmaz. Çünkü George J. Stack'in *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity* (Ohio UP, 1992) kitabında açıkladığı ve ilan ettiği üzere, Emerson'ın Nietzsche üzerinde önemli etkisi

9 Evin, "Introduction", s. 18.

10 Ancak, daha evvel, Goethe'nin *Doğu-Batı Divanı*'ndaki (1819) devrimci şiirler, dünya edebiyatına yönelik daha geniş, daha evrensel bir yaklaşım sergiler.

vardır ve Emerson Avrupa varoluşçuluğunun babasıdır.[11] Yaşar Kemal Emerson'ı okumuş mudur okumamış mıdır, bu pek de mühim değildir, çünkü İslam tasavvufu gelenekleri ve özellikle Yunus Emre ve Rumî gibi Anadolulu şair ve sufiler dahil benzer düşünceleri taşıyan başka birçok kaynak vardır. Emerson kendisi kendi düşüncesini, Batılı Romantiklerde, Doğulu mistiklerde ve ABD'de düşünceyi ve edebiyatı derinlemesine etkilemiş olan Hıristiyanlığın belirli Augustinusçu ve püriten düşünce çizgilerinde bulunabilecek bir tür "temel felsefe" olarak görmüştür. Emerson'ın "hayatın selleri etrafımızdan ve içimizden akıyor ve sağladıkları güçlerle bizi doğayla uyumlu eylemlere davet ediyor"[12] veya "güzellik Tanrı'nın erdeme vurduğu damgadır. Her doğal eylem güzeldir"[13] sözleriyle ifade ettiği ideallerin Memed'in cesur eylemlerinde gerçeğe dönüştüğünü kolaylıkla görebiliriz. Veya Emerson'ın kendisi gibi transandantalist olan yakın arkadaşı Henry David Thoreau'nun *Walden* adlı eserinin sonundaki "Güneş sadece bir sabah yıldızıdır"[14] cümlesi bize *İnce Memed*'in sonunda Alidağ'ı aydınlatan doğaüstü ışığı hatırlatır. Faulkner, Emerson ve Thoreau'dan etkilenmiştir,

11 George J. Stack *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity* (Ohio UP, 1992) kitabında şunu ifade eder: "Emerson'ın Avrupa kıtasındaki varoluşçuluk hareketi tarafından gölgede bırakıldığı veya onun gerçek insan düşüncesinin otantik insan düşüncesine "benzer" olduğu doğru değildir. Çünkü o aslında, Nietzsche'nin yazılarında başat unsur olan bir *Existenz* felsefe çizgisi üzerindeki etkisi dolayısıyla, varoluşsal insan konseptine katkıda bulunan bir yazardır" (s. 10). Benzer bir konuda Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Basil Blackwell, 1990) başlıklı kitabında Heidegger'in "çevresindeki varlıkların oldukları şey olmalarına imkân veren, onlara kendilerini ifade etme özgürlüğünü veren [ve] Heidegger için Varlığı açan aşkınlık olan" *Dasein* kavramını irdeler. Ayrıca şöyle bir yorumda bulunur: "Bu düşünce tarzı ile klasik idealist felsefenin transandantalizmi arasında apaçık bir paralellik vardır" (s. 290, 291). Transandantalizm ile varoluşçuluk arasındaki ilişki etrafında dönen bazı meseleler, The Poetry/Rare Books Collection of the State University of New York at Buffalo ve Hacettepe Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü tarafından ortaklaşa yayınlanan şu makalemde irdelenmektedir: "Being and Transcendence in Thoreau and Heidegger", *Journal of American Culture and Literature*, Special Issue on Romanticism: The Persistent Impulse, (1995-1996), (s. 37-56).

12 Ralph Waldo Emerson, *Nature* (1836), *Selected Essays and Poetry of Ralph Waldo Emerson* içinde, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris (New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001), s. 27.

13 Emerson, s. 32.

14 Henry David Thoreau, *Walden*, in *Walden, Civil Disobedience, and Other Writings*, Üçüncü Baskı, yay. haz. William Rossi (New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2008), s. 224.

dolayısıyla Yaşar Kemal'in her üç yazarla akrabalığı anlaşılabilir bir şeydir.

Ancak, Yaşar Kemal'in düşüncesi ile on dokuzuncu yüzyıl Amerikan transandantalizm akımları arasındaki en önemli benzerlik, her ikisinde de sevgi ve adalet gibi temel insani değerlerin hem insanlık dünyasında hem doğal dünyada var olması veya yansıtılmasıdır. Bunun sonucu olarak, edebiyatın ve sanatın fonksiyonu, genellikle bu insan-doğa karşılıklılığını sergilemek ve "doğayla uyumlu" insani eylemleri telkin etmektir. 1980'deki bir söyleşide Yaşar Kemal şunları söyler:

> İnsani değerler, özellikle Batı'da, çok endişe verici bir hızla erozyona uğruyor ve yabancılaşma insanlık için bir sorun haline geliyor. Geçmişte birçok kez olduğu gibi yine sanatçılar ve yazarlar bir araya gelmeli ve buna karşı mücadele etmeli. Umudum odur ki seksenler ve doksanlarda gerçek insani değerlere bir dönüş olur ve bu, yeni Çehov'ların, yeni Chaplin'lerin, yeni Faulkner'ların doğmasına yol açar. Böyle insanların artık gelmediği bir dünya şüphesiz tehlikeli, eksik ve doğal olmayan bir dünya olur.[15]

Yaşar Kemal burada Amerikalı romancı ve ortaçağ araştırmacısı John Gardner'ın *On Moral Fiction*[16] [Ahlaki Kurgu Üzerine] başlıklı kitabında ileri sürdüğü fikirlere benzer şeyler söylemektedir. Yaşar Kemal, temel insani değerleri özünde geçerliliği olmayan salt sosyal veya dilsel kurgulamalar olarak gören neosofist post-yapısalcı teorisyenlere karşı gerekli ve etkili bir denge unsurudur. Fakat bizim buradaki amacımız, Emerson ve Yaşar Kemal arasında kapsamlı bir karşılaştırma yapmaktan ziyade, bazı okurları Yaşar Kemal'in çalıştığı bağlamla tanıştırmayı hedefleyen Emerson transandantalizmi hakkındaki kısa yorumlarımızdan sonra Yaşar Kemal'i kendi koşullarında değerlendirmektir. Tıpkı Emerson gibi Yaşar Kemal de doğayı farklı perspektiflerden algılar – yani fiziksel gerçek olarak, estetik tecrübe olarak, onu algılayan insan zihninin bir yansıması olarak ve bütün bu ilişkileri eşzamanlı olarak yaratan veya yansıtıp somutlaştıran sanatın bir konusu olarak.

---

15 Evin, s. 21.

16 John Gardner, *On Moral Fiction* (New York, Basic Books, 1978).

Edebiyat eserleri, sıklıkla okuyucuyu daha sonra gelen şeylere hazırlayan bir sahne veya betimleme ile başlar ve Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'i de bu bakımdan bir istisna değildir: 1. Bölüm'deki ayrıntılı ve yoğun doğa betimlemelerini okuyunca, hikâyenin geçtiği yerin çok önemli olacağından emin olabiliriz. Bir eleştirmen, "geleneksel olay örgüsü başlangıçtaki ağır etnografik ve coğrafi betimleme bagajı ile yavaşlatılmıştır"[17] yorumunda bulunmasına rağmen, erken doğa tasviri öykünün genel anlamı bakımından hayati öneme haizdir. 1. Bölüm gerçekçi, objektif, bilimsele yakın bir doğa betimlemesi ile başlar. Burada bize, Türkiye'nin Güneydoğu Akdeniz kıyılarının toprağı ve bitki örtüsü dahil coğrafi bir tasviri sunulur:

> Toros Dağları'nın etekleri ta Akdenizden başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdenizin üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyılar [...] düz killi topraklardır.[18]

17 L.O. Al'Kaeva, "*İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literature*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 69. Al'Kaeva *İnce Memed* 1'deki betimsel manzaraların, "kahramanların psikolojik durumunu göstermeye yardımcı olmak" (s. 75), "insanların yaşadığı zor hayatı" sembolize etmek (s. 73), "romanın duygusal tonunu" belirlemek ve kısmen "gerçekçi motivasyonun" bir ifadesi olmasına rağmen "romantik manzara" kullanımıyla "dramatik zaman ve mekânı güçlendirmek" gibi bazı fonksiyonlarını sıralar (s. 76). Özetlemek gerekirse, "Romanın aşikâr romantik tonu, gerçekte yazarın Türk köylüsünün psikolojisini betimlemede kullandığı yardımcı bir araçtan başka bir şey değildir" (s. 77). Yaşar Kemal'in doğa tasvirleri kesinlikle psikolojik durumları ifade eder ve bunu sıklıkla birinin eski moda bir romanda bulmayı umduğundan daha şaşırtıcı detay ve açıklıkta yapar (örneğin, Dickens'ın *Oliver Twist* romanının sonundaki bazı sahneler, *Martin Chuzzlewit* romanındaki yeni dünyadan manzaralar veya *The Mystery of Edwin Drood* romanının başındaki empresyonizm kolayca akla gelenlerdir) ve Al'Kaeva burada, "duygusal ton" ve "gerçekçi motivasyon" hakkındaki muğlak ifadelere rağmen, sağlam yerde durmaktadır. Ancak, Yaşar Kemal'in manzara tasvirlerinin nasıl onun transandantal ve varoluşçu dünya görüşünün çok önemli bir kısmını teşkil ettiğini bilmeden ve onun empresyonist (natüralist) biçeminin yarattığı manzaraların nasıl aynı zamanda iç manzaralar olduğunun farkında olmadan yapılan Yaşar Kemal'in doğa tasvirleri hakkındaki yorumlar eksik veya yanıltıcı bile olabilir.

18 Yaşar Kemal, *Memed, My Hawk*, çev. Edouard Roditi (New York, New York Review of Books, 2005; 1961), s. 3. Türkçe metin: Yaşar Kemal, *İnce Memed* (İstanbul, YKY, 2004; 1955), s. 9. The NYRB (New York Review of Books) baskısı, ABD'deki orijinal (1982) Pantheon baskısının sayfa numaralamasını takip eder. HarperCollins tarafından ABD'de eşzamanlı olarak dağıtımı yapılan Pantheon ve Collins Harvill (1982) baskıları arasında küçük farklılıklar vardır. Bu değişikliklerin hiçbir gerekçesi yok

gibi görünüyor (İngiliz İngilizcesi-Amerikan İngilizcesi karşıtlığı bu farklılıkları izah etmiyor) ve artık Pantheon baskısının arkasındaki editörü veya editoryal prensipleri öğrenmek de mümkün değil. Her iki baskı da iyidir, fakat kanımca Pantheon baskısının hafif bir üstünlüğü vardır. 1990'ların ikinci yarısında Von Holtzbrink Publishing Service *İnce Memed* 1'in (1997) Amerika'daki dağıtıcısı oldu ve romanın yeniden sayfa numaralaması yapılmış, daha önceki baskılardan bazı küçük farklılıkları (ve bazı yeni yazım hataları!) olan yeni bir baskısını yayımladı.

Roditi çevirisi özgün bir biçimde hem lehçe hem biçemle ilgili bazı zorlukların üstesinden gelen bir çeviridir. Yaşar Kemal'in metinleri, köken olarak Türkçe sözlüklerde pek bulunmayan Anadolu lehçesi ihtiva eder. Ali Püsküllüoğlu adlı bir Türk araştırmacı, hazırladığı *Yaşar Kemal Sözlüğü* (Toros Yayınları, 1991) ile bu sorunun çözümüne katkıda bulunmuştur. Ancak, bugün bu lehçenin çoğu, Yaşar Kemal'in romanlarının bir sonucu olarak standart Türkçeye girip onun bir parçası olmuştur – tıpkı Shakespeare'in oyunları vasıtasıyla İngilizceye kattığı şeyler gibi. Yaşar Kemal'in dilsel başarısının karmaşıklığı, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 148-149; s. 151-152 kitabının, öykülerinde ve romanlarında geliştirdiği edebi dili (s. 62-67) ve biçemsel deneylerinde gözettiği titizliği ele aldığı bölümleri okunarak kısmen anlaşılabilir.

Yaşar Kemal'in Türkçe biçeminde bazen eksiltiler kullanılır ve sıklıkla da, Amerikan İngilizcesinde bazen reklamcılık ve gazetecilik üslubuyla ilişkilendirilen, eksiltili (kesik) cümleler vardır. Örneğin, *İnce Memed* 1'in son bölümünün başlangıç cümleleri Koca Osman'ın Memed'e getirdiği muhteşem Arap atını tasvir eder: "Sağrısı toparlak değil, uzun olacak. Yumurta gibi" [s. 432]. Roditi'nin çevirisi şöyledir: "Its rump could not be said to be round, but oval, like an egg" [Sağrısının yuvarlak olduğu söylenemez, fakat oval ve bir yumurta gibi olduğu söylenebilir] (s. 366). Yaşar Kemal'in orijinal Türkçe cümlesi eksiltili bir cümledir: "Sağrısı toparlak değil, uzun olacak. Yumurta gibi." Roditi'nin çevirisi eksiltiyi ortadan kaldırmış ve kulağa, karmaşık fiil formlarına meyilli informel sohbet tarzı İngiliz İngilizcesi gibi de gelen, "olduğu söylenemez" Türkçe kalıbını eklemiştir. Yaşar Kemal'in dili folklor ve destan gelenekleri türlerini kapsamasına rağmen, ayrıca konuşma dilini de ihtiva eder: Bir keresinde bir söyleşide Yaşar Kemal şunu demiştir: "Eğer habire *Köroğlu*'na atıfta bulunup duruyorsam, o benim anlatı kültürümün bir parçasını teşkil ettiği için bunu yapıyorum. Ayrıca konuşma dili de benim kültürümün bir temelidir." Ancak, Amerikan İngilizcesinin konuşma dili belki Orwell'ın "Politics and the English Language" makalesinde bahsedilen bayağı dile –halkla ilişkiler, politika, medya ve resmi dezenformasyon yoluyla yozlaşmış bir dil– Yaşar Kemal'in bahsettiği çok önemli "anlatı kültürüne" olduğundan daha yakındır. Yaşar Kemal'in konuşma dilinin İngilizcede bir eşdeğerinin olduğu konusunda şüpheliyim. Roditi, Yaşar Kemal'in konuşma dilini daha edebi bir dile çevirerek bu problemden kaçınır. Diğer pasajlarda Roditi'nin ince anlayışını gerektiren şey, kültürel bakış açısındaki farklılıklardır. Örneğin, 8. Bölüm'ün sonunda Roditi'nin son paragrafı, kaçışlarından sonra Memed ile Hatçe'nin aşkının ormanda tamamına ermesini anlatır:

> Neden sonradır ki kendilerine gelebildiler. Memed, Hatçeyi elinden tuttu. Yattığı yerden kaldırmak istedi. Hatçe azıcık doğruldu. Sonra, arkası üstü gene yattı. Korkusu tamamen gitmişti. İçinde bir eziklik, vücudunda yorgunluk kalmıştı. Sonra, kendi kendine kalktı. Bacakları, sırtı, kalçası toprağa belenmişti. [s. 101]

Orijinal Türkçe metinde, yukarıdaki paragraftan sonra gelen ve bölümü sonlandıran kısa, üç kelimelik bir cümleden oluşan tek başına bir paragraf vardır: "Hatçe Kadın olmuştu" [101]. *İnce Memed* 1'in ait olduğu Türk kültüründe bekâretin kaybedilmesi önemli bir ritüeldir ve bu cümle, bir tür Hemingway tarzı, bir şeyi olduğundan daha az gösteren fakat çok şey söyleyen bir cümledir. Ancak, ABD veya Britanya'da bu cümlenin birebir düz anlamı kulağa acemice gelir, bu yüzden Roditi bu cümleyi çevirmemeyi tercih etmiştir.

Çevirisi boyunca Roditi, kısa paragrafları birleştirerek, eksiltili cümleleri uzun cümlelere dönüştürerek ve mısra diyalogları ile dolu olan bir tür oyun metninden diyalogları okunması daha kolay olan paragraflara dönüştürerek metni serbest şekilde çevirir. Bütün bunların sonucu, hızlı tempolu, pürüzsüz akan, berrak bir eserdir. Ancak, Roditi'nin metni yeniden düzenlemesinin Yaşar Kemal'in orijinal metnini çarpıttığı bölümler de vardır. Birincisi, Roditi 2. Bölüm'ün ilk altı paragrafını 1. Bölüm'ün sonuna koyar. Bunu yaparak 1. Bölüm'deki doğa tasviri ile 2. Bölüm'ün başında betimlenen dehşete kapılmış şekilde kaçan Memed arasında dramatik bir kontrast elde eder. Ancak, orijinal metinde Yaşar Kemal "Ne iyi, ne kötü boş bırakılmış orta halli toprakta da biter çakırdikeni" cümlesini 2. Bölüm'ün *başına* koyar. Bu, hemen takip eden Memed'in hikâyesi için çok açık bir ahlaki kontekst yaratır. Roditi'nin metni çevirirken kullandığı daha ciddi bir serbestlik 12. ve 13. Bölümlerdedir. 12. Bölüm açık arayla romandaki en uzun bölümdür (İngilizce metinde s. 132-168; Türkçe metinde s. 156-205). Türkçe metnin 196-205 sayfalarında ekstra bir satır boşluğu ile bu bölümün birinci kısmından ayrılan bir kesim vardır. Roditi, Ali ve Hasan'ın hikâyesini anlatan bölümün bu kesimini alır ve onu ayrı bir bölüm yapar – 13. Bölüm değil, fakat 14. Bölüm. Ancak, Ali ve Hasan epizodunun amacı, Memed'in 12. Bölüm'ün birinci kısmında reddettiği çete reisi Deli Durdu'ya karşın ne tür bir eşkıya olduğunu göstermektir. Dahası, Yaşar Kemal'in uzun 12. Bölüm'ünün sonunda Memed, aylardır görmediği Hatçe hakkında endişelidir; Yaşar Kemal'in 13. Bölümü bu soruya, Hatçe'yi hapishanede Iraz'la birlikte göstererek cevap verir. Ancak, Roditi'nin çevirisinde bize önce Hatçe'nin durumu gösterilir ve daha sonra, *takip eden* bölümün sonunda, Memed'in onun sağlığı hakkındaki ilk endişesini görürüz. Bu, Memed'in duyarsız görünmesine sebep olur ve Roditi'nin çevirisinin 192. sayfasındaki (14. Bölüm) Memed'in "Hiç [onu] sormaya zamanım olmadı" dediği pasajın kuşkulu ve acemice görünmesine neden olur.

Roditi'nin kullandığı üçüncü bir serbestlik ise, 13. Bölüm'ün başında yer alan Iraz hakkındaki bir halk türküsünün iki kıtasını çevirmeyip çıkarmasıdır. Romanın önemli bir teması, sıradan insanların duygularının ve eylemlerinin nasıl diğer insanların hayal dünyalarını etkileyebildiği ve daha sonra başka insanlara *kendi* duygularını ve eylemlerini yüceltmelerini telkin edebilecek bir sanat eserinde ölümsüz hale gelebildiğidir. Bu halk türküsünün varlığı, yaşam ve sanatın nasıl mütemadiyen birbirini zenginleştirdiğini örnekler. Roditi'nin romanın başlığını *İnce Memed*'den, sadece halk sanatının değil, fakat dilin kendisinin de insan imgelemini nasıl etkilediğinin güzel bir örneği olarak metinde geçen *Memed, My Hawk*'a [Memed, Şahinim] dönüştürmesi bunu iyi anladığını göstermektedir.

Sonuç olarak, *İnce Memed* 1'in Roditi çevirisi genellikle okunabilir ve açıktır. Roditi'nin sebep olduğu problemlere rağmen, "*Memed, My Hawk*" İngilizce başlığı orijinal Türkçe başlıkta bir iyileştirmedir. İngilizce başlıktaki ifade, romanda geçen, Koca Osman'ın türettiği bir ifadedir (*Koca Osman* ismi Roditi tarafından "Big Osman" [Büyük Osman] olarak tercüme edilmiştir, fakat Margaret Platon tarafından *They*

Fakat olgusal bir ansiklopedi makalesi için bilgi sağlayabilecek bu objektif tasvir, paragrafın sonuna doğru ilk başta duyulara, daha sonra ise imgeleme hitap eden şiirsel bir tasvire yol vermeye başlar: Killi toprak "cilalanmış gibi" pürüzsüzdür; hava "deniz kokar, tuz kokar. Tuz keskindir"; ve Çukurova'nın bodur bitki örtüsü, yani "Örülmüşçesine sık çalılar, kamışlar, böğürtlenler, yaban asmaları, sazlarla kaplı [...] bükleri, [...] karanlık bir ormandan daha yabani, daha karanlık[tır]."

Birinci paragrafın sonlarına yakın başlayan doğanın şiirsel ve daha öznel tasviri, bundan sonraki iki paragrafta devam eder ve biz doğanın gitgide daha fazla insan algıları ve duyguları ile karıştığını görürüz ve bu, doğanın bağımsız olarak var olmadığı fakat insan zihni vasıtasıyla algılandığının farkına varmamızı sağlar. Örneğin, bataklıklar "kirli, pistir" ve "kokudan yanına yaklaşılmaz." Daha hoş ve şiirsel bir tasvirle, kışın "pırıl pırıl" olan bataklık suyu "çarşaf gibi açılır." Üçüncü paragrafta, yazarın zihninin örneğin çam ağaçlarının gövdelerinden sızan sakız damlalarının "billur pırıltısında" olması gibi metaforlar kullanarak doğayı şekillendirdiğini görürüz.

Dördüncü paragraftan başlayarak doğa, yaşlı, "dalları toprağa eğilmiş" çınar ağacı, sessizliğin ortasındaki gizemli gürültüsüyle Değirmenoluk suyu, Değirmenoluk suyunun kaynağı olan Akçadağ'ın zirveleri ve çakırdikenleri ile dolu olan Dikenlidüzü gibi varlıklardan oluşan bir semboller bütünü olarak okura sunulur. Bunların hepsi, insan zihninin özel önem vererek yüksek bir yere koyduğu sembollerdir. Dikenlidüzü'ndeki Değirmenoluk köyü rastgele bir köy değil, özel ve sembolik bir köydür: Dikenlidüzü "kendine göre apayrı kanunları, töresi olan bir dünyadır" ve Dikenlidüzü'nün insanları dış dünya hakkında az şey bilirler, çünkü "Düzlükten dışarı çıktıkları pek az olur." Kısacası bu bölge,

---

Burn the Thistles [*İnce Memed* 2] çevirisinde "Old Osman" [Koca Osman] olarak çevrilerek düzeltilmiştir). Roditi'nin başlığı, Türkçe "*İnce Memed*" başlığını ve birebir İngilizcesi "Slim Memed" [*İnce Memed*] ifadesini aşan dâhiyane bir fikirdir, çünkü onda kahramanlığın tınısı vardır ve kelimelerle eylemlerin halk imgelemini otantik halk kahramanını ölümsüzleştirecek şekilde nasıl etkilediği temasını güzelce takviye eder. Ayrıca bu başlık, 1930'ların arka planının tarihi ve edebi bağlamına ek olarak romanın biçeminin böyle önemli bir arka planını oluşturan sözlü destan ve türkü geleneklerini yansıtır.

küçük bir evrendir – doğanın, insan doğasının ve ikisi arasındaki karşılıklılığın incelendiği bir tür deney tüpü. Dahası, bu önemli semboller –yani, çam ağacı, Değirmenoluk suyu, Akçadağ ve çakırdikenleri– doğayı çeşitli ruh halleri ve etki dereceleriyle temsil ederler ve romanda baştan sona bu ruh hallerine karşılık gelen insan yaşamındaki haleti ruhiyeleri ortaya koyarlar.

Son olarak, 2. Bölüm'ün başında çakırdikenlerinin mevsimler boyunca gelişimi betimlenir ve biz sadece doğanın değişken ve sonsuz bir şekilde dönüştürücü insan imgelemi vasıtasıyla algılandığının değil, doğanın kendisinin de değişken ve sonsuz bir şekilde dönüştürücü olduğunun farkına varırız. Böylece, doğaya yönelik ifade edilmiş tavırlarda bir ilerleme görürüz – objektif veya bilimsel bir fenomenden insan zihniyle algılanan öznel bir nesneye, insan zihninin anlam ve önem derecesine yükselttiği bir sembole ve son olarak insan imgelemine karşılık gelen değişken bir dünyaya doğru. 2. Bölüm'ün başında tabiat, sadece insan imgelemi tarafından dönüştürülme kabiliyetine sahip bir şey olarak değil, fakat ayrıca sonsuz şekilde kendi kendini dönüştürme kabiliyetine sahip bir varlık olarak ortaya çıkar ve bu yüzden insan zihnine karşılık gelir. Dünyadan yalıtılmış Dikenlidüzü'nün daha önceki tasviri gibi, çakırdikeni tarlası da ahlaki öneme sahip bir semboldür: "Ne iyi, ne kötü boş bırakılmış orta halli toprakta da biter çakırdikeni. Çakırdikenini söker, yerini ekerler. Toros eteklerinin doruklara yakın düzlükleri bu minval üzeredir" [12].[19] Çakırdikenleri iki yönlü bir amaca hizmet eder: Birincisi, doğal dünyadaki ihmalin bir sonucu oldukları için çakırdikenleri, insanlık dünyasında bu ihmale karşılık gelen yetersiz beslenme ve yetersiz eğitimin sonuçlarını akla getirir. İkincisi, romandaki varoluşsal bir sembol olarak –ki biz bunu aşağıda bundan sonraki bölümde inceleyeceğiz– çakırdikenleri, öz bilinç yaratan ve bireyi yaratıp tanımlayan kişisel seçimlere yol açan ve en nihayetinde varoluşsal başkaldırı ile sonuçlanabilecek acı ve sıkıntılara neden olur. Dahası, çakırdikenleri ile ilişkilendirilen acı ve zorluklar (örneğin, Memed çakırdikeni tarlalarını yazın sıcağında ve kışın soğuğunda çıplak ayakla sürmeye zorlanır)

19 Bu kısa paragraf, çevirmenin 2. Bölüm'den 1. Bölüm'ün sonuna taşıdığı materyalin başlangıcıdır. Ayrıca orijinal Türkçe metinde olup İngilizceye çevrilmeyen iki kısa paragraf vardır.

hayata tadını ve tatlılığını verir ve çakırdikenlerinin rüzgâr estiği zamanki estetik güzelliğinin akla getirdiği üzere, imgelemi, daha iyi bir dünyanın alternatif düşlerini yaratmaya yönlendirir. Yukarıda alıntılanan pasaj, doğal çevre gibi, insan doğasının da iyileştirilip geliştirilebileceğini akla getirmektedir ve romanın kalan kısmı bu önerme üzerine detaylı bir açıklama ve yorum olarak görülebilir. Sonuç olarak, Yaşar Kemal'in kurgusunda doğal dünya ile insani dünya arasında genel bir karşılıklılık vardır: Doğal dünya için doğru olan insani dünya için de doğrudur.

Memed'in öyküsünün önemli bir kısmı, doğal dünya ile beşeri dünya arasındaki bu karşılıklılığı keşfetmesinden ibarettir. Memed, insanların doğa gibi "işlenebileceğini" öğrenmelidir – insanlar farkında olmadan kültürleri tarafından eğitilirler ve ayrıca o kültürü iyi ya da kötü dönüştürebilirler. 2. Bölüm'ün başında anlatıcı bize şunu anlatır:

> Değirmenoluk köyü çakırdikenlik... Tarla yok, bağ, bahçe yok. Safi çakırdikenlik. [s. 13]

Burada, toprağın işlenebileceğine ve iyileştirilebileceğine ve çakırdikenleri yerine "tarla", "bağ", "bahçe" olabileceğine inanmaya yönlendiriliriz. Bundan sonraki bölümlerde Memed ve köylüleri, kendi kendilerini geliştirme yeteneğine sahip olduklarını keşfederler ve doğayı gözlemleyip yaşayarak bu yetenek hakkında bilgi sahibi olabileceklerini öğrenirler. Dahası, biz okurlar Yaşar Kemal'in sanatını gözlemleyip yaşayarak, Değirmenoluk köylülerinin doğayı gözlemleyerek öğrendikleri dersin aynısını öğrenebiliriz. Özetlemek gerekirse, *İnce Memed* 1'in 1. Bölümü'nde Yaşar Kemal, mahir bir şekilde doğa ve insan imgelemi arasında bir karşılıklılığın olduğu fikrine dayanan bir dünya görüşünün temelini atar. Böyle yaparak Yaşar Kemal, doğayı o kadar sevgi dolu detaylarla ve tutkulu yoğunlukla betimler ki ona bir karakter statüsü verir. Olay örgüsü düzeyinde roman, Memed'in zalim Abdi Ağa ile nihai yüzleşmesini ve onu yenmesini anlatmasına rağmen, daha derin bir düzeyde roman, insanlık ve doğal dünya arasındaki ilişkiler hakkındaki evrensel temaları irdelemektedir.

Ancak, 2. Bölüm'de Yaşar Kemal beşeri ve doğal dünyalar arasındaki ideal karşılıklılığı önemli ölçüde karmaşık hale getirir:

Yaşar Kemal'in bu bölümde Memed'i tanıtması, daha önce sunulan ideal doğa görüşünün silikleşip yalnızca uzak bir olasılık haline gelmesine neden olur. Eğer 1. Bölüm insanlar ve çevreleri arasında potansiyel olarak ideal bir ilişkiyi öne sürüyorsa, 2. Bölüm bu ilişkiyi sınamaya tabi tutar: İnsanların doğayla ve diğer insanlarla bir olma yeteneği olmasına rağmen, ayrıca doğaya, diğer insanlara ve kendilerine yabancılaşma yetenekleri de vardır. 2. Bölüm'de Yaşar Kemal, insanın şefkat ve sevgiye dayalı bağlar kurma kabiliyetine ek olarak bu üç katlı yabancılaşmayı irdeler. İlk olarak 2. Bölüm'de Memed'le karşılaştığımızda, onu 1. Bölüm'de betimlenen küçük bir evren niteliğindeki doğal dünyanın ortasında, dehşet içinde bir çakırdikeni tarlasının içinden kaçarken görürüz. Burada tabiat, kendisiyle özdeşleşilecek bir şey olmaktan ziyade korkulacak bir şeydir: Çakırdikenleri Memed'in bacaklarını yırtar, Memed sağa sapar – "Adamı kurt kuş yer" dediği ormandan uzaklaşır ve sırasıyla bir kuş, bir kertenkele ve bir keklik topluluğu ondan kaçar [s. 13, 14]. Memed "En küçük bir çıtırtı duysa hep irkiliyordu" ve onun doğaya yabancılaşması, ekşi terinin kokusu ile "tatlı bir çiçek kokusu[nun]" uyumsuz karışımı ile daha da fazla vurgulanır [s. 14]. Memed ayrıca diğer insanlardan da kaçmaktadır – zalim Abdi Ağa'dan, annesi Döne'den ve insan topluluğu olarak bildiği tek yer olan köyü Değirmenoluk'tan. O, zorluk ve acı dolu bir hayattan kaçmaktadır ve kaçmak için her şeyi –ailesini, toplumunu ve kendisini– feda etmeye hazırdır. Memed adını "Kara Mıstık" olarak değiştirmeye hazırdır – çakırdikenlerinin bulunmadığı, çocukların dövülmediği ve toprak sürmeye zorlanmadığı bir köyde yeni bir hayat kurmak için kendi kimliğini feda etmeye. Kısacası, Memed'in dünyası, insanların doğa ile, diğer insanlar ile ve kendileri ile uyum içinde yaşadıkları bir cennet değil, fakat insanların doğaya derin bir şekilde yabancılaştığı, diğer insanlar tarafından köleleştirildiği ve kafaları karışıp kendi benliklerini inkâr etmeye yöneldiği lanetli bir dünyadır.

2. Bölüm ilk bakışta yukarıda bahsedilen 1. Bölüm'deki transandantal ideallere bir reddiye olarak algılanabilir. Ancak, 2. Bölüm'ün dünyası yeknesak olarak yabancı değildir: Memed'in yaşamının acı gerçekleri yanında başka olasılıkların da işaretleri vardır. Tabiat bazen kurtlar ve yırtıcı kuşların yaşadığı çok büyük, soğuk ve tehdit

edici bir orman tarafından temsil edilirken, bazen de daha yakın ve daha az tehdit edici bir görünüme sahiptir. Mesela, kaçmakta olan Memed çakırdikeni tarlasında dinlenmek için yere uzandığında, ufacık doğal detaylar hakkında derin düşüncelere dalar:

> Sol yanında bir karınca köresi gördü. Karıncalar iri iri. Körenin ağzında cıvıl cıvıl kaynaşıyorlar. Bir zaman her şeyi unutup karıncalara daldı. [s. 13]

Bir süre sonra Memed, yerdeki bedeninin üzerine yapraklar düşerken tabiatla karışmış görünür ve daha sonra, "çürümüş bir ağacın üstünde küçücük bir kertenkele[yi]" farkedince "Nedense buna sevin[ir]" [s. 14].

Yaşar Kemal gereksiz gibi görünen doğa tasvirlerini bu bölümün başka bir yerine ve kitabın baştan sona birçok yerine serpiştirir:

> Havada kartallar dönüyordu. [s. 23]
>
> Birkaç gün yağmur ara verdi. Islak taşların, kayaların, ağaçların, toprağın üstünde güneş parlıyordu. Ortalık usuldan da buğulanıyordu. Bir de köyün içinden buğuyla birlikte gübre kokusu geliyordu. Bazı bazı da güneşi bulutlar örtüyordu. Gümüşi bulutlar... [s. 25]
>
> Döndüler. Gökteki bulutlar bembeyazdı. Harman yerleri koyu yeşil birer daire halinde taşlı tarlalara serpilmişti. Uzun otlara yapışmış tek tük sümüklüböcek görülüyordu. [s. 27]

Bu tasvirlerde ve bunlar gibi kitabın baştan sona başka yerlerine serpiştirilen düzinelerce tasvirlerde Yaşar Kemal bize her fırsatta doğadan asla uzak olmadığımızı hatırlatır. Gereksiz olmaktan daha ziyade, bu tasvirlerin çoğu veya tümü, 1. Bölüm'de ifade edilen doğa ve insan imgelemi arasındaki karşılıklılık fikrini takviye eder: Bunlar genellikle Memed'in veya başka bir karakterin bilincini yansıtır. Yukarıdaki birinci alıntıda kartallar, köyünün (ve kaçtığı her şeyin) "şu dağın arkacığında" olduğunu öğrenen Memed için korku nesneleri olan tehdit edici, yırtıcı kuşlardır: "Gözleri onlara takıldı. Süleymana biraz daha sokuldu" [s. 23]. Benzer şekilde, ikinci örnekte açılan hava, Memed'in Süleyman'ın hane halkından biri olma hayalinin gerçekleşmesi ve Süleyman'ın keçi çobanı olmasıyla yaşamında meydana gelen umut verici değişikliği yansıtır. Ve –doğanın geniş açıdan, orta mesafeden ve yakın çekim manzaralarını

betimleyen– geniş perspektifli üçüncü pasajın sessiz güzelliği ve huzuru, söz konusu değişiklik tamamlandığında Memed'in hissettiği memnuniyeti vurgular. Memed'i parçalayabilecek kurtlar [s. 27] ve bacaklarını azgın bir köpek gibi yırtan çakırdikenleri [s. 20] –her ikisi de "lanetli" tabiatın örnekleridir– bu bölümde hiç uzakta olmamalarına rağmen, yukarıdaki pasajlar birinci bölümün transandantal ideallerini incelikli bir şekilde muhafaza eden doğanın alternatif bir yönünü gösterir: Empresyonist üslupla bir karakterin ruhsal durumu incelikli bir şekilde dış dünyaya yansıtılır, çünkü dış dünya o karakterin bilincinden filtrelenir.

2. Bölüm'de ayrıca benliğe, aileye ve toplumsal ilişkilere yönelik "cennetvari" ve "lanetli" tavırlar vardır. Eğer Memed Değirmenoluk köyündeki bütün insani ilişkilerinden kaçıyorsa, ayrıca farkında olmadan arzuladığı yeni ilişkilere doğru da kaçmaktadır. Memed anasını terkeder, fakat Süleyman'da bir manevi baba bulur. Memed Süleyman'ın yanında kalabileceğini duyduğunda, "Bir sevinç dalgası onu tepeden tırnağa ürpertti" [s. 21] ve Süleyman'ın Memed'e karşı hissettiği sevgi onun Memed'in durumu hakkında kara kara düşünmesine sebep olur ve Memed'in durumunu "kendine dert eder" [s. 28]. Ayrıca, Memed Süleyman'ın köyündeki çocuklarla *köküç* ve başka oyunlar oynadığında köy onu gönüllü bir şekilde kabul eder [s. 24-25]. Onun, ailesinden ve Değirmenoluk'taki toplumdan kaçması, "Memed" olan adını "Kara Mıstık" olarak değiştirme planı gibi, kendine yabancılaşmanın bir sembolüdür; fakat Süleyman kendisini kabul ettikten sonra kendine güvenini yeniden kazanan Memed, adını değiştirme düşüncesinin tuhaf bir fikir olduğunu anlar [s. 17-18].

Sonuç olarak tabiat, beşeri ilişkiler ve öz kimliğin iki yönü veya kutbu vardır. Bu çift yönlülük, iyi huylu ve güzel göründüğü zaman bile tehlikeli olabilen tabiatta özellikle belirgindir. Örneğin, Memed yerde uzanıp evvelki hayatı hakkında yakınırken, tabiatla somut ve sembolik bir birleşme varmış gibi görünür: Yapraklar Memed'in üzerine düşer ve güz mevsimi ile çirişotları (ki antik Yunan ve Roma dünyasında geleneksel olarak cennet ve ölüler diyarı ile ilişkilendirilmiştir) ortama matem ve hatta ölüm havası üfler, ta ki Memed aniden kendine gelene kadar:

> Ilık bir güz güneşi vardı. Kayaları, çınarı, yaprakları yalıyordu. Toprak taze, apaydınlıktı. Bir iki güz çiçeği toprağı yarmış, ha çıktı, ha çıkacak. Çirişler acı kokuyor, ıslak ıslak da parlıyordu. Dağlar, çiriş kokar güzün. Bir saat mi, iki saat mi ne kadar kaldı orada, belli değil. Ama, gün yıkıldı gitti dağların ardına. Neden sonradır ki çocuk, söylenmeyi bırakıp, kendini toparladı. Birden aklına düştü ki, arkasından geliyorlar. Deliye döndü. [s. 14]

Lanetli bir dünyada insanlar ideal anlamda kolayca doğanın parçası olamazlar: Hayatının bu aşamasında Memed doğa tarafından ya tehdit edilir ya da sakinleştirilip etkisiz hale getirilir.

Romanın sonundan önce, Memed doğayla, düşman ve saldırgan güçler tarafından mahvedilmediği ve onun verdiği sükûnetle rehavete kapılıp bir bilinçsizlik girdabında kaybolmadığı bir ilişki kurmak zorundadır. Dahası, Memed olgunlaşıp güç ve nüfuz sahibi oldukça, sonunda kendisinin ve başkalarının mahvına yol açabilecek doğanın yıkıcı güçlerini üstlenip kullanabileceği tehlikesi de vardır. İdeal olarak doğa ve insanlar arasında bir karşılıklılık olduğu için, Memed başkalarıyla dengeli veya ılımlı ilişkiler kuracaktır: Homeros'un Odysseus'u gibi, o da kendini kontrol etmeyi öğrenmeli ve gurur ve saldırganlığın psikolojik bir projeksiyonu olan canavar Skylla ile tembellik ve hiçliğin psikolojik bir yansıtımı olan Kharybdis girdabı arasında dümen kullanmalıdır. Romanın kalan kısmında Memed kendine hâkim olmayı ve soğukkanlı davranmayı başarır ve rehavetten kaçınır. Aynı zamanda, 2. Bölüm'ün sonunda Süleyman'ın Memed'in durumu hakkında kara kara düşünmesi, iyi kalpli ve duyarlı olmanın bedelinin genellikle acı çekmek olduğunu akla getirir: En nihayetinde, acı çekmek sevgi ve iyiliğin bedelidir. Bunun daha azı, insanlığın aşağısına düşmektir. Sonuç olarak, *İnce Memed* 1'in ilk iki bölümü cennet mitini tekrarlar: Tabiat dünyası, başlangıçtaki cennet hayatının izlerini içinde barındırmaktadır ve belki de gelecekte böyle bir hayatı dolaylı olarak vaat etmektedir, fakat şu an için insanlar, acı çekmenin ve fedakârlığın, sevginin ve insan olmanın bedeli olduğu acı ve sıkıntı dolu bir dünyaya mahkûmdurlar.

3. Bölüm'ün aksiyonu tabiat dünyasından uzaklaşıp neredeyse tümüyle insanlık dünyasına taşınır. İki yönlü bir tarzda işlev görür:

Birinci olarak, Değirmenoluk köylüleri vasıtasıyla insani ilişkilerin niteliğini betimler; ikinci olarak, insani ilişkilerde imgelemin gücünü sergilemeye başlar. Aynı zamanda, 2. Bölüm'de gördüğümüz doğa ve insanlar arasındaki ikiliğin yerini neredeyse tümüyle birey ve toplum arasındaki bir ikilik alır. 3. Bölüm ilk olarak köylü toplumunun birliğini betimler. Döne, oğlu Memed'in kayıp olduğunu ve Abdi Ağa'nın onu bulamadığını öğrenince, kederinden kendini kaybeder [s. 36] ve köyün kadınları, geleneksel bir ağıt söyler gibi sallanarak Döne'nin sözlerini koro halinde tekrarlayıp acısını paylaşırlar. Birisi Memed'in Değirmenoluk suyuna düşmüş olabileceğini söyleyince, kadınlar ve çocuklar toplu olarak suya yürür. Ancak, bundan sonra, kalabalık "yorgun, bitkin, umutsuz, neşesiz, sallana sallana" dağılır ve artık "toplu halde de yürüm[ez]" [s. 38]: Sonunda Döne acısıyla baş başa kalır. Daha önce, birey ile doğa arasında, birey ile toplum arasında ve bireyin kendi içinde bir birlik ve ayrılık diyalektiğini gördük; 3. Bölüm'de birey ile toplum arasındaki diyalektik daha büyük bir toplumsal düzlemde daha da ileri götürülmüştür: 2. Bölüm temel olarak aile birimine odaklanırken, 3. Bölüm, bir tür geniş aile olan köy toplumuna yoğunlaşır.

Aynı zamanda, hayal gücünün beşeri ilişkilerdeki önemi de sergilenir. 2. Bölüm'de Memed, beraber çalıştığı Dursun'un kendisine anlattığı köyün belirsiz bir hayalinin peşinden gitmek üzere Değirmenoluk'tan kaçar, fakat bu köyün nerede veya ne kadar uzak olduğuyla ve hatta var olup olmadığıyla ilgili en ufak bir fikri yoktur. 3. Bölüm'de bu hayalin kaynağı olan Dursun'la tanışırız. Dursun ve iki genç yoldaşı Osman ve Ali, Memed'i ve kayıp öküzleri ararken, Dursun'un "yüzünde [...] mutlu bir gülümseme vardı" [s. 34]. Osman Memed'in o düşler köyüne gittiğini söyleyince, "Dursun güldü" [s. 34]. Ve daha sonra, diğer ikisi tartışmaya başlayınca, "gülümseyen" Dursun onları uzlaştırmaya çalışır (s. 26) [s. 36]. O iki gencin ve onlardan büyük Dursun'un daha iyi bir yaşam için "o köye" gitmek üzere yola çıkmaya cesareti yoktur, fakat Dursun Memed'in hayalinde bir kıvılcım yarattığı için memnundur. Yine, bu köylülerde insani bir dayanışma görürüz, fakat bu bireyselliği oluşturup geliştiren bir dayanışmadır. Köylü dayanışmasının niteliği düşünüldüğünde, romanın daha sonraki bölümlerinde Memed'in bireyselliği bazen büyük bir aykırılık gibi görünür; fakat burada,

romanın başında bile, birey ve grup ilişkilerinin bazı dinamiklerini görürüz. Birey yalnızlığı tercih edip kendi kabuğuna çekilebilir, fakat bu, bireyin iç dünyasında hem doğa hem toplum tarafından beslenen bir yalnızlıktır. Memed içinde yaşadığı toplumu, annesi Döne'nin yas içinde ve oğlunu ümitsizce ararken yaptığı gibi, elem ve acı içinde terk eder. Her iki durumda da toplumla olan ince bağı sağlayan Dursun'dur: O, Memed'i Süleyman'a götüren daha iyi bir yaşam hayalinin kaynağıdır ve yine o, Döne'ye Memed'in kaçtığı ve hayatta olduğu umudunu veren kişidir [s. 39]. Bundan sonraki bölümlerde, Dursun'un kaynağı olduğu hayal kırılcımı romanın merkezine yerleşir.

Toplum ve birey arasındaki çatışma, Memed'in, annesinin hayatta kalması ile kendi bireysel mutluluğu ve güvenliği arasında seçim yapmak zorunda olduğu 4. Bölüm'de devam eder. Eğer Memed Süleyman'ın Kesme köyündeki yeni evinden Değirmenoluk'a geri dönmezse, annesi ekinlerini biçemeyecek ve ertesi kış açlıkla yüz yüze kalacaktır. İlk başta Memed'in evden kaçışı başkalarını düşünmeden yaptığı neredeyse bilinçsiz bir eylemdi; ancak, şimdi, kendisi ve başkaları arasında seçim yapmak zorundadır ve Süleyman'a hissettiği sevgi ile annesine karşı hissettiği sevgi ve sorumluluk arasında yapmak zorunda olduğu seçim yüzünden bir tür içsel bir bölünme ile karşı karşıya kalır. Süleyman'ın köyünün adı "Kesme" uygundur, çünkü bu kelime "kesmek" fiilinden gelen ve ayrıca "tanımlamak, belirlemek, kararlaştırmak" anlamına gelen bir kelimedir. Memed zıt yönler arasında bölünmektedir – benlik ve toplum, baba ilkesi ve anne ilkesi, bilinçli ve bilinçsiz eylem, kültür ve tabiat gibi zıt kutuplar arasında. Bütün bu çatışmaların acilen karara bağlanmasına ihtiyaç vardır, fakat gelişiminin şimdiki aşamasında genç Memed, bilinçli karar vermenin ve ahlaki seçim yapmanın sadece sınırlarında yaşamaktadır. Daha önce Süleyman'ın köyüne kaçtığında, yaşadığı büyük fiziksel ve zihinsel acılar Memed'i kısa süreliğine de olsa bilinçlendirmişti. Fakat Süleyman onu kabul eder etmez kriz hemen diner.

Ancak, kriz şimdi içeriden gelmektedir ve çözüm de yine hızlıdır: Abdi Ağa zorla Memed'i Değirmenoluk'a geri götürür. Yüzeysel olarak Abdi Ağa, Memed'in çelişkisini olay örgüsü düzeyinde hızlıca çözer. Ancak, gerçek çelişki, Memed'in Süleyman'a olan sevgisi

ve annesi Döne'ye olan sevgisi arasındaki tematik mücadeledir. Evvelce, Değirmenoluk'tan Süleyman'ın köyüne kaçışı sırasında Memed, korku ve acıdan kaçarken ve doğanın kısa süreliğine sağladığı sahte huzurla dinlenmeyi ve hatta tehlikeli bir yerde geceyi geçirmeyi arzuluyorken, "Bir zaman her şeyi unutu[r]" [s. 13]. Şimdiki durumda ise hareket ters yönedir ve en azından kısmen bilinçlidir: Memed "gene düşünceye dal[ar]" [s. 42] ve kendi içine çekilir, doğadan uzaklaşır. Memed daldığı düşüncelerden uyanıp kendine geldiğinde, doğa göz alan, göz kamaştıran bir ışık olarak karşısına çıkar – bu, sırayla göz kamaştıran bir doğayı ve doğadaki ışığa karşılık gelen insan imgelemindeki idrak "ışığını" temsil eden bir motiftir. Daha önce doğa acı gerçeklerden bir kaçış imkânı sağlarken, şimdi Memed doğayı terk edip kendi benliğine çekilir ve daha sonra –belli belirsiz ve yarı bilinçli de olsa– zor bir karar verme azmiyle geri döner.

Dahası, Memed'in artan düşünce berraklığı, göz kamaştırıcı bir büyük sevinç olarak gördüğü doğayı algılamasında da artan bir berraklıkla sonuçlanır. Benlik ve doğa birbirlerinden bağımsız olarak var olmadıkları için, insan bilinci doğadan çekilirken, doğa tarafından tamamen kuşatılırken, doğayı kucaklarken ve yine doğadan çekilirken aralarında bir diyalektik vardır. Doğa, insan bilincinden bir kurtuluş olarak işlev görebilir ve insan bilinci de doğadan bir kaçış olarak iş görebilir, fakat onlar yine de karşılıklıdırlar ve hatta bu karşılıklılık insanları birlikteyken birbirine daha da yakınlaştırabilir – örneğin, Süleyman ateşin oluşturduğu gölgeleri seyrederek, zihni alevlerin dans eden gölgelerine karşılık gelen tuhaf misafiri Memed'i daha iyi anlar:

> Ocağın gür yalımları arkalarına tuhaf gölgeler düşürüyordu. Bu gölgelere bakarak adam, çocuğun kafasından ne geçiyor, anlayabilirdi. Yaşlı adam da uzun zaman bir yerde durmayan, yalımlara göre yer değiştiren gölgelere gözünü dikti. Gözlerini gölgelerden ayırdığında gülümsüyordu. [s. 17]

Memed doğadan çıkıp bilince geçer, belirli aralıklarla doğaya geri kaçar ve romanın sonuna doğru tam bir zihin-doğa birleşimini başararak tam anlamıyla hem kendisinin hem doğanın bilincine varır. Benlik ve doğa birbirini tamamlar, biri olmazsa diğeri eksik

kalır, her ikisi de diğerinin daha iyi anlaşılmasını sağlar ve her biri diğerine karşılık gelir.

Memed annesine dönmeye karar verdiğinde, bu zor bir karardır ve Memed böyle bir kararı sorumluluktan kaçacak şekilde verir: Pancar Hösük'e hiç kimseye nerede yaşadığını söylememesini rica eder. Köylü toplumun niteliği düşünüldüğünde, Memed Hösük'ün bu sırrı tutmasının imkânsız olduğunu bilir. Haber hemen köye yayılır ve Abdi Ağa'ya da ulaşır. Abdi Ağa Memed'i annesine teslim ederken onu aşağılar. Ancak, köylülerin onun için dayanışma göstermesine karşın Memed kayıtsız kalır:

> Bu arada köylüler de haberlenmişlerdi. Yavaş yavaş kalabalık birikiyordu. Kalabalık halka olmuş, Memed ortada. Önüne gelen soruyor:
>
> "Neredeydin Memed?"
>
> "Bu ne hal Memed?" "Haa Memed?"
>
> Memed, başını yere dikmiş ağzını açmıyor. Kalabalık gittikçe çoğalıyordu. [s. 48]

Son olarak 4. Bölüm, temel olarak toplum içindeki birey ile yalnız birey arasındaki farkları göstermeye odaklanmış bir karşılaştırma olarak tasarlanmış olmasına rağmen, daha önceki bireyin doğayla ilişkisi temasını da iki perspektiften irdeleyerek kısaca devam ettirir. Doğanın insanileştirilip münferit şeylerin sevgi nesneleri olduğu birinci perspektif ahenklidir: Memed köyüne dönerken Değirmenoluk suyunun başındaki ulu çınarı görür ve "Yüreği hop e[der]" [s. 42]. İnsan imgeleminin semboller yaratma kabiliyeti ayrıca tabiat dünyasını insanileştirme kabiliyetidir de – bir ağacın, bir kayanın, bir dağın, bir gölcüğün bir yörenin veya bir toplumun tanıdık sembolleri olması buna bir örnektir. Yaşar Kemal *İnce Memed* 1'de baştan sona doğayı bu şekilde kullanır. İkinci perspektif de ayrıca ahenklidir, fakat insanları doğal dünyanın uçsuz bucaksızlığında ve duygusuzluğunda cüceleştirir. Memed Kınalıtepe'yi Değirmenoluk'a doğru aşıp tekrar Kesme köyüne dönerken, Hösük'ün, onu bir nokta olarak gösteren havadan bir bakışla cüceleştirildiğini görürüz:

> Birden gözüne, aşağıda, sırtın dibinde küçücük bir tarla çarptı. Tarlanın ortasında kara bir leke eğilip eğilip kalkıyordu. [s. 42]

> Kınalının tepesine çıktı. Sırtın dibindeki küçük tarlanın oraya gözünü dikti. Tarlanın ortasında küçücük bir kıpırtı fark ediliyordu. [s. 44]

Her iki görüntü de Hösük'ü, fiziksel ve duygusal beslenmenin herkesi kapsayan kaynağı olan uçsuz bucaksız bir doğanın ortasında küçücük bir nokta olarak gösterir.

Sonuç olarak, romanın başından itibaren Yaşar Kemal dört ana temasından üçünü oluşturur: Doğal dünya, karakter gelişimini kapsayan insani dünya, doğa ile insanlar arasındaki karşılıklılığı algılayan ve insani varoluşu bir cennete veya gerçek bir cehenneme çevirebilecek bir kültürü düşünme ve yaratma kabiliyetine sahip olan insan imgelemi. Değirmenoluk köyü bütün bu temaları birleştiren bir semboldür: Köyün adı, gizemli kaynağı Akçadağ olan Değirmenoluk suyunun aktığı "değirmen suyu kanalından" gelmektedir. Tıpkı insani dürtü ve arzuların insan varlığını kontrol edip ona daha yüksek bir anlam veren kültür formlarına kanalize edildiği gibi, doğanın suları da yapıcı insani faaliyete kanalize edilmiştir. Yaşar Kemal'e göre insanlar doğanın parçasıdır, fakat ayrıca daha yüksek bir bilincin ve insani faaliyete olduğu kadar doğaya da önem veren insan imgelemi tarafından keşfedilen veya oluşturulan ruhani bir düzenin de parçasıdırlar.

Memed romandaki bu üç ana temanın hepsini aktif olarak temsil eder: Doğal dünya ile beşeri dünya arasındaki karşılıklılığı sadece tanımaz, bizzat *yaşar*. Yüksek rakımlı köyünden Çukurova düzlüğüne, Toros Dağları'na, jandarmadan saklanarak birkaç mevsim geçirdiği Alidağ'ın 'yaşanması imkânsız' zirvesine yol alır. Memed'in Alidağ'ın tepesindeki mağaradaki yaşamı, insanların doğal bir halde yaşamalarının veya doğa ile kültürün bir olduğu bir ortamda yaşamalarının bir tasavvurudur. Bu, antik dönem kinik filozofu Diyojen'in primitivist (ilkelci) felsefesini akla getiren zor bir yaşamdır ve –küçük boyuna karşın– yılmaz ruhunun ismine yakıştığı Memed hariç herkes için imkânsız olan bir yaşamdır. Unutmayalım ki, Memed ismi ayrıca en ünlü ve en güçlü sultanlardan biri olan Fatih Sultan Mehmet'in adının Anadolu'da kullanılan bir biçimidir. Bu şekilde düşünürsek, insanın kendini fethi, tarihin en büyük siyasi fetihleriyle eş anlamlı hale gelir.

Memed büyüyüp geliştikçe doğayla olan ilişkisi de değişir. 7. Bölüm'ün başında Memed kısa bodur meşelere benzetilir:

> Meşe biten toprakta, hemen hemen hiç başka ağaç gözükmez. Dağ taş, dere tepe sırf meşedir. Meşeler, kalın, kısa gövdelidir. Dalları güdüktür. En uzun dalın uzunluğu bir metreyi geçmez. Koyu yeşil yapraklar üst üstedir. Toprakta, sağlam, toprağa bütün güçleriyle yapışmış dururlar. Hiçbir güç onları oradan ayıramayacakmış gibi gelir.
>
> Meşe toprağı kıraç, bembeyaz, kireç gibi bir topraktır. Üstünde meşeden başka bitki yaşatmamaya ant içmiş gibidir.
>
> Kadirliyle Cığcık arası küçük küçük, yaygın tepelerdir. Bu tepelerin toprakları killi, kapkara, yağlı, verimlidir. [...] İşte bu tarlaların içinde meşeler vardır. Her biri uzun, servi gibi meşelerdir. [...] Gövdeleri, öteki kısa meşelerin gövdeleri gibi nasırlı değildir. Kavak gövdesi yumuşaklığında gözükürler. Dümdüz. Ekinlerin arasında meşe gibi değil de herhangi bir ağaçmış gibi dururlar.
>
> [...]
>
> Toprağına göre yetişir, büyür, gelişir.
>
> Kıraç toprakta büyüdü.
>
> Binbir bela... Boy atamadı. Omuzları, bacakları gelişmedi. Kolları, bacakları kuru birer ağaç gibiydi. [...] Ona şöyle alıcı gözle bakınca o meşeler mutlak akla gelirdi. Kısa, küt... Toprağa meşe gibi sağlam yapışmış. Her bir yanı sert, keskin. [s. 62-63]

Daha sonra, Memed dağlara eşkıya olarak kaçtığında, doğa daha aşikâr bir şekilde bir karakter ölçüsüdür: Süleyman Memed'e "Burası dağdır. Demir kafese benzer" der [s. 132]. Dağlarda Memed'in karakteri gelişir ve gerçek asaletini ortaya koyar. Buna karşın, eşkıya çetesinin lideri Deli Durdu, bazı kahramanca niteliklere rağmen, zalim despot Abdi Ağa gibi canavarca bir karakter sergiler.

Romanın sonuna doğru Memed, Abdi Ağa'nın o yörenin insanlarına yaptığı zulmün intikamını alırken doğanın en güçlü ve en ürkütücü yönlerini temsil eder: Memed Abdi'yi öldürdüğünde, "yıldırım gibi" fırlar [s. 435], atının üstünde "kaya gibi" oturur ve Değirmenoluk'un içinden "bir kara bulut gibi" dörtnala koşturarak geçer gider ve gözden kaybolur [s. 436]. Ve köylüler daha sonraki yıllarda çakırdikeni tarlalarını yaktıklarında, Alidağ'ın tepesinde görünen ve dağı üç gece gündüz gibi aydınlatan doğaüstü ışık topu,

sevgi ve adalet yoluyla kendini gerçekleştirmesinin ve kendinden memnun olmasının onu doğanın üzerine çıkarıp ilahi âleme taşıdığı Memed'in ruhunu temsil eden bir simgedir: Doğa, Memed'in içindeki ilahi kıvılcıma Alidağ'ın zirvesindeki doğaüstü ışığı ile karşılık verir. Dahası, romanın başından sonuna kadar Memed'in bilincinden gördüğümüz ışık motifi, insanın gözleri tamamen açıldığında veya insan doğayla uyum içinde hareket ettiğinde doğada ara sıra görülen aynı göz kamaştırıcı ışıktır. Yaşar Kemal bilerek Memed'i küçük, kısa bir delikanlı yapmıştır, fakat Memed, insanların mutlu olduğu ve doğayla ve birbirleriyle uyum içinde yaşadığı bir varoluşu tasavvur edebilecek köyündeki tek kişidir. Memed'in gerçek ruhunu algılayanlar onu dev bir adam gibi görürler: Köylüler ve hatta korku salan ağalar Memed'i hayallerinde bir deve dönüştürürler. Nitekim hayal gücü, romanda baştan sona çok önemli bir temadır. İmgelem, bir yandan karakterlerin yaşamında ve zihninde çok önemli bir yer işgal ederken bir yandan da okuyucunun hayal gücünü etkiler.

İdeal olarak insan imgelemi, insan gelişimini besleyip büyüten bir kültür yaratır. Tarih boyunca insan gelişimini şu veya bu şekilde destekleyip ilerleten kültürler olmuştur. Eski Yunanlılar (ki çoğu bugünkü Türkler gibi Anadoluluydu) hem eğitim sürecine hem sürecin sonucunda ortaya çıkan karakter gelişimine *paideia* [*παιδεία*] diyorlardı; daha sonra, Romalı filozof ve devlet adamı Cicero bireyin devlete karşı olan sorumluluğuna daha fazla önem verdi ve buna *humanitas* dedi. Rönesans İtalyanları bu önemin bir kısmını bireye geri iade etti ve ona *sprezzatura* dedi. Kraliçe I. Elizabeth döneminde (16. Yüzyıl İngiltere'sinde) yaşayanlar ise ona *ikinci tabiat* derken, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde Matthew Arnold, yine bireyin topluma karşı olan sorumluluğuna vurgu yaparak, ona basitçe *kültür* dedi. Bugün, Maslow'u (ve Maslow'un arkasındaki Emerson, Nietzsche ve diğerlerini) takip ederek, birey ile toplum arasındaki bu ilişkinin bireysel yönüne önem verme eğilimindeyiz ve buna bazen *kendini gerçekleştirme* diyoruz. Bazen sadece Batı'ya has olduğu düşünülen böyle ideal bir kültür kavramı Yaşar Kemal tarafından evrensel bir değer olarak geliştirilmiştir. Kültür baskıcı ve yozlaşmış hale gelirse, bireyler başkalarına daha iyi bir yaşam yaratma fikrini aşılayabilir: Dursun Memed'e ilk başta Abdi'nin zul-

münden kaçması fikrini telkin eder ve bunun sonucunda Memed Süleyman'ın rehberliğini ve sevgisini bulur; Hasan Onbaşı Memed'e kasaba hayatını ve geniş topraklı Osmanlı İmparatorluğu'nda bir asker olarak maceralarını anlatarak Memed'in gözlerini hayattaki çok geniş olanaklara açar; göçebe Saçıkaralı aşireti ağası Kerimoğlu [kerim (Allah'ın doksan dokuz isminden biri) = müşfik, cömert, asil, merhametli], Memed'e davranışlarıyla bir iyi yüreklilik ve asalet örneği ve doğanın bir yansıması olan fakat aynı zamanda "cennet gibi" olan çadırının içindeki kültürel ortam vasıtasıyla zarif bir yaşam örneği sunar. [s. 175].

Karakter gelişiminin önemli bir kaynağı olarak imgelem teması, romanda baştan sona sergilenir – ve sadece ana karakter Memed vasıtasıyla da değil. Yaşar Kemal bize imgelemin insani arzuların gerçekleştirilmesi için umutlar yarattığını ve eşzamanlı olarak bu arzuların yenilebileceği korkusunu da yarattığını gösterir. İmgelem teması ayrıca, Yaşar Kemal'in kendi imgeleminin fikirleri edebi yapıya dönüştürme yolunu akla getirir: Onun romanı, eserin ruhunu aktaran motifler ve temaları geliştiren ve olay akışı için bir alt yapı sağlayan büyük bir füg gibidir. Romanın başlarında Memed'in imgelemi, o arzularını hedeflere kanalize edip odaklarken düşler yaratır ve umut aşılar. Bunun sonucunda, Dursun'un ideal bir köy hayali, Memed Abdi'nin zulmüne karşı başkaldırdığında yol gösterici bir yıldız işlevi görür. Daha sonra bu hayal, Hasan Onbaşı ile temas sonucunda "sırçadan şehire" odaklanır. Benzer şekilde, Hatçe ve Iraz Çukurova'daki bir çiftlikte daha iyi bir yaşamı hayal ederler ve bu hayal onların sefil hapishane hücresini bir "cennete" dönüştürür. Ayrıca, hayaller yıkıldığı zaman ortaya çıkan ölümcül sonucu da görürüz: Abdi Ağa, Memed ve Döne'yi açlığa mahkûm edip kendisine teslim olmalarını sağlar ve bunun sonucunda Memed'in daha iyi bir yaşam hayalinin kaynağı olan danadan vazgeçmek zorunda kalırlar. Iraz ve oğlu Rıza bütün umutlarını topraklarına bağlarlar. Rıza'nın amcası Ali bu toprakları onlardan çalar ve daha sonra Rıza'yı da öldürür. Ve Hatçe yanlışlıkla Memed'in öldüğüne inanınca, yaşayan bir ölüye döner. Romanda yer alan bu ve başka örneklerde, imgelemin ürünleri olan umutlar ve hayaller her bir karakterin gerçekliğinin ve yaşamın kendisinin kaynağıdır. Hapisteki Hatçe'nin Memed'in

ölümüne olan inancında yanılmış olması önemli değildir: Sonuç sanki o gerçekten ölmüş gibi aynıdır ve Hatçe'nin 13. Bölüm'ün sonundaki umutsuzluğu, önem bakımından, oğlu ölen Iraz'ın daha önceki çaresizliğine denktir. Kısacası Yaşar Kemal, Shakespeare'in "Rüyaların yapıldığı maddeden yapılmayız biz" mısraında ifade edilen radikal idealizmi takip eder.

İmgelemin bir insanın can suyu haline gelen düşleri nasıl yarattığının en önemli örneklerinden biri 12. Bölüm'ün sonuna yakın gerçekleşir (bu pasaj Roditi'nin İngilizce tercümesinde 14. Bölüm'e konulmuştur).

Ali ve Hasan'ın ara öyküsü, eşzamanlı olarak Memed'in karakterini gözler önüne sererken Yaşar Kemal'in hayal gücü hakkındaki tematik incelemesini de hoş bir şekilde genişletir. Bu örnekte, Çukurova'da yıllarca ağır işlerde çalıştıktan sonra dağlardaki köylerine dönmekte olan ikincil karakterler Ali ve Hasan, zorluklara dayanmada ve umut ve düşler yaratmada insan imgeleminin gücünü ve gerekliliğini ortaya koyarlar. Hapisteki Iraz ve Hatçe gibi, Ali ve Hasan'ın da ortak hayalleri vardır. Ayrıca zorluklara beraber göğüs germişlerdir – her ikisi de Çukurova'nın kavurucu "sarı sıcağında" yıllarca çalışmıştır ve yine her ikisi de sıtmalıdır. Ancak, korkunç zorluklarla boğuşurlarken, daha iyi bir yaşam umutları her şeye dayanmalarını sağlamıştır: Hasan "ay boynuzlu kocaman bir çift öküz" satın alacaktır (s. 188) [s. 200] ve Ali parasını "eve bir avrat getirmek, bir çift öküz ve anasına da bir kalın hırka almak" için kullanacaktır, "Yoksa dayanılır mı?" [s. 197]. Dahası, Iraz ve Hatçe gibi, onlar da bir umutlar ve arzular nakaratı haline gelen hayallerini birbirleriyle paylaşırlar:

> Ali yol boyunca, belki yüz kere, aynı cümle, aynı sözcüklerle Çukurovayı, Çukurovada binbir sıkıntı çekerek kazandığı parayı, kazandığı parayla ne yapacağını anlatmıştı. Yolda konuşacakları bitiyor, bir süre konuşmadan yürüyorlar, biraz önce anlattıklarını yeniden anlatmaya başlıyorlardı. Hasan da köyünü, çocuğunu, kül olan çınarı, Çukurovayı, Çukurovadaki ağasını durmadan durmadan yinelemişti. [s. 197]

Yaşar Kemal, Memed, Cabbar ve Recep Çavuş tarafından yolları kesilmeden *önce* Ali ve Hasan'ın umutlarını ve düşlerini dikkatli bir şekilde geliştirir ve bu iki yolcu eve eli boş dönmektense onlara

kendilerini öldürmeleri için yalvardığında adamların para kaybı için değil fakat hayallerini kaybedecekleri için ölmek istediklerini açıkça ortaya koyar. Memed neyin mevzubahis olduğunu anlar: Daha sonra şu yorumu yapar: "Kim bilir nasıl, ne umutlarla çalıştılar!" [s. 204].

Memed'in Ali ve Hasan'ı anlaması şaşırtıcı değildir: Onu da daha iyi bir yaşama dair umutları yönlendirmiştir – örneğin, Dursun'un köyüne dair hayalleri ve kendi öküzlerine ve toprağına sahip olma yoluyla kendi kendine yeterlik hayalleri gibi umutlar. Ayrıca, Memed hayallerinin Abdi Ağa tarafından yıkılışının ne anlama geldiğini tecrübe etmiştir. Memed'in kendisini Ali ve Hasan'la özdeşleştirmesi de ayrıca uygundur çünkü üçünü de aileleri ve sevdikleri için duydukları sevgi motive etmektedir: Hasan karısına ve oğluna dönecektir ve Ali annesine ve kendisini bekleyen nişanlısına dönecektir. Memed bu iki adamla karşılaştıktan sonra kendi annesini ve sevdiğini hatırlar ve hemen köyüne dönmeye karar verir. Bu olay bize imgelemin, sadece arzuların gerçekleşmesini sağlayan bir araç olmadığını, fakat ayrıca geçmiş olaylar hakkında ahlaki yargılarda bulunmamızı mümkün kıldığını ve en önemlisi de başkalarının umutları ve korkularıyla empati kurmamızı sağladığını ve bu yüzden insan toplumunu mümkün kılan sevgi ve iyiliğin temeli olduğunu gösterir. Abdi Ağa ve Deli Durdu gibi kötü karakterler nadiren başkalarıyla empati yapabilirler; bunun yerine, başkalarını kasten aşağılayıp umutlarını ve hayallerini yıkarlar. Bize Abdi Ağa'nın veya Deli Durdu'nun hayal dünyalarından birkaç kısa görüntü gösterildiğinde, onlar da genellikle çarpık ve sapkındır ve doğa ile toplumdan kopuktur. Diğer insanlarla empati kurma yerine, onlar genellikle kıskançlık, gurur ve hırs dolu davranışlar sergilerler. Sonuç olarak, imgelem karakter ve ahlaki gelişimin temelidir: Memed'in imgelemi, onun Ali ve Hasan'la empati kurmasını, daha iyi bir yaşama dair kendi umutlarını onların hayalleriyle özdeşleştirmesini ve gurur ve kibri yüzünden insanlıktan çıktığı için kurbanlarına karşı acımasız olan eşkıya Deli Durdu yüzünden onların güvenliğinden endişe duymasını mümkün kılar. Deli Durdu genellikle imgelemini, kıskanma hali hariç, başkalarıyla özdeşleşmek için kullanmaktan acizdir. Örneğin, kendisi ve adamları jandarma tarafından kıstırıldığında kendilerine dostluk elini uzatan Kerimoğlu'nu soymaya ve aşağılamaya çalışması bunun bir kanıtıdır.

İmgelemin incelemekte olduğumuz bu önemli fonksiyonlarına ek olarak, 12. Bölüm'de yer alan başka önemli bir fonksiyonu daha vardır: İnsanlar imgelemi, doğal dünya ile beşeri kültür dünyası arasında aracılık eden semboller yaratmak için kullanır. Örneğin, Hasan'ın köyünde köyün simgesi olan bir ağaç vardır ve Hasan bu ağacın yakınındaki mezarlıkta yeni dikilmiş ve o yokken büyümüş olan bir ağaç bulmayı umar. Ayrıca bir fırtına sırasında yeşil bir ışık topunun tamamen yok ettiği kocaman bir çınar ağacı hakkında yorum yapar ve köyünün suyunun (sıtmalı Çukurova'nın kan sıcaklığındaki suyunun aksine) özel olduğunu hatırlar: "Bizim köyün suyu gibi var mı? Buz gibidir. Süt gibi apak kaynar yerin altından" [s. 196]. Bu şekilde, doğanın insan imgelemini etkileme kabiliyetini görürüz ve ayrıca, Yaşar Kemal'in "süt gibi apak" kaynak suyu ve çınar ağacını küle çeviren "yeşil ışık topu" empresyonist tasvirinin gösterdiği üzere, insan imgeleminin doğayı etkileme ve dönüştürme kabiliyetini de gözlemleriz. Bu empresyonist tasvirler bize doğanın, kendisini bazen kendi amaçları uğruna eğip büken insan imgelemi tarafından algılandığını hatırlatır.

Yukarıda anlatılan imgelemin spesifik örneklerine ek olarak Yaşar Kemal, insan imgeleminin doğayla etkileşimini gösteren örneklerin geniş bir yelpazesini gözlerimizin önüne serer. İmgelemin en temel türü, 8. Bölüm'ün başında betimlenen rüyaların amaçsız ve bilinçsiz dünyasıdır:

> Evler, ağaçlar, kayalar, yıldızlar, ay, toprak ne varsa dünyada, hepsi karanlığın içinde kaybolmuşlar, erimişlerdi. [s. 95]
>
> Bu anda bütün köy, atıyla, eşeğiyle, sığırı, keçisi, koyunu, böcekleri, tavukları, kedileri, köpekleriyle uyuyordu. Düşmanlıkların, kinlerin, sevgilerin, korkuların, kaygıların, yiğitliklerin üstünü kalın bir uyku örtmüştü. Düşler çarpışıyordu. Düşler yaşıyordu şu anda.
>
> Görüş sahası ne kadar dar olursa olsun, insan muhayyilesi geniştir. Değirmenoluk köyünden başka hiçbir yere çıkmamış bir insanın bile geniş bir hayal dünyası mevcuttur. Yıldızların ötelerine kadar uzanabilir. Hiçbir yer bulamazsa Kafdağının arkasına kadar gider. O da olmazsa, düşlerinde yaşadığı yer başkalaşır. Cennetleşir. Şimdi, şu anda düşler veryansın ediyordur, uykuların altında. Şu fıkara, şu kahırlı Değirmenoluk köyünde, değişmiş dünyalar yaşanıyordu. [s. 95-96]

Demek ki imgelemin gerçek amacı, yaşamı *olabileceği* ve *olması gerektiği* gibi, bir cennet olarak tahayyül etmektir. Memed ilk olarak küçük bir cennet görüntüsüyle, güneş ışığında parlayan camları ve kırmızı kiremitleriyle ona sırçadan bir peri masalı şehri gibi görünen kasabayı ziyaret ettiğinde karşılaşır. Daha sonra Memed cenneti Kerimoğlu'nun çadırında görür:

> İçeri girer girmez Memed afalladı kaldı. Çadırın içinin güzelliği onu vurdu. Ömründe ilk olarak böyle bir çadır içi görüyordu. Yörüğün "merhaba"sını bile duymadı. Gözü çadırın içinde. Çadırın arka tarafında nakışlı çuvallar... Çuvallarda nakışlar, renkler uçuşuyor. Baş döndürücü bir hızla uçuşuyorlar... Renklerin cümbüşü veryansın ediyor. Nerden bu kadar çok ışık doluyor çadırın içine? Işıklar, renkler biribirine karışmış oynaşıyor. Memedin gözüne bir çuval takıldı. Uzun zaman gözünü çuvaldan alamadı. Çuvalın üstünde muhabbet kuşları vardı. Küçük küçük... Belki bin tane. Gaga gagaya vermiş kuşlar... Yeşil, mavi, kırmızı, mor kuşlar. Gözleri yaşla doldu. Kuşlar renk renk uçuşuyor.
>
> Çadırın orta direği oyma... Direğe uçan geyikler oymuşlar. Tüyleri yıldır yıldır eden geyikler... Som sedefden. [s. 175]

Kerimoğlu'nun çadırındaki görüntü bize, estetik bir ahenk olarak algılanan ve daha sonra sanat yoluyla yeniden yaratılan bir doğa sunar. Ve Kerimoğlu kendisi, insan hayatının tabiattaki ideal bir ahengini temsil eder: Bir göçebe olarak mevsimlerle birlikte taşınır ve özü itibarıyla iyi yürekli ve asildir. Romanda çok daha sonra Koca İsmail'in türküleri, göçebe Türkmen aşiretlerinin mevsimsel olarak yaşadığı "eski Çukurova'yı" anlatır. Hem romanda bir karakter olan hem de Yaşar Kemal'in çocukluğundaki gerçek bir kişi olan Koca İsmail'in[20] anlattığı göçebeler tabiat ile ahenk içindedir. Bu yüzden, Osmanlı hükümeti aşiretleri zorla kalıcı olarak Çukurova'ya yerleştirince, bu onlar için cennetten kovulma gibi bir şeydir:

20 "Dadaloğlunu bir ikindi üstü sırtını dut ağacına dayamış, kendinden geçmiş İsmail Ağadan duydum. Vardım yanına oturdum. Yenilginin türküsünü öyle bir hüzünle söylüyordu ki, yürekten yaralandım. Türküyü bana bir daha söyle İsmail amca, dedim. Bir daha başladı. Bitirdikten sonra, bir daha söyleyeyim mi, diye sordu. Söyle, dedim. Sonra baştan sona yenilgiyi anlattı. İsmail Ağanın o zaman uzun apak sakalları vardı ve gözleri çimen yeşiliydi. Gözlerini kırpmadan karşısındakinin gözlerinin içine içine bakardı." *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48-49.

> "...aşiretleri zorlan Çukurovaya yerleştirdi Osmanlı. Tarla verdi, tapu çıkardı. Yaylaya çıkmayalım diye de dağ yollarına asker dikti. Kimse yaylaya çıkamadı. Aşiret Çukurovada dökülü dökülüverdi. Kimi sıtmadan kimi sıcaktan... Kıran girdi aşirete... Aşiretin Çukurovada yerleşip kalmaya hiç niyeti yoktu. Osmanlının verdiği bağ çubuklarının, ağaçların köklerini yakıp öyle dikiyorlardı. İşte bu yüzdendir ki, şimdi hiçbir köyde ağaç yoktur. Sonra baktı ki Osmanlı, aşiret tüm kırılacak. Yazın yaylaya çıkma izni verdi. Sonra sonra aşiret de Çukurovaya yerleşmeye, yurt yerlerini köy yapmaya, daha sonraları da ekin ekmeye başladı. Ondan sonradır ki aşiret bozuldu. Töreler kalktı. Devir döndü. İnsan miskinleşti. Osmanlının dediği oldu." [s. 291]

Yaşar Kemal'in bu romandaki en sofistike cennet tasavvuru, bir adacıktaki kavun karpuz tarlası Bostancık'la tanıştığımız 19. Bölüm'dedir. Bostancık'ı daha önce 2. Bölüm'de Yaşar Kemal'in gençliğindeki gerçek bir yer olarak ayrıntılı anlattık (yukarıda s. 51-53). "Çardağın yöresinin böyle kabuklarla dolu olması, Horalinin cömert tabiatlı olduğunu gösterir" (s. 284) [s. 334], fakat ırmak sel olup adayı alıp götürünce, bu, bir tür cennetten kovulma gibi bir şeydir ve yarı bilinçli Horali gerçek dünyaya dönmek zorunda kalır: Dağlara sürüklenir, bir eşkıya olur ve en sonunda Memed'e ihanet etmeyi kabul edince öldürülür. Horali "cömert gönüllü" bir insandır, fakat lanetli dünyada doğa ile iç içe iken bir uyurgezer gibi hareket etmek ölümcüldür: Lanetli dünyada insan aklını geliştirmeli ve bilinçli kararlar vermelidir. Doğayla bilinçli bir birliği başarmak, Alidağ'ın zirvesindeki mağarasında olan Memed'in gücünü, cesaretini ve aklını gerektirir.

Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'indeki dördüncü ve son ana tema sanattır. Yaşar Kemal için "sanat" genellikle "halk sanatı" –halk türküleri ve nakışçılık (işlemecilik) gibi halk el sanatları– anlamına gelir. Yaşar Kemal sanat temasına ilk olarak 7. Bölüm'de iki halk sanatı formunu karşılaştırarak giriş yapar:

> Bir türkü duyulur... Gecede başka türlü, gündüzde başka türlüdür. Çocuk söylerse başka tatta, kadın söylerse... Genç söylerse başka türlü olur, yaşlı söylerse... Dağda söylenirse başka, ovada, ormanda, denizde başka türlüdür. Hep ayrı ayrı tattadır. Sabahleyin başka, öğle, ikindin, akşamlayın başkadır.
>
> Bu nakışlı çorap bir türkü gibidir. Bir türkü sıcaklığında örülmüştür. Sarısı, kırmızısı, yeşili, mavisi, turuncusu, türlü rengi karışıp uyuşmuş, bir sıcaklık, bir yumuşaklık meydana getirmiştir. Aşk gibi, şefkat gibi bir şey olmuştur. [s. 63-64]

Nakışlı çorapların tasviri, onların imgelem vasıtasıyla "aşk ve şefkatin" bir karışımı, bir "birlikte dokunması" olduğunu açıkça ortaya koyar. Ve aşağıdaki nakış deseninin detaylı tasviri, eğer imgelemin en yüksek fonksiyonlarından birisi –doğada, beşeri toplumda ve her ikisi arasında– ideal ahengin bir tasavvurunu yaratmaksa, o zaman o yaratıcı tasavvuru kayıt altına almanın ve bunu diğer insanlara aşılamanın sanatın fonksiyonu olduğunu açıkça ortaya koyar. Döne'nin çorapları doğayı cennet olarak –aşka dayanan ideal bir ahenk olarak– betimler:

> Bu çorap aşktır. Öyle bir gelenekten gelir. Memedin eli dokununca titremesi, ışığa çıkınca irkilmesi boşuna değildir. Böyle çorapların üstünde hep iki kuş nakışı bulunur. Gagalarını dayamış öpüşür gibi iki kuş... Sonra, iki ağaç vardır, gövdeleri küçücük. Tek, kocaman çiçekli... İki ağaç yan yana dururlar. Çiçekleri öpüşecek gibi burun burunadır. Sonra, bu iki nakış arasından sütbeyaz bir su akar. Kırmızı kayalar vardır kıyıcığında. Bir renkler, yalımlar cümbüşüdür almış başını gidiyor. [s. 64]
>
> Doğal ahengin benzer bir tasavvuru, Kerimoğlu'nun çadırındaki nakışlı çuvallar ve kakmalı çadır direkleridir (s. 148) [s. 175].

Fakat halk sanatı, cennetvari bir ahenk tasavvurunu yansıtmaktan daha fazlasını yapar: Ayrıca türkülerde veya nakışlarda umut ve hayallerin yıkılışını, aşkın yıkılışını ve doğa ile olan ahengin yıkılışını da kayıt altına alabilir. Romanın büyük kötü adamları Abdi Ağa, Deli Durdu ve Rıza'nın amcası Ali'dir. Her üçü de sevgiye, doğanın güzelliği ve ahengine duyarsız olan hayal yıkıcı adamlardır: Abdi Ağa devamlı Memed'i aşağılamaya çalışır ve daha sonra Hatçe'yi

kendi yeğeni Veli ile zorla evlendirmeye kalkışarak Memed ve Hatçe'nin gerçek aşkını –ki böyle bir aşk geleneksel olarak halk örfüne göre kutsaldır [s. 108]– yıkmaya çalışır. Eşkıya Deli Durdu kurbanlarını aşağılar, onların sefaletine ve talihsizliğine karşı acımasızdır ve göçebe Türkmen aşireti ağası Kerimoğlu'na karşı nankörlük yapmaktan utanmaz. Ali yeğeni Rıza'yı, toprağını çalmak ve kendisiyle, yani kayınbiraderiyle, evlenmeyi reddeden annesi dul Iraz'dan intikam almak için öldürür. Bu korkunç haksızlıklar, Hatçe ve Iraz'ın hapishanede ördükleri çoraplardan görüleceği üzere halk sanatı tarafından kayıt altına alınabilir:

> Irazla Hatçe, bütün gün, akşamlara, gece yarılarına dek çorap örüyorlar. Gözlerini kör edercesine. Ördükleri çoraplar kasabada şöhret yapmıştı. "Nişanlısını öldüren kızla, oğlu vurulan kadının çorabı... Çoraplarda nakışların en acısı uçuşuyordu. Hatçeyle Iraz, örnek filan almıyorlar, nakış üstüne nakış yaratıyorlardı. Ağı gibi acı renkler, acı nakışlar. Kasaba, kasaba oldu olalı nakışın bu kadar etkileyenini, acısını, güzelini görmemiştir. [s. 218]

Yine de, bu acı nakışlar bile en nihayetinde sevginin ürünüdürler, çünkü Hatçe ve Iraz çoraplarını Memed için para kazanmak amacıyla örmektedir:

> Hatçeyle Irazın böyle gece gündüz gözlerini kör edercesine çorap örmeleri boşuna değildir. Kazandıkları paranın kuruşuna bile dokunmuyorlardı. Yemiyorlardı. Birkaç aydır bütün yiyecekleri, hapisanenin verdiği tek tayındı. Memed, er geç nasıl olsa gelecekti. Belki yarın, belki de bir ay sonra. Mutlak tutup getireceklerdi. Ona para gerekti. Bir köşede boynu bükük kalmasın diyedir, bu kadar göz nuru... [s. 218-219]

Romanın başka bir yerinde halk sanatı, köylülerin Memed hakkında uydurdukları türkü ve efsaneler biçiminde tezahür eder. Memed, köylülerin hayal dünyalarını etkileyen büyük bir iyilik yaptığında veya büyük bir cesaret örneği gösterdiğinde, köylüler kahramanları hakkında türküler ve öyküler uydururlar. Romanın son kısmında, –zaten hayattakinden daha büyük olan– Memed'in kahramanlıkları köylüler tarafından abartılır ve hatta daha da büyütülür. Halk sanatının başka örnekleri de vardır: Orijinal Türkçe metinde 13.

Bölüm'ün başında yer alan fakat Roditi'nin İngilizce çevirisine[21] konulmayan Iraz hakkındaki iki kıtalı türkü; Koca İsmail'in eski zamanların Çukurovası'nda Osmanlı devleti ile göçebe Türkmen ve Kürt aşiretleri arasındaki tarihi mücadele hakkında söylediği halk efsaneleri (s. 244 ve devamı); ve 23. Bölüm'ün başında yer alan Şahin'in Kayası hakkındaki öykü gibi doğa hakkındaki efsaneler [s. 363]. En önemlisi de, Yaşar Kemal, bir dağın doruğunda doğayla bütünleşirken türküler söyleyen Sefil Ali'yi geleneksel bir âşık olarak betimler. Memed doğayı eylemlerinde damıtırken, Sefil Ali doğayı türkülerinde damıtır:

> Birden bir türkü tutturdu. Kalın gür bir sesi vardı. Ses, Sefil Aliden çıkmıyor gibiydi. Türkü bin yıl öteden geliyor... Uzaktan dağlardan, Çukurovadan, denizden geliyor. Denizin tuzu, çamın sakızı, yarpuzun kokusu bulaşmış. Öyle bir türkü. "Gel benim derdime," diyor, "bir derman eyle. Alemler derdine derman olansın." Bir an duruyor, bu sefer saz büyüyor. Saz tekrar ediyor: "Derman olansın." Sonra gene başlıyor Sefil Ali: Her nere baktıysam yarimi gördüm.
>
> Elleri duruyor. Sazın üstüne yumulmuştur. Uyumuş kalmış gibi. Birden başını kaldırıyor. Eli sazın üstünde uçuyor. Dağlar taşlar uçan kuşlar. Bir fırtına gibi çalıyor, söylüyor.
>
> Adımı dersen de Sefil Aliyim
> Bir gün akıllıysam yüz gün deliyim
> Üstü köpüklenmiş bahar seliyim
> Başı pare karlı dağdan gelirim. [s. 355-356]

Ve Sefil Ali'nin türküsü Memed'e ilham verir – doğanın "deliliği" Memed'e Hatçe ve Iraz'ı jandarmadan kurtarmak amacıyla dağlardan Çukurova ovasına inmesi için "deli" bir cesaret ilham eder.

Sonuç olarak, sanat açık bir şekilde Yaşar Kemal'in dünya görüşünde çok önemli bir rol oynar: İnsanlar adaletsiz bir acı ve sıkıntı dünyasında bilinçsiz ve kapana kısılmış olabilir, fakat onlara ara sıra doğadaki ahengin veya insanlık toplumundaki potansiyel bir ahengin işaretleri gösterilir. Genel olarak Yaşar Kemal'in görüşüne göre, doğaya en yakın olan toplumlar, doğa ile ahenk içinde geleneksel bir hayat yaşayan toplumlardır – örneğin, dağ

21 Bu iki kıta hakkındaki bir irdeleme için bkz. 5. Bölüm, s. 165-167.

köylüleri veya göçebeler. Diğer insanlar kendi "sürgün" dünyalarında bu potansiyel cennetin görüntülerini gördüklerinde, hayal dünyaları böyle bir tasavvurda içkin sevgi ve adalet için umut ve arzu ile dolar ve sözleri şiir, eylemleri efsanevi olur. Kısacası, yaşamları canlı bir sanat eseri olur. Yaşar Kemal'in eserlerinde, doğanın destansı ruhunu yansıtan efsanevi eylemleri kayıt altına almak sanatın fonksiyonudur; bu şekilde sanat, diğer insanlara kahramanca eylemler için esin verebilir. Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1 romanı, Türk folkloru, geleneksel Türk destanı ve Doğu ve Batı edebiyatlarının büyük yazılı edebi geleneklerinin sofistike bir karışımıdır. Büyüklüğünün ölçüsü, sadece Çukurova bölgesinin insanlarına –ki bugün bile bazen Memed'in harfiyen gerçekliğine inanmaktadırlar[22]– veya bazen Yaşar Kemal'in yazılarına hayranlık duyan Türkiye Cumhuriyeti içindeki ve dışındaki etnik Türklere ilham verme kabiliyetinde değil, fakat Memed'in dünyanın dört bir köşesindeki çeşitli kültürlerden birçok insanı kendine çekmesinde görülebilir. Bu, yazarın, insan imgeleminin evrensel yaratıcı yeteneğine dair iddialarını destekleyen bir şeydir.

Son olarak, bu bölüm aşırı düzenli olan ve Roditi çevirisinin lirik akıcılığı tarafından takviye edilen bir bütünlük ve sadelik izlenimi verebilir. Bunu önlemek için romanın, başlangıçta 1. Bölüm'ün ideal tabiatı ile 2. Bölüm'ün acı gerçekleri arasındaki çatışmanın akla getirdiği önemli çözülmemiş çatışmalar içerdiğini vurgulamak gerekir. Yaşar Kemal bireyin mükemmel bir şekilde doğaya ve topluma uyum sağladığı ideal bir kültürel uyum olanağını açıkça ortaya koymasına rağmen –örneğin, Kerimoğlu'nun çadırındaki göz kamaştırıcı renklerin ahenkli doğasının ve Memed'in kasabayı ilk ziyaretinde gördüğü sırça şehrin göz kamaştırıcı görüntüsünün temsil ettiği üzere–, romanın sonu Memed'in acı çekerek bu ideali gerçekleştirmekten vazgeçişini anlatır. Memed, sevdiceği Hatçe'yi bir jandarma kurşunuyla kaybettikten sonra köylülerin hayallerini gerçekleştirmek için kendi hayallerini ve arzularını feda eder: Köleleştirilmiş köylüleri özgürleştirmek için Abdi Ağa'yı öldürür. Bunu, Çukurova'daki Vayvay köyünün insanlarının kendisine he-

22 Osman Şahin, "Yaşar Kemal is Çukurova", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt 5, Sayı 1, 2 (1980), 49-54.

diye ettiği yüz dönümlük araziyi kabul etmesini mümkün kılacak olan hükümetin genel af kararından *sonra* yapar. Aslında, Memed bir efendiyi –Abdi Ağa– başka bir efendi –kendi köylüsünün beklentileri– ile değiştirir. Çukurova'daki bir köyü tamamen yakması hakkında hissettiği pişmanlığına rağmen ve kendisinin veya başka herhangi birinin başka bir insanın yaşamına son verme hakkını sorgulamasına rağmen, Memed Abdi'yi öldürür, dağlara kaçar ve bir daha asla görülmez. Çakırdikeni tarlalarının her yıl törenle yakılması ve beraberinde Alidağ'ın tepesinde geceyi gündüz gibi yapan doğaüstü bir ışık topunun görünmesi Memed'in ideallerinin doğruluğuna bir delildir, fakat kahramanımız kişisel düzeyde memnuniyete ulaşamaz.

Birçok okur için genelleşmiş toplumsal zafer, Memed'in bireysel başarısızlığını hükümsüz kılan tatmin edici bir sondur. Ancak, diğerleri için bireysel başarısızlık, hayattaki hiçbir şeyin asla kalıcı olarak çözülmediği daha az romantik ve daha çok varoluşsal bir sona işaret eder. Bundan sonraki bölümde, romanın ayırıcı özelliği olan baskın idealizmin altını oyan bazı varoluşsal düşünce çizgilerini inceleyerek *İnce Memed* 1 analizimize devam edeceğiz.

4. BÖLÜM
İnce Memed 1'in Varoluşçu Temelleri

Bundan önceki bölümde *İnce Memed* 1'de Yaşar Kemal'in düşüncesinin transandantal (aşkıncı) temellerini inceledik ve laf arasında onun düşüncesinin bazı varoluşçu yönlerine de değindik. Şimdi ise Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'deki varoluşçuluğunun daha büyük yapısını daha büyük derinlikte incelemeye ve var olma, büyüme ve otantikliğin bazı münferit örneklerini bu romandaki varoluşsal özellikler olarak ayrıntılı biçimde ele almaya başlıyoruz. Sadece *Memed* dörtlemesinin 1. Cildi'nde öne sürülen problemleri dikkatli bir şekilde tanımladıktan sonra, böyle temaların *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki ve *İnce Memed* 2'deki daha derin incelemesini anlayabilir ve Yaşar Kemal'in onları o romanlarda ifade etmek için kullandığı çok daha sofistike tekniklerini takdir edebiliriz.

Bundan önceki bölümde Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'inin transandantal temelinin nasıl dört boyutlu bir dünya görüşüne sahip olduğunu gördük. Bu dört boyutlu dünya görüşünde, bireyin gerçek hayatta yaratmaya çalıştığı ideal bir varoluş halini (cenneti) tasavvur ederek doğanın dönüştürücü gücünü taklit eden (1) insan imgelemi tarafından hem algılanıp hem yaratılan bir ilişki olan (2) doğa ve (3) insanların birbirlerine karşılık gelmesi ve en sonunda (4) ozanın bu ilişkileri gözlemleyip başkalarına harekete geçmeyi ilham etmesi ve bu ilham edilmiş eylemlerin daha sonra sanatın estetik cazibesine sahip olması vardır. Doğa ve insanlar arasındaki karşılıklılık *İnce Memed* 1'de sıklıkla dolaylı şekilde –doğanın incelikli tasvirlerinin belli bir karakterin ruh hallerine karşılık geldiği izlenimci bir üslupla[1]– ve açık şekilde – Alidağ'ın tepesinde görünen ve Memed'in temsil ettiği cesaret, adalet, sevgi gibi ideal veya aşkın nitelikleri doğada yansıtan doğaüstü ışık topu ile– ifade

1 Bkz. 3. Bölüm, özellikle s. 68-69.

edilir. En önemlisi de, bireyler imgelemi hem bir dünya hem bir benlik tasavvur etmek amacıyla kullanabildikleri için, yaptıkları seçimlerle böyle hayali yaratımları gerçekleştirmek için aktif bir şekilde gayret edebilirler. *İnce Memed* 1'de, Memed'in dünya bilincinde dünyayı seçimleriyle şekillendirme ve kontrol etme arzusunu etkileyen istikrarlı bir artış vardır. Memed'e otantikliğe[2] giden yol boyunca birlikte rehberlik eden artan bilincine ve olgunluğuna ve artan bilinçli seçimlerine tekrar tekrar şahit oluruz. Ben "otantiklik" ve "varoluş" gibi terimleri yararlı etiketler olarak kullanıyorum; ancak, Yaşar Kemal etiketlemez: O, varoluşsal durumları Memed'in tavırları ve eylemleri aracılığıyla ifade eder. Yaşar Kemal'in eserleri hakkındaki yorumlarımda "otantiklik" bir karakterin eylemleri için geçerli olabileceği gibi, halk sanatının sözlü geleneklerini koruyan bilinçdışı kültürel güçler için ve yazar Yaşar Kemal'in halk sanatının unsurlarını kendi edebiyatına dönüştürmedeki çok daha sofistike ve bilinçli seçimleri için de geçerli olabilecek çok işlevli bir kelimedir. Memed'in otantikliği, sıklıkla kendisi ve köylüleri için ve daha geniş anlamda insanlık için daha iyi bir dünya yaratmasına yardım edecek zor kararlara varmak amacıyla düşünüp planlar kurma cesareti hakkındadır. Onun kararları sıklıkla tehlike ve zorluk karşısında eyleme geçmeyi gerektirir.

Yaşar Kemal'in eserlerinde varoluşsal Varlık insanlarda temsil edilir ve otantik duygular, düşünceler ve eylemler sırasında doğada yansıtılır. İnsan varoluşunun yoğun anlarına genellikle böyle zamanlarda doğa ile insanlık arasındaki karşılıklılığı vurgulayan yoğun doğa tasvirleri eşlik eder. Böyle ideal anlar sıklıkla insanların doğaya yakın yaşadığı ideal bir geçmişle bağlantılı cennetvari bir hayat yaşayan Türkmen göçebeler tarafından temsil edilir. Yaşar Kemal'in romanlarında doğa ve insanlar arasındaki karşılıklılık genellikle okurun doğayı bir karakterin bilincinden algıladığı bir empresyonizm (izlenimcilik) ile ifade edilir. Bu bölümün ilk kıs-

2 Memed'in gelişimini anlatırken, ta Kierkegaard'a kadar giden ve profesyonel psikologların, filozofların, teologların ve daha az sistematik fakat daha az düşünceli olmayan yazarların "egemen birey", "kendini tam gerçekleştirmiş benlik", "kendini gerçekleştirmiş insan", "bütünlüklü benlik" vb gibi birçok başka terimle birlikte kullandığı "otantik" gibi terimleri kullanmak yararlıdır. Ben "otantik" terimini Memed'in varoluşsal karakterini ve eylemlerini *Yaşar Kemal'in romanlarında anlatıldığı şekliyle* tanımlamak için yararlı bir etiket olarak kullanıyorum.

mında, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'de doğayı tasvirini otantik insani eylemlerin ve varoluş durumlarının bir ölçüsü olarak inceleyeceğiz; ikinci kısımda, varoluşsal seçimin başarısı veya başarısızlığı yoluyla otantikliğin başarısının veya başarısızlığının çeşitli örneklerini ele alacağız.

I. *İNCE MEMED* 1'DE VAROLUŞ

Bazı düşünce okullarına[3] ve Yaşar Kemal'in romanlarına göre, otantik varoluş doğada mevcuttur ve insanlarda veya doğa ile insanlar arasındaki ilişkide var *olabilir*. Doğa her zaman otantiktir – kendisi olmaktan başka seçeneği yoktur. Yaşar Kemal'e göre, insan eylemi otantik olduğu zaman, doğanın otantikliğinin ve güzelliğinin seviyesine yükselir. Tabii ki, insanlar ayrıca seçme veya şartlanma yoluyla "otantiklikten uzak" da olabilir. *İnce Memed* 1'de doğaya yakın olan insanlar genellikle doğadan kopuk olan insanlardan daha otantiktir. Bu fikri biraz ince anlayış ve nitelemeyle almak gerekir, çünkü Memed, Koca Ahmet, Gizik Duran, Kürt Reşit ve Cötdelek gibi Toros Dağları'nın ünlü eşkıyalarının tümü "kendi başlarına buyruk eşkıyalar [oldukları ve] ağaların kışkırtmalarına aldırma[dıkları]" [s. 294] için görünürde otantik olmalarına rağmen, Ali Safa Bey için çalışan ve Vayvay köyünün köylülerine zulmeden kan dökücü Kalaycı gibi eşkıyalar da vardır. Ve Ali Safa Bey için çalışmamasına rağmen, zalim ve yıkıcı olan ve başkalarını aşağılamaktan zevk alan Deli Durdu vardır. İyi eşkıyaların otantikliğinin bir işareti, eylemlerinden ve zulme uğramış köylülerin onlara duyduğu sevgi ve korkudan ayrı olarak, "bunların türküleri[nin], daha dilden dile dolaş[masıdı]r" [s. 294]. Dolayısıyla, Yaşar Kemal için halk sanatı, asıl doğa gibi, insani otantikliği yansıtan veya

3 Transandantal düşünce ve varoluşçulukla ilgili bazı genel düşünceler için bkz. Barry Charles Tharaud, "Being and Transcendence in Thoreau and Heidegger", *Journal of American Culture and Literature*, Special Issue on Romanticism: The Persistent Impulse, 1995/1996, yay. haz. Gönül Uçele and Bilge Mutluay (Hacettepe University, Ankara, and SUNY Buffalo), s. 37-56. Ben burada özellikle Heidegger'in yıpranmış bir çift ayakkabı ve onların yansıttığı yaşamı anlatan güzel betimlemesine –bu belki de Van Gogh'un 1886 tarihli Rijksmuseum, Amsterdam'daki *Bir Çift Ayakkabı* tablosuna dayanmaktadır– ve yine Heidegger'in doğal çevresiyle bağlantılı olarak bir Yunan tapınağının *Holzwege*'sindeki güzel betimlemesine eşlik eden yorumlarına dikkat çekiyorum (s. 50).

ona karşılık gelen bir tür "ikinci doğadır." Romanlarında geçen ve gençliğinde Toroslarda ve Çukurova'da söylenmekte olan "türkü ve destanlardan" birçok yönden önemli ölçüde daha sofistike olmasına rağmen, Yaşar Kemal'in kendi roman sanatı, halkının yararı için zulme karşı mücadele eden bir kahramanın otantik eylemlerini hayranlıkla sergileyerek bilinçli olarak bu tür sözlü gelenekleri takip eder. Dahası, hatıralarında Yaşar Kemal sözlü gelenekle ilişkilendirdiği otantikliği yüksek sanata –Dostoyevski, Gogol ve Tolstoy'un sözlü gelenekle bağlantıları olduğunu iddia ederek[4]– mal etmeye çalışır. Yaşar Kemal'in romanlarında, göçebeler ve onların müzikleri ve işlemelerinden oluşan halk sanatları, doğayla bir karşılıklılığı ima eden insani otantikliğin önemli örnekleri ve işaretleridir.

Güney Anadolu'nun Türkmen aşiretleri, kışı Çukurova düzlüğünde geçirerek ve sıcak havada Toros Dağları'nın yüksek meralarına dönerek geleneksel olarak doğanın ritimlerini takip ediyorlardı. Yaşar Kemal'in bütün Çukurova romanları şöyle veya böyle Osmanlı hükümetinin on dokuzuncu yüzyılda göçebeleri zorla Çukurova'ya yerleştirmesi ile oluşan toplumsal altüst oluşlarla ilgilidir. *İnce Memed* 1'in 15. Bölümü'nde yaşlı fakat hâlâ dinç olan Koca İsmail eski zamanların Çukurovası hakkında öyküler anlatıp türküler söyler ve iskân öncesi dönemdeki Türkmen yaşamının hatırasını yaşatmaya devam eder. O ilk sistemin son kalıntıları, Deli Durdu'nun eşkıya çetesinde iken Memed'le dostluk kuran ve daha sonra ağalara ve jandarmaya karşı direnişinde onunla dostluğunu devam ettiren idealize edilmiş Yörük[5] göçebe Kerimoğlu'nda hâlâ yaşamaktadır. Memed'in 1930'larda dağlarda jandarma ve ağalara karşı direnmesinin 1860'lardaki Türkmen göçebeler ve Osmanlı ordusu arasındaki mücadeleyle sembolik bir benzerliği vardır. Tıpkı Yaşar Kemal'in Memed'in kahramanlıklarını anlatması ile Dadaloğlu'nun 1865'teki Kozanoğlu isyanını ve mağlubiyetini[6] anlatması arasında sembolik bir benzerliğin olması gibi. Her iki

4 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 175-176.

5 Belirli bir aşiretin veya etnik grubun ismi olmaktan ziyade, "Yörük" kelimesi Toros Dağları'nın bütün göçebeleri için kullanılan genel bir terimdir. Bu isim Türkçe "yürümek" fiilinin bozulmuş bir biçiminden türemiştir.

6 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48-49.

durumda da dağlar, fiziksel bir sığınak ve sembolik ve psikolojik bir otantiklik kaynağıdır:

> Hakkımızda devlet etmiş fermanı
> Ferman Padişahın dağlar bizimdir.[7]

Dahası, eğer dağlar hem Türkmen sözlü geleneklerinde hem Yaşar Kemal'in romanlarında bir otantiklik kaynağı ve sembolü ise, Çukurova düzlüğü de her iki gelenekte esaretin, aşağılanmanın ve ölümün sahnesi ve sembolüdür. Yaşar Kemal *İnce Memed* 1'in 15. Bölüm'ünün baştaki sayfalarını Türkmen aşiretlerinin Osmanlı'ya karşı mağlubiyetinin hikâyesine ayırır ve hatta Türkmen beyi Kozanoğlu için söylenen geleneksel bir ağıtın üç kıtasını da burada verir [290-91]. Hatıralarında, Kozanoğlu'nun mağlubiyeti ve göçebe yaşam tarzının yıkılması hakkında ağıtlar söyleyen Koca İsmail karakterinin kaynağı olan gerçek İsmail Ağa'yı anlatır.[8]

Memed, Kerimoğlu'nun çadırındaki çuval ve nakışların göz kamaştırıcı güzelliğini ilk tecrübe ettiğinde, bu onun geçmişten gelen bu çok büyük otantiklik dünyasıyla ilk temasıdır ve geleneksel Türkmen yaşamının güzelliği ve asaleti onu duygulandırır: "Gözleri yaşla dol[ar]" [s. 175] ve göçebenin içgüdüsel iyi yürekliliğine ve nezaketine şöyle tepki verir: "Ne iyi insanlar var şu yeryüzünde" [s. 178]. Kerimoğlu'nun çadırındaki nakışların bir kısmı, "muhabbet kuşları[nı]. Küçük küçük... Gaga gagaya vermiş kuşlar[ı]" [s. 175] resmeder. Daha önce 3. Bölüm'de (yukarıda s. 95-96'da) bahsedildiği üzere, bu motif daha önce Hatçe'nin Memed için yaptığı ve Memed'in, annesi tarafından örülen çorapların bulunduğu çekmecenin bir köşesinde sakladığı çorapların üzerinde de vardır. Memed Alidağ'ın zirvesindeki bir mağaraya yerleşip orayı evi yapınca, göçebelik yaşamı ve otantik varoluş ile ilişkilendirilen geleneksel doğayla bir olma evresine girer:

> Bütün kışı mağarada geçirdiler. Mağarayı ev gibi donattılar. Evleri zengin bir köylü ağasının evinden daha da hoştu. Tabana peryavşan döşemişler, üstüne nakışlı yörük kilimleri sermişlerdi. Bahar gibi tüten kilimler. Kilimleri de Saçıkaralı aşireti ağası Kerimoğlu çeyiz olarak

7 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, 149.
8 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, 48-49.

> vermişti. Mağaranın duvarları geyik postlarıyla kaplanmıştı. İri boynuzlu geyikler. Boynuzlar cilalanmış gibi. Duvarlardan sarkıyorlar. Tüyleri altın yaldız gibi. Işıltılı. [s. 402-403]

Ancak, Kerimoğlu'nun göçebe dünyası geçmişin bir kalıntısıdır ve Memed'in Alidağ'ın tepesindeki idealize edilmiş dünyası o kadar nadir hale gelmiştir ki, Yaşar Kemal çoğu yönden bilerek Memed'i sıradan biri olarak betimlemesine rağmen, onun Alidağ'ın tepesindeki yaşamı çoğu insanın kapasitesinin ötesindedir. Memed'in Alidağ'ın tepesindeki sembolik varoluşsal otantikliği, onun romanın başından sonuna büyümesinin ve gelişiminin zirvesidir: Bir çocuk olarak, "Adamı kurt kuş yer" [s. 13] dediği ormandan korkar; on sekiz yaşında Hatçe ile ormana kaçar, orada kaybolur ve kötü hava koşulları yüzünden Abdi Ağa'nın hizmetindeki Topal Ali tarafından izi takip edilip yakalanır [8. ve 9. Bölüm, s. 95-116]; Abdi Ağa'yı ve Hatçe ile nişanladığı yeğeni Veli'yi vurduktan sonra [s. 116], dağlara kaçar ve orada Deli Durdu'nun eşkıya çetesine katılıp doğada nasıl hayatta kalacağını öğrenir (10. Bölüm ve devamı); hızlı bir şekilde ağaların, jandarmanın ve diğer eşkıyaların kendisini öldürme girişimlerine karşı hayatta kalma azmini ve becerisini edindikten sonra, sonunda Durdu'nun çetesini terk eder ve kendi yoluna gider (12. Bölüm ve devamı); ve en sonunda jandarma tarafından o kadar sıkıştırılır ki Alidağ'a çekilir (28. Bölüm), orada hayatta kalır ve hatta neredeyse imkânsız koşullar altında başarılı olur. Romanda daha evvel doğa, yağmurlu havada Hatçe ile ormana kaçarken Memed'in aleyhinde görünmesine rağmen,[9] daha sonra Memed jandarmadan ve öfkeli Aktozlu köylülerinden kaçmak için büyük Akçasaz bataklığında saklanır [s. 282-283] ve Hatçe ile Iraz'ı jandarmadan kurtarırken Sıtır kamışlığı Memed'i gizleyerek ona yardım eder. Ayrıca yağmur, jandarmanın Memed'in kaçışı için en avantajlı olan yolu kullanmasını sağlar [s. 381].

9 L.O. Al'Kaeva, "*İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literature*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 69-82, makalesinde Memed'in yağmurda Hatçe ile kaçtığı ve ormanda kaybolduğu sahneyi "romantik sahne dekoru" olarak niteler (s. 76), fakat aslında o sahne daha ziyade Memed'in, gelişiminin bu aşamasındaki tecrübesizliğini ima eden doğa ile bütünleşmemesinin bir örneğidir. Ancak Memed, toplumdan dışlandıktan ve bir eşkıya olarak doğada yaşamak zorunda bırakıldıktan sonra baş döndürücü bir hızda otantikliğe doğru inkişaf eder.

Sadece Memed'in doğayla olan ilişkisinin gelişmesi onun artan otantikliğinin bir göstergesi değildir, ayrıca Alidağ'ın tepesindeki tabiatın güzelliği doğanın otantikliğinin ve Memed'in cesaretinin bir yansımasıdır. Yukarıdaki pasajda Memed'in mağarasının güzelliği, doğa ve kültürün ideal bir birleşimini ortaya koyar, dolayısıyla doğanın güzelliğinin kendisi Memed'in varlığının bir yansımasıdır:

> Sarı çiğdem çiçeklerinin sapları, yok denecek kadar kısacıktır. Toprağa yapışmıştır. Kayaların aralarına, sapsarı bir halı serilmiş gibi olur. Güneş rengi. Mor sümbüller diz boyudur. Menekşeler ıslak, göz gözdür. Parıldar. Kırmızı çiçekler açar. Kırmızıları hiçbir kırmızıya benzemez. Billur kırmızısı... Tatlı, sıcak. Yerden fışkırırcasına bir yeşil türer. Bir hoştur. Alidağından aşağılara bakınca yeşilin yağmur gibi yağdığı sanılır. Bulanık. Kayalar, benek benek, türlü renkle nakışlanmıştır. Hava burcu burcu çiçek kokar. Eteklere doğru Alidağının kayalıkları kırmızılaşır, mora çalar. Ak bulutlar değip geçer, Alidağı nennilenir.
>
> Yamaçta, Binboğalara bakan yönden, seyrek çamların içinde bir pınar kaynar. Yeşil. Memed sularını oradan getirir.
>
> Ortalık günlük güneşlik. Dikenlidüzü ışığa boğulmuş. Her şey, ağaçlar, çakırdikenler, taşlar, kayalar ışığa kesmiş. Erimişler. [s. 402]

Tabiatı güzelleştiren[10] ve Yaşar Kemal'de başka yerde tabiatın kalbinde yer alan ışık, –yakında göreceğimiz üzere– romanda baştan sona Memed'in gözündeki ışık parıltısına karşılık gelir. Memed romanın sonunda Abdi Ağa'yı öldürdüğünde, yine doğa ile özdeşleştirilir: "kaya gibi" atının üstünde oturur ve en sonunda "bir kara bulut gibi" dörtnala atını sürüp gözden kaybolur [s. 436]. Kısacası, Memed doğayı taklit eder ve doğa bu iltifata cevap verir: Her yıl Alidağ'ın tepesinde bir ışık görünür; bu ışık Memed'in özgürlük hayalini temsil eder ve her yıl köylüler Memed'in onları Abdi Ağa'dan kurtarmasını anmak amacıyla çakırdikenlerini yaktıklarında Dikenlidüzü'nü saran alev topunu yansıtır. İster Memed doğayı temsil etsin ister doğa Memed'i temsil etsin, doğa ile Memed arasında ve doğa ile "otantik" veya –çeşitli düşünürlerin

10 Emerson'ın 1836 tarihli *Nature* [Doğa] kitabının "Güzellik" başlıklı bölümüyle karşılaştırın: "...nasıl ki göz en iyi bestekârdır, ışık da ressamların ilkidir. Yoğun ışığın güzelleştiremediği çirkin hiçbir şey yoktur." *Emerson's Prose and Poetry*, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris (New York, W.W. Norton & Co., 2001), s. 31.

tanımladığı üzere– "tam olarak kendini gerçekleştirmiş bir birey" olan her insan arasında bir karşılıklılık vardır. Kısacası, Memed'in kahramanlığı tavana vurduğunda, doğayla özdeşleşmesi de tavana vurur ve böylece doğa, insani otantikliğin bir ölçüsü olur.

Romanın çoğunda insani otantiklik, sadece kısa süreliğine ve geçici anlarda görülür, fakat hemen hemen her zaman büyük doğal güzellik anlarıyla çakışır. Öyle ki, birçok yönden aşağılık bir karakter olan Deli Durdu bile otantik bir eylem gerçekleştirdiğinde doğal güzellikle ilişkilendirilir. Reisi olduğu eşkıya çetesi, Durdu'nun inadı ve aptalca kibri yüzünden ölümle yüz yüze kaldığında, Durdu umutsuz, cesur bir karşı hamle yapar:

> Kulaklarının dibinde kurşunlar vın vın ötüyordu. Kendisini bir taşın ardına attı. Arkadakiler buna şaştılar. Vuruldu sandılar. Bu hızla giden Deli Durdu nasıl olur da kendisini vurulmadan yere atar? Taşın altından sarı çiğdemler çıkmıştı. Sarı, taze. Taş, büyücek, yuvarlak bir taş. Taşı bir yokladı. Yuvarlak taş yerinden oynuyor. Taşı başına siper etti, yuvarlanmaya başladı. Beyaz taşa kurşunlar gelip değiyor. Bağrışmalar. Baktı ki taşla kurtuluş yok. Elli metre ötede bir ağacın çukuru. Oraya atlamak için ayağa kalktı. Kendini bir külçe gibi çukura fırlattı. Çukurun içi toprak, çürümüş yaprak kokuyor. Bir çiçek vardır mor, adını şimdi anımsamıyor. İşte o da kokuyor. Kayalıklarda vardır o çiçek. Her yerde bulunmaz. Bir dağın tepesinde bir bulut parçası dolanıp durur. Pırıltılar çökmüş kenarlarına. Sırmalamış. [s. 171-72]

Bu yoğun sahnede, doğal imgeler Durdu'nun bilincinden filtrelenir. Tıpkı romanın başka yerlerinde sahneler ve olaylar genellikle, doğa ve insanlar arasındaki karşılıklılığı incelikli şekilde gösteren empresyonist bir teknikle Memed'in bilincinden filtrelendiği gibi. Bu durumda, doğal imgelerin güzelliği sadece Durdu'nun yoğun bilincini yansıtmaz, fakat ayrıca yoldaşlarını kurtarmak için hayatını tehlikeye attığı andaki otantik cesaretinin güzelliğini de yansıtır.

İnsani otantikliğin bir işareti olarak güzelliğin başka örnekleri Recep Çavuş karakterini kuşatmıştır. O gizemli bir karakterdir – "Nerden geldiği, kaç yıldır eşkıyalık yaptığı hakkında doğru dürüst hiç kimse bir şey bilmiyordu. Geçmişini ona kimse de soramazdı"

[s. 157]. Bir zamanlar Koca Ahmet'in çetesinde yer almıştı ve bu yüzden kahraman bir eşkıya olan, insanlar tarafından sevilen ve korkulan ve romanda daha evvel Memed ile Mustafa'nın kasabaya giderken karşılaştıklarında otantikliğin varoluşsal sorularıyla ilişkilendirilen Koca Ahmet ile bağlantılı görülür [s. 66-70]. Recep Çavuş hakkındaki özellikle çarpıcı bir gerçek, onun yıllar önce hükümet tarafından çıkarılan bir genel affı reddetmesi ve diğer bütün eşkıyalar topluma döndüğünde onun dağlarda tek başına kalmasıdır. Bu onu, Memed'in kendisini de kapsayan, Yaşar Kemal'in varoluşsal başkaldıranlarından biri yapar. Yaşar Kemal bu varoluşsal başkaldıranları, hatıralarında "Mecbur Adam" hakkındaki bölümde anlatır.[11] Belki Recep Çavuş'u her yerde sevilen biri yapan gizemli nitelik otantikliğidir:

> Kimseye, kimse hakkında dedikodu etmez, bir tek laf söylemezdi. [...] Her çetede yeri vardı. Ona niçin geldin, niçin gidiyorsun, diyen de olmazdı. Üstelik, kimin çetesine gelirse, o çete sevinirdi. Onu uğur saymışlardı. [s. 158]
>
> [...]
>
> Bazı insanlar vardır, sırf doğuştan hoşturlar. Recep Çavuş da onlardandır. Bunlar, yalnız insanlar kendilerini sevsinler diye doğmuşlardır. Sevilmelerine karşılık öteki insanlardan fazla bir yanları mı vardır? Hayır! Recep Çavuş konuşkan mıdır? Hayır. Çok neşeli mi? O da yok. Güler mi, oynar mı? Çok fazla iyilik mi yapar başkalarına? O da yok. Bu, bir sırdır. [s. 185]

Başkalarının Recep Çavuş'a gösterdiği saygı maddi zenginlik veya güce değil, fakat benim varoluşsal otantiklikle özdeşleştirdiğim gizemli, soyut bir iç niteliğe dayanır – o, bütün koşullarda eşsiz şekilde kendisidir ve kendi eylemlerinin tutarsızlığını gerekçelendirmeye çalışmaz: Onun tek tutarlılığı, kendi otantik iç varlığındadır.

Başkalarının ona gösterdiği saygının ortaya koyduğu üzere, Recep Çavuş'un otantiklikle ilişkilendirilmesi, kendi yaklaşan ölümünün farkına vardığında artan estetik duyarlılığı ile takviye edilir (ki bu, varoluşsal otantikliğin başka bir mihenk taşıdır):

---

11 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 167-171.

Recep Çavuş:

"Beni dinleyin çocuklar," dedi. "Ben, bu dağların nesini severim biliyor musunuz?" Memed, gülümsedi: "Yok," dedi. Recep Çavuş: "Gün batarken ağaçlarını. Gün batarken hani ağaçlara pare pare ışık düşer. İşte onu." [...]

[...] "Karanlık kavuşunca, kayanın dibinde bir hoş, bir yeşillik gördüm. Yeşil bir kıvılcım [....] Vardım baktım ki yosunmuş..." [s. 228-229]

Aynı epizotta bir süre sonra Recep Çavuş ile Çukurova'nın özdeşleştirilmesi ilk başta kendi sözleriyle açık şekilde ifade edilir: "Ben buraları karış karış, taş taş bilirim. [...] Delik delik bilirim. [...] Çukurova demek, Recep Çavuş demektir. Bunu da aklınızdan çıkarmayasınız." Ve bu özdeşleştirilme daha sonra hayatın rastgeleliğini gösteren imgeler yoluyla dolaylı şekilde ifade edilir:

Bulundukları yer bir sel yatağıydı. Seller sütbeyaz çakıltaşlarını, çam kabuklarını, kamış, ağınağacı köklerini sürüklemiş buraya, hayıt çalılıklarının dibine yığmıştı. Bundan sonra gelen seller boyuna hayıt çalısına gelip durmuşlar, onu sökemeyip, ne getirdilerse dibine bırakarak, üstünden atlayıp geçmişler, sığmayınca da yandaki tarlanın dibini oymuşlardı. [s. 270-271]

Bu gibi imgelerin rastgele ve kaotik doğası, hem Cabbar'ın hem Memed'in gizemli Çavuş'un görünürde yanlış ve çelişen amaçlarla dolu yaşamıyla ilgili değerlendirmelerine tekabül eder: Cabbar, "Onun neci olduğu, ne yüzden eşkıya çıktığı, nereli olduğu bilinmezdi. Bilmem muradına erdi mi?" yorumunda bulunur ve Memed ekler: "Bu köyü yaktığından da ne kadar memnundu [...]. Bütün Çukurovayı yaksa, kül etse daha çok memnun olacaktı. Bir hoş bir adamdı şu Çavuş" [s. 284, 285]. Yine de Çavuş'un gizemli gizli otantikliği, onun ölümüne işaret eden günbatımının hüzünlü güzelliği ve daha sonra onun ölümüne eşlik eden ertesi sabahın gündoğumunun güzelliği ile estetik olarak ortaya konur:

Akşam oldu. Gün indi. Bir sini gibi düz ovanın yüzünü yaldızladı. Bulutların kenarları da ışıklandı. Ovanın öbür ucuna yapışıp kaldı. [s. 271]

Şafakta, doğu tarafı, bütün büklüğün üstünü bir turuncu ışık sardı. Bükün koyu yeşili turuncu ışığın içinde eriyor, mavi mavi tütüyordu. [s. 284]

Şimdiye kadar Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'inin dünyasında doğanın, otantikliğin bir kaynağı ve ölçüsü olduğunu ve onun güzelliğinin insani otantikliğe eşlik eden bir işaret olduğunu gördük – bu yüzden Yaşar Kemal'in düşüncesini hem transandantal hem varoluşçu olarak tarif ediyorum. Doğa insanlık dünyasına uygulanabilecek bir standarttır, dolayısıyla yazarın güzel doğa tasvirleri gereksiz değildir, fakat insani eylemlere ışık tutar: Doğanın güzelliği, insani eylemlere eşlik eden, onları güzelleştiren ve onlar için uygun bir bağlam sağlayan mistik bir işarettir ve bu eylemler bir sanat eserinde betimlendiğinde veya temsil edildiğinde, böyle sanat, asıl doğa gibi insani otantikliği ölçecek bir standart sağlayan "ikinci bir doğa" olur. Güzellik ayrıca güçlü insani arzulara eşlik ettiğinde veya ne kadar acı olursa olsun genel olarak insani tecrübenin gerçekliğine eşlik ettiğinde de otantikliğin bir işareti olabilir. Birkaç kısa örnek Yaşar Kemal'in sanatındaki bu tekniği göstermek için yeterli olacaktır.

6. Bölüm'ün başında Yaşar Kemal genç Memed'in "Büyük bir çayırın ortasında çangal boynuzlu bir çift tosun" hayalinden bahseder [54]. Memed'le anasının tek inekleri bir erkek buzağı doğurmuştur ve bu, Memed'in, ineğin başka bir erkek buzağı doğuracağını, her ikisini sabana alıştıracağını, en nihayetinde kendine ait bir tarla edineceğini ve sonunda, kendi toprağını birkaç yıl sürdükten sonra, çakırdikenlerinin köklerini yakacağını ve çakırdikenlerinin içinde çıplak ayakla çift sürmenin verdiği acıyı hafifleteceğini hayal etmesine sebep olur. Memed'in umutlarının ve arzularının büyüklüğü, buzağının görünüşü, dokunuşu ve kokusu hakkındaki güzel ve sevgi dolu tasvirlerde ifade edilir:

> Yeni doğan buzağıların tüyleri, mora çalan bir kırmızıdır. Sonraları değişir. Sarı, kırmızı, mor olur. Kulak tüyleri kadife gibi yumuşaktır. İnsan, avucunu iyice açar, orta yerini kulağa sürterse, soğuk, yumuşak bir ürperti, bir tatlılık duyar.
>
> Bütün fıkara köy evlerinde buzağıların yeri, ocaklığın yakınına, yatak serilen yerin bitişiğine yapılır. Buzağıların altına çiçekli bahar otları serilir. Ev bahar çiçeği, ot, buzağı pisliği ve buzağı kokar. Buzağı kokusu, süt kokusu gibi bir şeydir. [s. 54]

Başka zamanlarda doğa çok daha başka bir otantiklik düzeninin bir işaretidir: Duyulara hoş gelen bir şey olmak yerine, doğa acımasız ve acıtıcı ama yine de güzel ve otantikliğin bir mihenk taşı olabilir. Örneğin, çakırdikenleri romanda hem motif hem semboldür. *Memed* üzerine olan bundan önceki bölümümüzde çeşitli perspektiflerden ele alınan 1. Bölüm'ün sonunda [Türkçe metinde 2. Bölüm'ün başında], iki sayfalık Toros Dağları ve Çukurova düzlüğü dahil tüm bölgenin doğal ve topografik tasviri ve hemen sonrasında da yarım sayfadan fazla çakırdikenlerinin hem natüralist hem şiirsel tasvirleri vardır: Üzerinde yetiştikleri toprağın türü, ne kadar boy attıkları, çiçeklerinin büyüklüğü, şekli ve rengi, yetişme yoğunlukları, renk ve doku değişimi dahil mevsimler boyunca gelişimleri ve günün ilerlemesi boyunca koyu mavi renkleriyle ve rüzgârda dalgalanmalarıyla ve günbatımında kızıla dönmeleriyle denizi andıran görünümlerinin değişmesi [s. 12]. Çakırdikenleri deniz kadar sınırsız ve değişkendir ve deniz gibi, bütün sonsuz biçimleriyle varlığın potansiyelini sembolize eder. İhmal edilmiş toprakta bittiği ve soğukta ve sıcakta çift süren çıplak ayaklı köylülere eziyet verdiği için çakırdikenleri, doğayı özellikle hasım, meydan okuma, acı ve mücadele olarak sembolize eder. Kısacası, genel olarak doğa ve özel olarak çakırdikenleri varoluşsal otantikliğin sembolleridir: Acı ve mücadelenin bir kaynağı olabilecekleri gibi aynı zamanda güzel ve ilham verici de olabilirler.

Çakırdikenleri özellikle ilginç bir semboldür, çünkü onlar Memed'in ideal bir yaşam yaratma amacına yönelik varoluşsal arayışında içkin çatışmayı ve hatta çelişkiyi açıkça ortaya koyar. Memed ilk başta, çocukların dövülmediği veya çıplak ayakla çakırdikenleri arasında çift sürmeye zorlanmadıkları bir köy bulmak için kaçar ve daha sonra, adil ve eşitlikçi bir toplum kurma arayışına girer. Ancak yine de Memed'i bu arayışlara iten şey, çakırdikenlerinin sebep olduğu acıdır ve daha genel anlamda, hayata tadını tuzunu ve güzelliğini veren şey de acıdır. Çakırdikenlerini yok etme girişimi, insan kültürü yoluyla doğayı dönüştürme girişimidir, fakat doğanın acıya sebep olan kısmını yok ederek yeryüzünde cenneti yaratma arzusunda içsel bir paradoks vardır, çünkü acı öncelikle kültürün temeli olan bilincin oluşmasına sebep olan şeydir (bu paradoksla ilgili daha fazla yorum için bkz. s. 140-141). Romanın sonuna

doğru Memed'in Abdi Ağa'yı öldürmesi, (en azından 2. Cilde kadar geçici olarak) Değirmenoluk ve Dikenlidüzü köylüleri için daha adil ve eşitlikçi bir toplum yaratabilir, fakat Memed kanundan kaçmak ve Vayvay köylülerinin onun için satın alıp işlediği araziyi bırakıp gitmek zorundadır. Bir bütün olarak alındığında çakırdikenleri, kendine ait doğal bir güzelliği olan otantikliği oluşturan acı ve mücadeleyi sembolize eder. Daha küçük ölçekte, çakırdikenleri romanda baştan sona bize bu varoluşsal fikirler kompleksini hatırlatan bir laytmotiftir. Örneğin, 5. Bölüm'de, aşağıda daha detaylı şekilde irdelediğim bir pasajda (s. 101), Yaşar Kemal çocuk Memed'in devedikenleriyle dolu Leyleğin gözündeki tarlayı biçmesini ve harman dövmesini betimler. Çocuk ve at bitkindir ve güçlerinin son sınırına dayanmışlardır ve daha sonra bir cümlelik bir paragraf okuruz: "Devedikeni mavi, kocaman çiçeğini açmıştı. Ufacık bir yel parladı onu eğdi" [s. 49]. Acıyla ilişkilendirilen ve bütün sahneye hüzünlü bir güzellik ışığı yayan otantiklik sembolü, acı ve çilenin ortasında neredeyse gelişigüzel ortaya çıkar.

Romanın burasında ve başka yerinde doğa, insanları mücadele ve acılarında cüceleştiren kozmik bir dekor sağlar. Bu mücadele ve acılar, uçsuz bucaksız manzaranın ihtişamı ve güzelliğini takınır. Memed ve atın bulunduğu bu sahnede, Yaşar Kemal ekin biçmeyi ve harman dövmeyi acıyı aşacak derecede sevgi dolu detayla betimledikten sonra aniden geriye çekilir ve sanki insan figürlerini uçsuz bucaksız manzaraya gömmek ve acı ve mücadelenin doğanın parçası olduğunu ve bu şekilde hem otantik hem güzel olduğunu göstermek için bize uzaktan sahnenin geniş açılı bir görüntüsünü verir:

> Ta uzakta bir adam, öbek yapıyordu. Onun ötesinde de bir iki kişinin döğen sürdüğü görülüyordu. Koskoca ovada başkaca can eseri yoktu. [s. 50]

Yukarıda bundan önceki bölümümüzde bahsedildiği üzere, bir yıldan fazla bir süredir kaçmış olan Memed döndüğünde benzer bir manzara görürüz. İlk önce uzaktan, "Birden [Memed'in] gözüne, aşağıda, sırtın dibinde küçücük bir tarla çarptı. Tarlanın ortasında kara bir leke eğilip eğilip kalkıyordu" [s. 42]. Pancar Hösük'le dramatik bir karşılaşmadan sonra, Memed ayrılır ve bir

kere daha doğayı uzaktan ve insanı cüceleştiren ve aynı zamanda sahnenin parçası yapan geniş açılı bir perspektiften seyreder. Böyle bir manzarada insanın mücadelesi ve çilesi, sanki evrenin parçası ve dolayısıyla doğanın güzelliği ve otantikliğinin parçasıymış gibi görünür:

> Kınalının tepesine çıktı. Sırtın dibindeki küçük tarlanın oraya gözünü dikti. Tarlanın ortasında küçücük bir kıpırtı fark ediliyordu. [s. 44]

Diğer geniş manzaralar biraz farklı bir şekilde otantikliğin ölçüsüdürler. Memed ve Cabbar, bataklıkları kullanarak Aktozlu'dan kaçmak için Memed'in sezgisini ve Recep Çavuş'un son emirlerini takip eder ve daha sonra hava kararırken Anavarza kayalıklarının tepesinden aşağıdaki ovaya bakarlar [s. 288]. Ertesi sabah Akçaçamın kayalıklarından aşağıdaki Çukurova düzlüğüne tekrar bakarlar:

> ...doğan güne karşı bir duman içinde kalmış Çukurovanın düzüne baktılar. Duman usul usul açılarak, köyler, yollar, tepeler, parlayan kıvrım kıvrım ırmak, çaylar göründü. Kuşluğa doğru, ovada azıcık bir sis, bir buğu kalmadı. Ova pırıl pırıl, her ağacı, her taşıyla önlerine serildi. Tarlalar, ekilmiş ekilmemiş, renk renk, kara, kırmızı, boz topraklar yanlarındaymış gibi açıldı. [s. 303]

Burada manzara, son yolculuklarında takip ettikleri yolu da gösteren bir harita gibi önlerine serilir. Bu haritanın abartılı berraklığı, onların kaçışlarının bir mucize değil fakat doğaya hâkim olmanın veya daha ziyade doğa ile sezgisel bir işbirliği kurmanın sonucu olduğunu akla getirir. Benzer bir şey, daha önce alıntılanan Alidağ'dan görülen manzarada da ima ediliyor görünmektedir [s. 402].

Şimdiye kadar Yaşar Kemal'in otantik varoluşu ifade etmek için doğayı nasıl kullandığıyla ilgili birkaç örneğe baktık, fakat bu farklı unsurların birleşik bir tasavvur yaratmak amacıyla nasıl işbirliği yaptıklarıyla ilgili bir fikir vermek için az şey yaptık. 13. Bölüm'deki Iraz'ın hikâyesi, otantik insani eylemin güzelliğinin doğanın güzelliği *ve* sanatın güzelliği ile özdeşleştiği Yaşar Kemal'in varoluşçuluğunun bir örneğidir. Bu bölüm, ana olay örgüsü ile sembolik bir karşıtlık oluşturan bir ara öyküdür. Iraz'ın öyküsü geliştikçe, romanın ana olay örgüsüyle birleşir ve Yaşar

Kemal'in doğa hakkındaki düşüncelerine ve böyle düşünceleri kendi roman sanatına katma tekniklerine güzel bir örnek teşkil eder. Iraz dokuz aylık bir oğlu olan genç bir duldur; kocası Hüseyin'i çok sevdiği için o öldükten sonra başka hiçbir adamla evlenmemeye yemin eder: "Kıyamete dek yaşasam gene evlenmem" [s. 207]. Iraz'ın yemini ve sarsılmaz aşkı, daha rahat bir hayat yerine, toprağını kendi başına sürerek, ekerek ve biçerek mücadele ve acıyı seçtiği için otantikliğinin bir ifadesidir. Ancak, onun bireysel otantikliği, ölü kocasının abisiyle evlenmeyi –bu, bugün bile bazen uygulanan bir töredir– reddettiğinde toplumla çatışma yaratır ve bunun sonucunda Iraz'ın kayınbiraderleri gücenir ve küçük yeğenlerini ihmal ederler. Iraz'ın buna tepkisi şudur: "Benim bebek büyümez mi emmileri bakmayınca? [s. 207]. Bundan sonra, en büyük abi Iraz'ın tarlasını elinden alır ve onun tepkisi şu olur: "Benim bebek büyümez mi emmileri gavurluk yapınca? Benim Rızam büyümez mi? Büyümez mi tarlası olmayınca?" Iraz'ın zorluk ve adaletsizlik karşısındaki sarsılmaz gücü, onun otantikliğinin başka bir işaretidir: "Iraz tarlasızdı ama, gene de dayandı" [s. 207].

Iraz oğlunu büyük fakirlik ve sefalet içinde büyütür ve "Dilinde, bir ağıt, bir ninni, acı bir türkü gibi: 'Benim öksüz büyümez mi?'" [s. 207]. Bu nakarat ve değişik biçimleri birkaç sayfada birçok kez tekrarlanır ve böylece Iraz'ın öyküsü, Yaşar Kemal'in çocukluğunda ve gençliğinde Çukurova bölgesinde hâlâ sözlü halk kültürünün parçası olan geleneksel bir Anadolu ağıtının niteliklerine bürünür. Dahası, Türkçe metindeki 13. Bölüm, Iraz'ın hikâyesinin folklorik niteliğini takviye eden (Roditi'nin İngilizce çevirisinde yer almayan) iki kıta şiirle başlar.[12] Rıza büyürken, amcalarına karşı olan nefreti ve babasının toprağı için hissettiği hasret onu tüketir ve annesinin ağıtı onu derinden etkiler. Tıpkı toprağın güzelliğinin Rıza'nın arzusunu arttırdığı ve onu haklı olarak kendine ait olana doğru çektiği gibi, Iraz'ın hazin tecrübesini ifade ederken doğa kadar otantik olan ağıtı da aynı şeyi yapar:

12 *İnce Memed* 1'in 13. Bölüm'ünün başında yer alan ve Roditi'nin İngilizce çevirisi *Memed, My Hawk*'da yer almayan bu iki türkü kıtası, 5. Bölüm'de biraz detaylı olarak irdelenmektedir (bkz. 165-166).

> İçine yanık bir türkü yerleşti kaldı. Bir ananın acısını, gücünü, yürekliliğini döktüğü bir türkü... "Benim yavrum büyümez mi?" [207]

Sonunda Rıza reşit olur, mahkemelere başvurur ve babasının tarlasını amcalarından geri alır. Bunun üzerine amcaları, genç adamı ay ışığında tarlayı sürerken öldürür. Bu noktada Iraz aralıklarla "Öksüz yavrum! Gün görmemişim" [s. 210, 211] diye feryat ederken, nakaratı *gerçekten* ölüler için söylenen geleneksel bir ağıt halini alır. Burada halk sanatı, sıklıkla varoluşsal otantikliğin en önemli ölçüsü olarak görülen ölümün hüznünü ifade eder. Yaşar Kemal başka bir yerde, ilk eserinin nasıl Anadolu sözlü geleneğinden bir ağıtlar derlemesi[13] olduğunu anlatır ve edebiyat tutkusunun bir parçası olarak nasıl "Dünyayı doğru algılayabilmek, gerçeğe daha derinlemesine inebilmek, anlatımını gerçekle bütünleştirebilmek"[14] istediğini ifade eder. *İnce Memed* 1'de bir karakterin eylemleri –genellikle Memed'in eylemleri– otantikliği temsil eden türkülerin veya destansı hikâyelerin temelidir. Tıpkı doğanın güzelliğinin en zalim ve en haşin şeylerin otantik varoluşunu güzelleştirmesi gibi, halk sanatı da, ayrıntılarında spesifik olan, Anadolu tecrübesini tasvirinde tipik olan ve anlamı bakımından evrensel olan Iraz'ın hikâyesini güzelleştirir. Bu şekilde Yaşar Kemal, "anlatımını gerçekle bütünleştirebilmek" konusunda gerçekten de başarılı olur.

Yaşar Kemal, Iraz'ın öyküsünde "anlatımını gerçekle bütünleştirebilmek" için geleneksel Anadolu ağıtlarını hikâyeye katmanın yanı sıra başka edebi teknikler de kullanır. Örneğin, Iraz'ın öyküsünün başına yakın bir yerde Iraz'ın tarlasını da içine alan bölgeyi tasvir eden bir tablo yaratır:

> Sakarköyün toprakları çok verimli... Öteki köylere bakarak geniş de. Büyük bir düzlük. Bu düzlüğün tam orta yerinde bir nokta gibi, Adaca denilen kocaman kaya parçası var. Cümle düzlük ekilip yeşerince, tarlalar yeşile kesince, Adaca kayası bembeyaz, yeşilliğin ortasında parlar. [s. 207-208]

13 Kemal Sadık Gökçeli, *Ağıtlar* (Adana, Halkevi Yayınları, 1943); yeni baskı: Yaşar Kemal, *Ağıtlar*, Resimleyen, Abidin Dino (İstanbul, YKY, 2004).

14 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 104.

Beyaz Adaca'nın yeşil ekinlerin ortasındaki görüntüsü mistik bir işarettir, zihnimize kazınan ve içinde geçtiği öyküyü güzelleştiren güzel bir imgedir. Bu tablodan kısa bir süre sonra, bu ara öykünün birinci kısmı Rıza'nın öldürülmesiyle sona erer ve Yaşar Kemal bunu başka bir tablonun içine yerleştirir:

> Üstünde yeşil sinekleriyle ölü, öküzleri kaçmış, bomboş öküz bekleyen boyunduruğuyla pulluk, ağlamaktan gözlerinde yaş kalmamış ana orada umarsız, ovanın mahzunluğunda kaldılar. Kara, yağlı toprak, sapsarı ovanın ortasına yapıştırılmış bir el işi gibi kara kara ışıldıyordu. [s. 212]

Yine zihnimize kazınan başka bir güzel imge. Ve tablo bu kez romanda birçok kez bahsedilen bir halk sanatına, nakışa benzetilir. Ve bir kere daha doğanın büyüklüğü, insani faaliyete bir arka plan sağlar – bu kez, büyük acılar yaşamış bir kadın tarafından ve kendi sofistike edebiyatı içinde geleneksel bir Anadolu ozanının fonksiyonunu yerine getiren romancı Yaşar Kemal tarafından söylenen otantik bir hüzün, zulüm ve adaletsizlik türküsüne.

Iraz'ın destanı Rıza'nın ölümüyle sona ermez. Mahkemeler oğlunun katilini serbest bırakınca, Iraz onu öldürmeye çalışır ve yine geleneksel bir ağıt nakaratı yaratır: "Rızama karşılık çok mu görüyorsunuz? Benim öksüzüm bir memleketi değerdi. Çok mu görüyorsunuz?" [s. 213]. Bu nakarat bundan sonraki birkaç sayfa boyunca altı kez tekrarlanır ve yine Yaşar Kemal'in bir olayı otantikliğin işareti olan halk sanatına dönüştürmesini izleriz. Daha sonra, Iraz ve Hatçe kişisel trajedilerini hapiste ördükleri çoraplar vasıtasıyla ifade ederler ve halkta uyandırdıkları tepki bir otantiklik işaretidir. Sanatın acı tecrübeleri güzel ve etkileyici olan bir şeye dönüştürebileceği fikri, en az Homeros'un "insanlar bir ozana baktıklarında/ kendilerine tanrılardan öğrendiği şarkıları, acı-tatlı şarkıları söyleyen bir ozana,/ sonsuza dek dinleyebilirlerdi onu..." (*Odyssey* 17.566)[15] diye bahsettiği sözlü gelenekleri kadar eskidir. Ancak Homeros'un kahramanları, Yaşar Kemal'in varoluşçu düşüncesine göre tam olarak "otantik" değildir. Hem Homeros hem Yaşar Kemal eserlerinde sanatı kendine referans yapacak şe-

15 Homer, *Odyssey*, çev. Stanley Lombardo (Hackett Publishing Company, 2000), s. 272.

kilde (öz-düşünümsel olarak) kullanır – hem bir motif olarak hem doğrudan ve dolaylı yorum için bir konu olarak. Ancak, bundan sonraki bölümde biraz detaylı olarak göreceğimiz üzere, bu yönden Homeros ve Yaşar Kemal arasındaki farklılıklar benzerliklerinden daha önemlidir. Özetle, Yaşar Kemal'in romanları halk sanatının otantikliğini yansıtır.[16] "Otantikliğin" buradaki ölçüsü, sözümona yozlaştırıcı kapitalist piyasa güçlerinin yokluğundan ziyade tabii ki doğal bir duygu ortaklığına dayanır.

Yaşar Kemal halk sanatını temsil eden ara öyküleri otantik davranışları vurgulamak için kullandığı gibi, ana olay örgüsünü ve en nihayetinde romandaki varoluşsal çatışmaları yansıtmak için de kullanır. Iraz ve Rıza'nın durumu, Döne ve Memed'in durumu ile paralellik arz eder: Her iki kadın da duldur, her iki çocuk da yetimdir ve hepsi, başkalarını aşağılayan ve kanunları kendi menfaatleri için manipüle eden güçlü patriarkal kişiler tarafından zulüm görmüştür. Dahası, her iki durumda da güçlü patriarkal kişiler, zaten egemen oldukları kültürel güç yapısına ilaveten doğanın önemli sembollerine de hâkim olmaya çalışırlar: Abdi Ağa Memed'in sevdiği Hatçe'yi kendi yeğeni Veli ile nişanlayarak doğal sevgiyi kontrol etmeye çalışırken, Iraz'ın kayınbiraderi Ali onu kendisiyle evlenmeye zorlar, daha sonra toprağını elinden alır ve en sonunda da oğlu Rıza'yı öldürür. Genellikle klasik epiklerde *paradeigma* ana hikâyenin küçültülmüş ideal bir versiyonudur – bu konuyu aşağıda 5. Bölüm'de biraz detaylı irdeleyeceğiz. Tipik olarak *Paradeigma* yönünü değiştirdiği gerçek veya potansiyel bir trajediyi, Northrop Frye'ın "Edebi Türler Teorisine" göre insani arzuların gerçekleşmesini yansıtan bir hikâye veya form olan edebi romansa çevirir.[17] Ancak *İnce Memed* 1'de Iraz'ın öyküsü kendi başına bağımsız olarak gelişir ve sonunda Memed'in ana öyküsüyle

16 Homeros hakkındaki yorumlarımın açıkça sınırlanmaya ihtiyacı vardır. Belki Homeros'un hem Akhaların hem Truvalıların kahramanlık kodunu tarifinde ironik olduğunu, fakat –savaşa sebep olan türde insanlar olan– Agamemnon ve Paris gibi karakterlerin otantiklikten yoksunluğuna rağmen, ara ara bir Priamus'un, bir Akhilleus'un veya bir Hektor'un, kahramanlık sistemine *rağmen*, ilahi olan bir tür otantikliğe ulaşmayı başardıklarını söylemeliyiz.

17 Bkz. Northrop Frye'ın "Fourth Essay: Rhetorical Criticism: Theory of Genres", *Anatomy of Criticism: Four Essays* içinde, Princeton, NJ (Princeton University Press, 1957), s. 243-340.

birleşir ve hem *paradeigma* hem ana öykü, bir yandan geleneksel ağıtların ve nakış motiflerinin kullanımı yoluyla, diğer yandan da Memed'in öyküsüne sözlü destan ve halk hikâyesi nitelikleri veren köylülerin imgelemi yoluyla halk sanatı niteliğine bürünür. En önemlisi, hem Memed hem Rıza başkaldırır – Memed, Abdi Ağa'ya karşı ve Rıza, amcası Ali'ye karşı. Ve hem Döne hem Iraz gücü elinde bulunduran güçlü patriarkal yapı tarafından fiziksel zulme uğrar – Döne sonunda Abdi Ağa tarafından ezilerek öldürülür ve Iraz sadece kayınbiraderi Ali tarafından toprağından edilmez, ayrıca en sonunda Rıza'nın katilini serbest bırakan aynı adalet sistemi tarafından hapse konulur. Sonuç olarak, Iraz'ın *paradeigma*'sının aynı anda iki farklı yöne doğru geliştiğini görebiliriz: Rıza'nın ölümü, Memed'in büyük başarısının daha gerçekçi ve trajik bir yön değiştirmesidir; öte yandan Iraz'ın başkaldırısı ise, Döne'nin kaderine karşı daha romantik hale getirilmiş bir alternatiftir. Memed gibi, Iraz da başkaldırır, dik kayalıklardan Alidağ'a tırmanmayı ve hatta jandarmayı yaklaştırmamak için tüfekle ateş etmeyi öğrenir. Ayrıca Iraz'ın *paradeigma*'sı ile Memed'in ana öyküsü arasındaki benzerliğin daha incelikli ve varoluşsal üçüncü bir yönü de olabilir: Bu yön, bu benzerliğin Memed'in en nihayetinde ağalara ve hükümete karşı mücadelesini kazanamayacağının bir işareti olmasıdır. Okurlar ve eleştirmenler sıklıkla *İnce Memed* 1'deki varoluşsal çatışmanın kazanılamaz olma niteliğini göz ardı etmiş olmalarına rağmen, dikkatli bir okurun böyle rahatsız edici bir gerçeği kaçırması pek mümkün olmayacaktır – aşağıda 5. ve 13. Bölümlerde göreceğimiz üzere.

Bu noktada, bazen doğanın güzelliğine veya bireysel eylemin güzelliğine odaklanan transandantal düşünürlere yöneltilen bir itirazı hayal edebiliyorum: Peki otantik *olmayan* insanlar ne olacak? Doğa, onların otantiklikten yoksunluğunu yansıtmak için aniden onların etrafında çirkin hale mi gelir? Ve ne kahramanca otantiklik ne de berbat otantik olmama durumunu sergileyen sıradan insanların durumu nedir? Abdi Ağa, Ali Safa Bey ve eşkıya Kalaycı gibi kötü karakterler, genellikle doğa ile ilişkisi olmayan otantik olmamanın örnekleridirler. Deli Durdu ile ilgili yukarıda bahsedilen küçük bir istisna dışında, doğal imgeler bu kötü karakterlerin iç bilinç durumlarını veya otantik olmayışlarını ortaya koyan empresyonist bir teknik olarak kullanılmaz. Bunun

yerine Yaşar Kemal, sıklıkla görünüş ve gerçek arasındaki uçurumu vurgulayarak genellikle böyle insanları ironi, kara mizah, absürdlük ile çevreler. Mesela, Abdi Ağa değişimli olarak sahte bir rol oynayan iki yüzlü bir kişi olarak veya benlik kavramı absürd şekilde gerçekle çelişki içinde olan bir kimse olarak betimlenir. Memed küçük bir çocuk iken ve Abdi Ağa Memed ve annesi Döne'yi açlığa mahkûm edip daha iyi bir hayat için tek umutları olan inek ve danalarını satmak zorunda bırakarak çocuğun hayallerini yıktığında, Abdi Ağa'nın Döne'ye "yumuşak, şefkatli" (s. 50) [s. 61] bir sesle hitap etmesi dayanılmaz derecede aşağılayıcı ve insafsızcadır. Ancak Memed biraz büyüdükten sonra Hatçe ile kaçınca, Hatçe'nin annesi kötü haberi Abdi Ağa'ya vermek zorundadır ve Abdi Ağa olanları duyunca bir anda müşfik ve babacan bir otoriteden acımasız bir zalime dönüşür:

> "Oooo, nerelerdesin bacım? Hiç uğramaz oldun Ağayın evine. Otur şöyle yanımdan."
>
> Kadın, oturdu ağlamaya başladı. Kadını böyle ağlar, başında kara yazma görünce, Abdi Ağanın da yüreğine tıp etti.
>
> Telaşla: "Ne var bacı?" diye sordu.
>
> Kadın, başını yere eğmiş boyuna ağlıyordu. Cevap vermedi.
>
> Abdi Ağa: "Söyle!" diye bağırdı. "Allahın belası söyle!"
>
> Durdu düşündü: "Söyle gelinime bir şey mi oldu?"
>
> Kadın: "Ağam..." dedi.
>
> Ağa: "Söyle," dedi.
>
> Kadın yeniden: "Ağam! Ağam!" dedi sustu. Hıçkırıklar sözünü kesiyordu.
>
> Ağa: "Kadın," dedi, "Allah senin belanı versin. Çatlatma adamı."
>
> Kadın, gözlerini kuruladı: "Kaçmış," dedi. "Yatağına yastık yatırmış, ilk akşamdan kaçmış."
>
> Abdi Ağa gürledi: "Vay!" dedi, "vay! Bu da mı gelecekti başıma? Abdinin gelini bir yanaşmayla kaçacaktı, öyle mi?"
>
> Sonra, kadına döndü şiddetli bir tekme attı.
>
> "Bu köyü tepeden tırnağa yakarım. Ateşe vurur yakarım." [103-4]

Abdi'nin sahte babacanlığı, altta yatan barbarlığını gösterecek şekilde bir anda buharlaşır. Bunun sonucunda ortaya çıkan kara mizah, hem Abdi'nin sahte babacanlığını hem altta yatan gaddarlığını abar-

tan karikatüre dayanır. Karikatüre dayanan diğer mizah örnekleri daha sonra, Abdi Ağa hayatı için korktuğunda veya ikiyüzlülükle ya da kendi kendini kandırarak kendini iyiliğine kötülükle mukabele edilmiş iyi yürekli bir baba olarak nitelendirdiğinde ortaya çıkar: "Benim köylümün hepsi benim oğlum demektir. Besle kargayı da gözünü oysun derlerdi. İnanmazdım. Merhametten maraz gelir, derlerdi, inanmazdım. Nene gerek senin. Akılsızlık bende. [...] Şu benim yaptığım iyiliğe bakın. Onun kötülüğüne..." [s. 297-298]. Bundan kısa bir süre sonra Abdi Ağa, "Benim yüreğim hep fıkaralara yanar" [s. 298] dediğinde de benzer bir etkiyi görürüz.

Abdi Ağa'nın ikiyüzlülüğüne başka bir örnek, sık sık başında takkesi, elinde tespihi olan iyi bir Müslüman pozuna bürünmesidir: "Başındaki kadife kasketinin siperi sol kulağının üstünde. Yolda belde, kasabada hep böyledir. Bununla sofuluğunu göstermek ister. Üstüne ipekle işlenmiş, nakışlı bir mintan giymişti. Büyük taneli kehribar tesbihini şakırdatıyordu." [s. 30; s. 263]. Tespihi, "dindarlığına" uygun olarak olağan otuz üç tane yerine doksan dokuz tanelidir [s. 58]. Fakat tabii ki Abdi Ağa, İslam'ın fakirlere sadaka verme, yetimleri koruyup kollama, kadınlara saygı gösterme ve benzeri önemli ilkelerini görmezden gelir. Çoğu zaman hiç kimse Abdi Ağa'nın samimiyetini sorgulamaz, fakat olağandışı durumlarda ve özellikle otantiklik veya ölümle ilgili meseleler ortaya çıktığında, Abdi Ağa'nın geleneksel dini maskesi reddedilir: Yeğeni Veli öldürüldükten sonra "kader" hakkında basmakalıp bir söz ettiğinde, Veli'nin babası onun hatasını tümüyle teşhir eder:

> Adam, bir boşandı: "Kader kader... Buna kader demezler Abdi Ağa! [...] Bu kader değil. Bir kedinin, köpeğin, uçan kuşun, neyin üstüne bu kadar varırsan birincisinde korkar, ikincisinde... Üçüncüsünde canını dişine takar kaplan kesilir... Parçalar seni. İnsanların üstüne bu kadar varmamalı. Almış kaçmış... Allah belalarını versin. Ko gitsinler..." [s. 142]

Arada bir Abdi Ağa kendi sahtekârlığı hakkında oldukça açıktır ve Yaşar Kemal bazen, oldukça stilize edilmiş karakterlerin olduğu komik rutinlerde bulunan eklemesiz tekrar yoluyla, söz ve gerçek arasındaki açık çelişkiyi aşırı vurgulayarak mizahi bir etki yaratır. Örneğin, Abdi Ağa köylülerine Hatçe aleyhinde ifade vermeleri için rüşvet verdiğinde, onlara "elinizi vicdanınızın üstüne şöyle

bir koyun" der [s. 143]. Birkaç tekrardan sonra, bu ifade absürd bir sonla doruk noktasına ulaşır:

> "Elinizi alın da vicdanınızın üstüne koyun köylülerim, kardaşlarım... [...] Ben ölseydim sizin haliniz neye varırdı? Bir düşünün hele! Bir düşünün benim yokluğumu... [...] Elinizi iyice vicdanınıza koyun... Vicdanın karışmadığı işte iş yoktur. Hayır gelmez. İlle de vicdan...
>
> Tomruk Musa: "Ağamız için değil mi, koyduk da gittik," dedi. [...]
>
> Ağa: "Hepiniz sağ olun," dedi. "Bu yıl sizlerden ancak mahsulün dörtte birini alacağım. Haydi," dedi, "hayvanları da size bağışladım. Elinizdeki hayvanlar sizin olacaktır. Haydi gidin ellerinizi vicdanınıza koyun, hükümete ne söyleyeceğinizi belleyin..." [s. 146]

Benzer etkiler Ali Safa Bey'in tasvirinde, karısı Abdi Ağa'nın acısını paylaşırken farkında olmadan kocasını teşhir ettiğinde de başarılır: "Vay Abdi Ağa, vay [....] Bu insanlara iyilik yapılmaz. Bizim Safa Bey hiç mi hiç kimseye iyilik yapmaz" [s. 298; s. 300]. Kısacası, Yaşar Kemal ağaları alay konusu yaparak sıklıkla onların otantik olmamalarının kötülüklerinden ziyade aptallıklarından kaynaklandığını gösterir. Böyle durumlarda, "otantik olmama" sıklıkla toprağa ve paraya, sevgi ve iyilikten daha fazla değer verme anlamına gelir ve bu yüzden bu terim basitçe bir tür açgözlülüğü ifade eder. Fakat böyle tavırlar kolayca zulüm, aşağılama ve cinayet gibi insanlıktan çıkarıcı eylemlere yol açar. Kalaycı Osman, Ali Safa Bey'in hizmetindeki bir eşkıya ve kendi kuzeni Sarı Bekir'i düğün günü öldüren bir canidir. Onun çirkin tasviri hiç komik değildir [s. 315] ve Yaşar Kemal'in normalde mizahi bir tarzda betimleyebileceği Kalaycı Osman'ın farkında olmadan alışkanlık olarak yaptığı kendine has hareketleri bile komik tekrarlama veya abartma yoluyla verilmez [s. 317]. Bu durumda Kalaycı'nın otantiklikten yoksunluğu mizah ile değil, onun öldürdüğü kuzenini seven köylülerin onu hor görmesi ile ortaya konur: "Kalaycı köye gelemiyordu. Eşkıya değil, her yanı ateş olsa, Karadut köylüsü adam yerine koymuyordu Kalaycıyı. Çekinmiyordu ondan" [s. 314]. Böyle tavırlar, kahramanlık efsanelerine dönüşen [s. 344] ve Memed'in otantikliğinin bir içgüdüsel kabulü olan köylülerin Memed hakkında yarattığı hikâyelere [s. 314] bir tezat teşkil eder.

Son olarak, ne kahraman ne korkak, ne özellikle otantik ne otantiklikten yoksun olan sıradan insanlar hakkında da bir şeyler söylemek gerekir. Başgöz, Topal Ali hariç, *İnce Memed* 1'deki karakterlerin genellikle iyi veya kötü olarak basmakalıp kategorize edildiğini öne sürer.[18] Bu, yüzeysel anlamda doğru bir fikirdir, fakat aynı zamanda genellikle otantikliğe doğru inkişaf, otantiklikten kopma veya otantikliğin gerçekleşmesi etrafında dönen Yaşar Kemal'in sofistike karakter yaratımı ve tasvirini göz ardı eden bir fikirdir. Hatçe'nin annesi ve babası gibi oldukça önemsiz karakterler bile bu bağlamda incelenebilir. Yaşar Kemal başlangıçta bu çifti daha çok, ilginç olan fakat Anadolu'daki toplumsal cinsiyet ilişkilerinde pek de olağandışı olmayan basmakalıp rollerle tanımlar:

> Hatçe Osmanın kızıdır. Osman yumuşak, kimseyle ilgilenmeyen, kendi halinde bir adamdır. Hatçenin anasıysa Allahın bir belasıdır. Köyde ne kadar kavga, ne kadar gürültü varsa içindedir. Uzun boylu, güçlüdür. Evin bütün işini o görür. Çifti bile o sürer. [s. 85]

Bundan sonraki bölümde Hatçe Memed'le kaçar, anne bu olayı Abdi Ağa'ya haber vermek zorunda kalır ve daha önce bahsedildiği üzere, oluşturulan komik etki Abdi Ağa'nın sahte babacanlığını teşhir eder. Ancak anne Abdi Ağa'ya haberi vermeden önce, basmakalıp bir rolden daha fazlasını gösteren küçük bir

18 "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 37-47, makalesinde İlhan Başgöz şöyle der: "Bu idealleştirme, *İnce Memed* 1'deki diğer tüm karakterler için geçerlidir. İnsan psikolojisinin karmaşıklığını temsil eden Topal Ali hariç, onları iki gruba ayırabiliriz: iyiler ve kötüler. Birinci gruptakiler, Memed, eşkıya yoldaşları ve köylülerdir; hepsi iyi ve dürüst insanlardır. İkinci gruptakiler, Abdi Ağa, Ali Safa Bey, onların maiyetleri ve arkadaşlarıdır. Bu insanlar, bütün kötülüklerin temsilcileridirler. İnsanların böyle basit bir şekilde tasvirinin, kahramanın kredibilitesini azaltma eğiliminde olduğuna şüphe yoktur. Fakat aynı zamanda bu, Yaşar Kemal'in romanına epik bir boyut katar. Bu tasvir ile kahraman, toprağa ve güzelliğin idealleştirilmesine olağanüstü, neredeyse mistik bir adanmışlıkla, dürüstlüğün, cesaretin, aileye adanmışlığın, cömertliğin, yaşlılara saygının ve düşmana acımasızlığın somut örneği haline gelir" (43). Açıkçası bu, bir aşırı genellemedir. Abdi Ağa ile işbirliği yapan, Hatçe aleyhine yalancı şahitlik yapan ve Memed'in kendi köylülerine yardım etmeye çalıştığı anlaşılınca ona karşı Abdi Ağa'nın tarafını tutan köylüler vardır. Yaşar Kemal'in köylüleri tasviri, köy tecrübesinin göreceli tekdüzeliğine rağmen, genellikle münferittir, basmakalıp değildir. Ek olarak, hem Topal Ali hem Horali tahmin edilemez karakter özellikleri sergilerler ve her ikisi de varoluşsal seçimleri tarafından belirlenmiştir.

sahneye şahit oluruz. Bu sahnede Osman, Hatçe'nin istemediği uygunsuz bir evlilikten kaçışından memnuniyet duyduğunu ifade eden açık sözlü, mantıklı ve duygusal yönden dürüst biri olarak gösterilir. Osman'ın "kaçıp kurtulduğu" normal basmakalıp rol göz önüne alındığında, bu tepkisi onu zayıf veya kılıbık olmaktan ziyade sabırlı, bilge ve etkili biri olarak gösterir. Buna karşılık karısı, Memed ile daha uygun bir aşk evliliği yerine kızının Abdi Ağa'nın yeğeni Veli ile menfur evliliğini tercih etmesine sebep olan otantiklik yoksunluğunu ortaya koyan komik bir rol oynamaya zorlanır – ilk başta köyde, Anadolu'nun kötü talihe lanet okuma geleneğini gerçekleştirme numarasını yapar ve daha sonra Abdi Ağa'ya kızının kaçmasına çok üzülüyormuş gibi davranır. Dahası, romanda, doğa ile incelikli etkileşimleri onların iç iyiliğini ve otantikliğini gösteren ikincil karakterlerle ilgili –örn. Süleyman'ın kaçak Memed'i evlat edinmeden önce alevleri seyretmesi [s. 17]– veya Durdu'nun baskınlar sırasında işkence ve şantajla insanların para ve değerli eşyalarını almakta ustalaşmış soytarı adamı Güdükoğlu gibi komik veya hatta soytarıca eylemleri zalimliklerini ve otantiklikten yoksunluklarını yansıtan diğer karakterlerle ilgili başka birçok örnek vardır [s. 187, s. 190-191].

Daha da önemlisi, Yaşar Kemal'in insan tabiatıyla ilgili daha kapsamlı düşüncesinin iyi veya kötü basmakalıp kategorileriyle sınırlı olmadığını gösteren bir takım karakterler vardır – Yaşar Kemal'in böyle basmakalıp kategorileri nadiren de olsa melodram unsurları olarak kullanmasına rağmen. Örneğin Kerimoğlu, tabiata yakınlığı otantiklik ve asaleti akla getiren bir göçebedir, fakat o ayrıca, insan doğasının, en idealleşmiş şekliyle bile hem zayıflığı hem potansiyel bir büyüklük kıvılcımını yansıtan zıt özellikler ve potansiyellerin çift yönlü bir birleşimi olduğunu gösteren, vakar ve çekingenlik, bilgelik ve çocuksu saflık, tecrübe ve toyluk gibi özelliklerin karmaşık bir bileşimdir. Hem gürültü hem sessizliği bünyesinde barındıran gizemli Değirmenoluk suyunda görüldüğü üzere [s. 10; s. 233], tabiatın kendisi de bu zıt özellikleri içinde barındırma kapasitesine sahiptir. Değirmenoluk suyunda aynı anda var olan gürültü-sessizlik karşıtlığı bazen insan davranışlarında da görülür – örn. Abdi Ağa Memed'i Değirmenoluk'a dönmeye mecbur ettiğinde köylülerin çıkardığı gürültüye karşın Memed'in

sessizliği [s. 48] veya Memed köylülere kendi topraklarına sahip olabileceklerini ve kendi ektiklerini kendileri için saklayabileceklerini söylediğinde köylülerin sessizliği ve hemen sonra yaptıkları gürültü (s. 276, 280-281) [s. 325, 330-331]. Kerimoğlu'nun özellikler karışımı, biraz Rönesans'ın *discordia concors* fikrini veya –zıtlıkların bir birlik oluşturmak üzere birleşmelerinde olduğu gibi– ahenksizliklerden oluşan ahenk fikrini akla getirir. Daha da önemlisi, Kerimoğlu bireysel insanların ahlaki yönden karmaşık olduklarını ve bir potansiyel tavır ve davranışlar yelpazesine sahip olduklarını ima eder: "İnsanoğlu çiğ süt emmiştir. Her kötülüğü yapar, her iyiliği de yaptığı gibi" [s. 178], "İnsanoğlu bu, kimin içinde ne var bilinmez" [s. 180]. Dahası, Yaşar Kemal'in eserlerinde baştan sona var olan bir laytmotif, "insan bir gizemdir" fikridir. Örneğin, Deli Durdu'ya Zala'nın oğlu için, "Toprağa yapışmış, bir tek kurşun bile sıkmadı. Ha bire titriyordu," dendiğinde, Durdu "Acayip, [...] İçimizde en cesur onu bilirdim," diye cevap verir [s. 165] ve kısa bir süre sonra şöyle bir yorumda bulunur: "İnsanoğlu, [...] neleri yok ki... İşte bir avuç çocuk [Memed], dün eşkıya oldu, bugün elli yıllık eşkıyadan daha tecrübeli, daha usta..." [s. 170]. İnsan tabiatının karmaşık ve hatta çelişkili olduğu ve ahlaki olarak sabit olmadığı fakat özünde bir gizem olduğu fikri, insanlar ve doğa arasındaki karşılıklılık veya insan zihninin bir benlik ve bir dünya hayal etme kapasitesi gibi transandantal fikirlerle birlikte, Yaşar Kemal'in romanlarının varoluşsal dünyasının temel gerekliliklerini sağlar. Bu varoluşsal dünyada duygusal, entelektüel ve manevi gelişim, insanlar olarak kim olduğumuzu ve ne olacağımızı belirleyen seçimlerimize katkı yapar ve bu seçimler tarafından katkı görür. Bu, bizi Yaşar Kemal'in varoluşçuluğu ile ilgili analizimizde ikinci ana kategoriye getirir.

II. VAROLUŞSAL SEÇİM YAPMA YOLUYLA OTANTİKLİĞİN İNKİŞAFI

İnce Memed 1'de varoluşsal seçim yapmayla ilgili ahlaki ve psikolojik gelişimi tahlil etmek için dört karakteri biraz detaylı olarak incelememiz gerekir. Artan karmaşıklık sırasına göre bunlar Horali, Deli Durdu, Topal Ali ve Memed'in kendisidir.

A. Horali'nin Varoluşsal Seçim Yapmaktan Kaçınması

Horali, Deli Durdu'nun eşkıya çetesinin bir üyesidir ve biz ona ilk ikincil referansları 12. Bölüm'deki çetenin en umutsuz çatışmasında görürüz. Bu çatışmada çete, Durdu'nun gururu ve inadı yüzünden Asım Çavuş ve ekibi tarafından tamamıyla sarılmıştır. Horali daha önce, Savrun Çayı'ndaki bir adada yer alan kavun karpuz tarlası Bostancık'ın bekçiliğini yapmıştır. Bu huzurlu cennet bir bahar mevsiminde sel tarafından alınıp götürülünce, Horali dağlara sürüklenir, bir eşkıya olur, Deli Durdu'nun çetesinden bir tek o hayatta kalır, Kalaycı'nın çetesine katılır, orada Memed'e ihanet etmeye ikna edilir ve en sonunda Cabbar tarafından öldürülür. Horali bazı yönlerden insan tabiatını genel anlamda temsil eder: Kökeni "belli değildi[r]," Bostancık'taki "Ilgınlar nasıl yadırgamadan [orada] duruyorsa, Horali de öyle duru[r]" ve onlar kadar doğanın bir parçasıdır, en azından iyilik yapma potansiyeli vardır –"Çardağın yöresinin böyle [karpuz] kabuklar[ıy]la dolu olması, Horalinin cömert gönüllü olduğunu gösterir" [334]– ve kavun karpuz tarlasındaki olağan bilinçsiz yaşam biçimini terk etmek zorunda kaldığında bir gelişme ve yenilenme süreciyle karşı karşıya kalır.[19] Romanın başka yerlerinde olduğu gibi, tabiata yakınlık otantiklikle veya potansiyel otantiklikle ilişkilendirilir, fakat adayı sel alıp götürünce, Horali hayatta kalmasını sağlayacak kararları alması için gerekli olan duygusal veya entelektüel olgunluğa erişmeden önce cennetinden atılır. Bunlar, daha önce 2. Bölüm'de (yukarıda s. 51-54, 55-56) Yaşar Kemal'in biyografisiyle ilgili ele aldığımız temel durumlardır. Ancak, Horali'nin yaşam biçimini anlatan kısa 19. Bölüm, daha önce üzerinde durmadığımız

19 "Mitler ve peri masalları, [...] varoluşçu felsefe gibi, bir kişinin bireysel olarak şekillenmiş ve yaşanmış dünyasını onun normal kimliğinin özü olarak görür. Bu şekilde, insani gelişim sürecinde yeni olanakları serbest bırakmak için ne zaman bu dünyanın bir takım kısımları reddedilmek veya terkedilmek zorunda kalınırsa, bu terk etme veya geride bırakma bir ölme biçimi olur (cennetten kovulmayla, Tufan'la veya bir krallığın kendini yenilemek yerine insanları fidye olarak vererek kendini devam ettirmeye çalıştığı müddetçe yok olmaya mahkum olduğu mitlerle *karşılaştırın*). Bu ikilemden çıkmaya çalışmak varoluşsal endişeyle neticelenir [...]." Julius E. Heuscher, *Existentialism and Folklore* (Carlsborg, WA: Systems Co., Inc., 1996), 20. Heuscher'ın bahsettiği "varoluşsal endişe", Horali'nin "Yüreğinin gizlisinde[ki...] sızı[nın]" oldukça iyi bir teşhisi gibi geliyor (s. 284) [s. 334].

ve Horali'nin durumunun varoluşsal yönlerini gösterip vurgulayan bazı önemli detaylar sunar.

Öncelikle, nasıl ki insanlar çift yönlü olma veya karşıt potansiyeller ya da olanaklar arasında bölünme eğiliminde ise, doğa da öyledir. Sülemiş Tepesi'nin mersinlerinin "ağırlık, tembellik" veren bir kokusu vardır, fakat onların koyu yeşil rengi ayrıca insana "delicesine sarhoş edici bir içkiyi anımsatır." Bostancık adasının olduğu Savrun Çayı'nın yanındaki vadinin toprağı zengin ve yumuşaktır ve meyvesi bir yaşam sembolü olan nar ağaçlarıyla kaplıdır [s. 333] – nar, taneleriyle bereketli, kan kırmızısı suyuyla olgun ve insani deneyimin karşıtlıklarını akla getiren hem tatlı hem ekşi bir meyvedir. Horali dağlara sürüklendikten sonra, birbirine tam zıt iki çok farklı tip eşkıya olan Kalaycı ve Memed arasında bir bağ olarak işlev görür. Sembolik olarak Horali, "Korkak, puşt, iki yüzlü bir adam" (s. 287) [s. 338] diye tarif ettiği Kalaycı ile dürüst ve içten olan ve Horali'yi tekrar gördüğüne candan memnun olarak onu utandıran Memed [s. 335] arasında bir seçim yapması gereken bir konuma yerleştirilmiştir. Bir çocuk olarak bile Memed'in aksine, Horali düşünmeye pek meyilli değildir ve hatta kendi kaderi için yarı bilinçli olarak varoluşsal seçimden ve sorumluluktan kaçınmaya çalışırken bilinçsizliğini ve sorumsuzluğunu savunmak amacıyla bazı basmakalıp kaderci klişeler bile kullanır: "Böyle yazmış yazan. Yazgı..." [s. 336]. Horali'nin trajedisi daha çok yarı bilinçli olması değil, fakat otantikliğin kaynakları veya mihenk taşları olan dış doğayı ve kendi iç doğasını göz ardı etmeyi *seçmesidir*. Daha önceki bir bölümde Horali, Kalaycı'ya Memed hakkında adil bir değerlendirme sunar [s. 316, 317], fakat Memed'in meziyetleri hakkındaki ilk elden bilgisine rağmen, Horali Kalaycı tarafından kandırılır, Memed'in "acemi" olduğuna inanır [s. 317] ve ona hain bir pusu kurmak için yardım etmeyi kabul eder. Memed'i tuzağa düşürmek için aramaya başladığında, "bir şeyden rahatsız[dır]. Yüreğinin gizlisinde bir sızı var[dır]. Sebebini bilm[ez]" [s. 334]. Sonuç olarak hain Kalaycı, Horali'yi otantikliğin iki temel dayanağını reddetmeye yönlendirir: Kendi deneyimi ve yaklaşmakta olan ihaneti hakkındaki kendi duyguları.

Ayrıca mekân da Horali'nin karşı karşıya kaldığı seçim hakkında bir ipucudur: Horali ilk önce Savrun Çayı'ndaki bir ada olan Bostancık'ta yaşar; daha sonra Savrun'un kaynağında yaşayan

Memed'i arayıp bulur [s. 335]. Bu, doğanın sembolik kaynağına doğru bir yolculuk ve doğaya karşılık gelebilecek veya gelemeyecek bir benliğe doğru bir iç yolculuktur. Daha sonra Horali, Kalaycı ile Konur Dağı'nda buluşmak için Memed'le yolculuk yapar ve Konur Dağı'nda ihanetine karşılık Cabbar tarafından vurularak öldürülür. Belki de Konur Dağı –konur "gururlu, cesur" anlamlarına gelir– bu olayda Memed'in cesaretinin, Kalaycı'nın korkaklığının ve Horali'nin ihanetinin aksine, doğanın ortaya koyduğu örneğe uyumlu olduğunu gösterir. Yol boyunca, yolculuğun her safhasında doğanın güzelliği, onlar gece gündüz çeşitli yerlerden geçerken, Horali'nin yaklaşmakta olan ihanetine karşı uyarıcı bir şahittir: "yosunlu bir pınardan" su içerler, günün ağarmasına şahit olurlar [s. 340], bir dağın tepesindeki büyük ceviz ağaçlarının arasında dinlenirler, daha sonra havanın çam, nane ve yarpuz kokusuyla dolu olduğu sık bir ormana girerler ve orada derelerin sesini ve kumruların ötüşünü duyarlar. Bundan sonra Şahinin Kayası'ndan geçip Göğcepınar'a doğru yürürler [s. 341]. Fakat Horali, kendi içgüdülerine karşı da olsa, kendisini çepeçevre kuşatan ve Cabbar ile Memed karakterlerinde yansıtılan doğanın güzelliğini ve otantikliğini görmezden gelir: Yüzü her an renk değiştirir, utancı onu itiraf etmenin kıyısına getirir ve Memed'in dediği gibi, "Kalaycının yanına gitmememiz için belki de yüreğinden boyuna dualar ediyordur" [s. 341]. Fakat başkalarının etkisi altında kendi varoluşsal seçiminden kaçamaz. Memed, ününden dolayı kendisine "kin" ve "haset" duyan diğer eşkıyalarla [s. 335] tam bir zıtlık içindedir ve Ali Safa Bey, Kalaycı'yı Memed'i öldürmeye ikna ederken onun gösteriş merakına ve ünlü olma arzusuna hitap eder.

Dahası, Horali Memed'e, Deli Durdu'nun aptallığına uygun şamatalı mizahla dolu olan tuhaf sonunu anlatır – bu, Memed gibi iyi bir eşkıya ile karşıtlık oluşturan başka bir otantiklikten yoksunluk örneğidir [s. 336-338]. Ve Horali, Recep Çavuş'un ölümünü öğrendiğinde ve Cabbar'ın kızgın "Yalan dünya. Sonun kara toprak" [s. 336] tepkisini duyduğunda, başka bir otantiklik örneğiyle karşılaşır: Ölümden bahsedilmesi ve Cabbar'ın buna duygusal tepkisi, bize mezarda sona eren insan hayatının varoluşsal durumunu hatırlatır ve böylece tek nihai değer hayatın ne kadar otantik şekilde yaşandığıdır. Çoğunlukla Horali'den gizlenmesine

rağmen, Memed'in Kalaycı ile buluşmasına yönelik varoluşsal tavrı okuyucuya bir derstir: Memed kararlı ve sarsılmazdır [s. 340], haklı öfkesini kontrol eder ve tehlike karşısında soğukkanlı davranır [s. 341] ve kendisine onlara pusu kurmak için bekleyen on eşkıyanın olduğu söylendiğinde, güçlü bir şekilde şöyle cevap verir: "Yüz kişi olsalar da başka çare yok" [s. 340]. Öte yandan Horali, kendi aklını ve duygularını önemsemeyerek ve Memed'deki ve doğanın güzelliğindeki otantiklik örneklerini görmezden gelerek, düşünmeden Kalaycı'nın peşinden gitmeyi *seçer*. Horali'nin durumunun varoluşsal niteliği bundan daha açık olamazdı ve Yaşar Kemal'in Horali'nin varoluşsal seçiminin niteliğini ifade etmek için kullandığı teknikler, romanın başka yerlerindeki varoluşsal temaların güzel ve derinlikli ifadesiyle tümüyle uyum içindedir.

B. Deli Durdu'nun Bilinci ve Otantiklikten Yoksun Olması

Horali genç, tecrübesiz ve yarı bilinçlidir – Yaşar Kemal'in hatıralarında Alain Bosquet'un dikkat çektiği üzere bu, bazen Yaşar Kemal'in romanlarında genç olmanın genel bir şartıdır.[20] Buna karşın, Deli Durdu tecrübeli ve bilinçlidir ve karışık bir tür otantiklik yoksunluğunu temsil eder. Horali'nin eylemleriyle ortaya koyduğu mücadelesinin tasvirinin aksine, Deli Durdu'nun çift yönlü insani doğasının tasviri daha karmaşık ve sofistikedir. Çete üyelerini kurtarmak için hayatını tehlikeye attığında Durdu'nun otantik kahramanlık *yeteneğine sahip olduğunu* daha önceden gördük (yukarıda, s. 107-108), fakat Durdu çelişen değer ve eylemlerin bir karışımıdır ve adı da bu karışımı yansıtır: Yaşar Kemal "Deli Durdu" gibi bir ismin lakap yönünü açıklarken, "Anadoluda 'Deli' yalnız deli anlamına değildir. 'Yiğit, cömert, iyi' anlamınadır da..." der ve kısa süre sonra da çocukluğunda kendisine "*Deli* Kemal" dendiğinden bahseder.[21] Durdu'nun cesaretinin tartışma konusu

20 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 167.

21 Yaşar Kemal kendi lakabı *Deli* Kemal hakkında şöyle yorumda bulunur: "Bu, çok yaramaz, ele avuca sığmaz çocuklara, dahası da büyüklere verdikleri addı" Belki kendi bölünmüş aile geçmişi ve erken dönem hayatı da onun bölünmüş insan doğası hakkındaki kendi fikirlerine sebebiyet vermiş olabilir: Yaşar Kemal bütün erkeklerin eşkıya olduğu annesinin ailesine karşın babasının ailesinin belli bir düzeydeki seçkinliğini anlatır ve bölünmüşlük hakkındaki erken dönem bilincini şöyle açıklar: "Bir yanım kan içinde, bir yanım düşlerin büyüsündeydi. Bir yanımda çangal bıyıklı

yapılamayacağından daha önce bahsetmiştik: Memed, Cabbar ve Recep, Kerimoğlu'na yaptığı zulümden dolayı Durdu'nun eşkıya çetesinden ayrıldığında bile, onun "Çok it adam" olmasına ve onların "Ayrıldığımız iyi oldu" demelerine rağmen, "yürekli adam [ve] Her dakika ölümü bekleyen bir hali" olduğunun farkındadırlar [s. 196]. O ayrıca deneyimlidir ve bazen derinlemesine insani bir şekilde akıllı olabilir. Normalde Deli Durdu gibi davranan eşkıyaların, Süleyman'a göre, "bir yıldan fazla dağda kaldığı görülmemiş[tir]" [s. 121], fakat Durdu beş yıldır dağda ve hayattadır [s. 122]. Memed ilk dağlarda kalmaya başladığında bir tuhaflık hisseder, fakat Durdu olağandışı bir anlayış göstererek onunla empati kurar: "Öyle olur [...]. İlkin adamın dağda, bir hafta uykusu gelmez. Yüreğine bir gariplik, bir çaresizlik çöker. Dünyada yalnız kalmış gibi olur" [1s. 31]. Durdu burada, insan yeni bir dünyayla karşılaşıp alıştığı dünyayı terk ettiğinde –ki bu, bir kimlik kaybı olarak tecrübe edilebilecek bir süreçtir– oluşan "varoluşsal endişenin" (bkz. s. 125, dipnot 19 ve s. 134, dipnot 23) farkındaymış gibi gelir. Durdu diğerleri ile ilişkilerinde çoğu zaman bencil ve buyurgan olmasına rağmen, kendi ünü için duyduğu endişeyle karışık da olsa, tehlikeli durumlarda başkaları için endişe duyma yeteneğine de sahiptir: Jandarma tarafından kuşatıldıklarında Durdu Memed'e şunu söyler: "Kardaş! [...] Çevrildik. Bana bakmayın. Benim çok tecrübem vardır. Nereden olsa yarar kurtulurum. Ölsem de vız gelir. Sizi düşünüyorum. Benim yüzümden... Deliliğim yüzünden... Sizler nasıl kurtulacaksınız? Kaygım o. Arkadaşlarını koymuş da kaçmış Deli Durdu derler" [s. 162]. Genel olarak Durdu'nun "deliliği", iyi ve kötü özelliklerin bir karışımı olan normal insan tabiatının daha aşırı bir versiyonudur. Durdu'nun deliliğinin en çılgın yönleri bile bazen değerli bir şeydir: Normal delilikte kişinin davranışı, basmakalıp kategorize etme veya rutinleştirme yoksunluğu yönünden aşırıdır, bu yüzden başkaları ne umacaklarını bilemez. Deli Durdu'nun durumunda, onun umulmadık davranışı jandarma komutanı Asım Çavuş'un aklını karıştırır: "Deli Durduyla, bu ilk karşılaşması değildi. Ama onun ne yapacağı hiç kestirilemezdi. En

kanlı eşkıyalar, at hırsızları, bir yanımda büyük destancılar, bir yanımda tüyden ince Karacaoğlanlar, bir yanımda 1865 Kozanoğlu başkaldırısının şiirini söyleyen Türk tarihinin en büyük başkaldırı şairi Dadaloğlu..." (*Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48.

delice hareket ettiği gibi, en akıllı da hareket edebilirdi. Bu, ormanın açıklığında çarpışmayı kabul eden ya düpedüz ölmek istiyor, ya çok acemi, deli, serseri, ya da bir tuzağı var. [...] Buna karşı ne yapmalıydı? Bunu bilemiyordu işte" [s. 165].

Şu soru cevapsızdır: Eğer Durdu akıllı, cesur ve duyarlı ise, niçin bu kadar gaddar ve yıkıcıdır ve niçin bazı aynı özelliklere sahip Memed'den bu kadar farklıdır? Hatta Durdu, örneğin Kerimoğlu'nu soymayı planlarken ortaya koyduğu üzere, Memed'in yoğun düşünsel konsantrasyon yeteneğine benzer bir yeteneğe bile sahiptir: "Derin düşüncelere dalmıştı. Yüzünü öylesine bir düşünce almıştı ki... Durdunun adetiydi. Durdu bir şeye karar vermeden önce, gözlerini nereye olursa olsun, bir insana, bir ağaca, bir buluta, çiçeğe, kuşa, tüfeğe, ateşe diker, saatlarca kımıldamadan öylece dururdu. O susunca ötekiler de sustular" [s. 185]. Durdu ve Memed'in geçmişleri de benzerdir. Memed gibi, Durdu da bir yetimdir; babası savaşa gitmiş ve bir daha dönmemiştir [s. 122]; ve yine Memed gibi, Durdu'ya da, onu ve annesini açlıktan kurtaran Süleyman yardım etmiştir. Dahası, hem Memed hem Durdu'ya kötü muamele edilmiştir – Memed'e Abdi Ağa kötülük etmiştir, Durdu'ya ise kendi köyü Aksöğüt; bir gün kendi köylüsü Durdu'yu köye davet etmiş, iyice ağırlamış ve jandarmaya ihbar etmiştir, bunun sonucunda Durdu kıl payı kurtulmuş ve "İşte ondan sonra az[mıştır]" [s. 121]. Köylülerin Durdu'ya ihanetinin onun gaddarlığının ve yıkıcılığının sebebi mi yoksa sonucu mu olduğu belli olmadığı gibi onun hayatının erken dönemlerindeki davranışlarının doğal mı yoksa hayattaki talihsizliklerinin sonucu mu olduğu da belli değildir: "Çocukluğunda da ele avuca sığmaz it oğlu itin biriydi" (s. 102) [s. 122]. Anlaşılan o ki kendi köylüsünün ihaneti Durdu'yu derinden yaralamıştır ve bu yüzden kendini onlara ispat etmeyi takıntı haline getirmiştir – gerekirse gücünün verdiği korkuyu kullanarak: "İnsan ayağı değmeyecek bundan sonra bu topraklara. Buradan Maraşa kadar da ne kadar yol varsa, haracını ben alacağım. Tanısın beni Aksöğüt köyü. Tanısın kimmiş Deli Durdu" [s. 125-126]. Daha sonra, bir çatışmada köylüsü Kara Mustafa'yı öldürdükten sonra yine öfkesini ifade eder: "Onun kellesini kesip bir sırığa geçirmeyi, götürüp bizim köyün orta yerine dikmeyi isterdim. Ne işi var bu adamın benim takibimde? Söylesene Memed kardaş, ne işi var?" [s. 173].

İnsan Deli Durdu'nun herhangi bir şey veya kimse için duyduğu hayranlığının her zaman kıskançlıkla karışık olduğunu hisseder. Memed'le ilk tanışmasındaki şiddetli merakının sebebi [s. 127-128], muhtemelen Memed'in bölgedeki güçlü bir kişiyi öldürmesinden dolayı otomatik olarak belli bir şöhret elde edeceğini bilmesi ve bunun kendisinin arzuladığı türden bir şöhret olmasıdır. Durdu, muhtemelen Kerimoğlu'nu soyma kararında etkili olan, Memed'in Kerimoğlu'na olan hayranlığını kesinlikle kıskanmaktadır. Kerimoğlu'na ve tüfeğine "kinli bir bakış attıktan sonra: 'Şu tüfeği getir de bir görelim Ağa, [...] Bir de Ağa tüfeği görelim'" dediğinde, "Kerimoğlu, bu sözlerdeki kini fark e[der]" (s. 159) [s. 189]. Jandarmalar peşindeyken dağda büyük kamp ateşleri yaktığında sergilediği gösterişli narsisizmi, onun şöhretini arttırır – "Deli Durdu" takma adından büyük haz duyar ve bu yüzden sıklıkla varoluşsal seçimlere dayanan gerçek kararlar almaktan ziyade sanki rol yapıyormuş gibi görünür. Dahası, Durdu'nun acımasızlığı ve önce yolda fakir yaşlı bir köylüyü [s. 135-137], sonra soylu Kerimoğlu'nu [s. 190 ve devamı] aşağılama arzusu, onun, ne *tür* bir şöhret olduğuna bakmaksızın şöhret için can attığını gösterir: "Şan olsun memlekete diye, alıyoruz donlarını [...] Deli Durdudan başka eşkıya don almaz. Bilsinler ki bu soyulanları Deli Durdu soydu..." [s. 139]. Süleyman'ın onu "Fiyaka için" dağa çıkmakla suçlaması [s. 127] haklı görünmektedir. Durdu kendisini "bu dağların kartalı" [s. 129] olarak nitelerken, Memed'in "şahin" lakabı ona Koca Osman tarafından kendiliğinden verilir. Memed'in kahramanlıklarının aksine, Durdu'nun ölümü ve ölümüne yol açan olaylar saf şamatadır: İlk önce köylerden kadın kaçırmaya başlar; sonra köyleri haraca bağlamaya başlar; sonra yoldan geçen her hayvanı sağ bacağından ve her adamı sağ kolundan vurmaya başlar; sonra kendi köyü Aksöğüt'e gidip genç yaşlı bütün kadınları oynamaya zorlar ve onları dehşet içinde bırakırken herkese ve her şeye söver; en sonunda her şey bir toz bulutu içinde kaybolur ve ortalık açıldığında Durdu'dan kalan tek şey bir çizme ve bir tüfek kundağıdır – ezilerek öldürülmüştür! [s. 336-337]. Romanın başka yerlerinde olduğu gibi, burada da komedi, otantik olmamayla ilişkilendirilmiştir.

Deli Durdu ve Memed'in benzer geçmişleri vardır ve bazen cesaret ve akıl gibi benzer özellikler sergilerler, fakat aralarındaki en

büyük fark, Durdu'nun çoğu zaman sadece kendisine odaklanacak derecede narsist olması ve Memed'in ise erken yaştan itibaren yaşamı üzerinde şekillendirici bir etkisi olan sevgiyi alma ve verme yeteneğine sahip olmasıdır. En önemlisi ise Durdu ve Memed'in geçmiş acıları ve aşağılanmaları ele alış biçimlerindeki farktır: Durdu kendi köyü Aksöğüt'e onların kendisine yaptığı acımasız muameleyi hak etmediğini ispatlamak ister, fakat bunu saçma bir kötü şöhret elde ederek ve başkalarını aşağılama gücünü göstererek yapmaya çalışır. Ve onun güç gösterileri asla hayatı güzelleştirici veya insanların iyiliği için değildir, fakat yıkıcı ve zulmedicidir. Buna karşın, Memed'in ayırt edici bir özelliği, hayal gücünü sadece Abdi Ağa'nın ona yaptığı aşağılamayı hayalinde yeniden yaşamak için değil fakat başkalarının duygularına karşı duyarlı olmak için de kullanma yeteneğidir. İlk baskınında Deli Durdu'nun insanları nasıl aşağıladığını gördüğünde Memed ondan nefret eder. Deli Durdu acı dolu geçmişinden hiçbir şey öğrenmezken, Memed geçmişini hayalinde yeniden yaşar ve onu şiddet içeren fakat başkalarının iyiliğini hedefleyen eylemler biçiminde yüceltir. Kısacası, Deli Durdu ve Memed'in karşılaştırılması, Durdu'nun çoğunlukla hayal gücünden yoksun olduğunu ortaya koyar. Bu, onun sadece başkalarının duygularına karşı değil, fakat doğanın güzelliğine karşı da duyarsız olduğuna işaret eder. *İnce Memed* 1'de estetik, doğa ve insani eylemi eşit derecede kapsar.

C. Topal Ali'nin Bilinci ve Gelişen Otantikliği

Topal Ali karakterine geldiğimizde, deneyim ve ahlaki kişilik açısından Memed'e çok daha yakın olan ve Memed'in yaşadığı gelişimi yansıtan birini buluruz. Topal Ali'nin iz sürme yeteneği topallığının sonucu olabilir – muhtemelen onu kendi köylülerinden ayıran bu kusura karşılık olarak. Ayrıca bu iz sürme yeteneği görünürde, doğumundan itibaren hissettiği topal ayağındaki ağrı gibi doğuştan gelen bir yetenektir. Topal Ali'nin köylü hemşerileri, "Kuşu bile izler. Yeter ki kanadının bir yanı azıcık toprağa değsin" [s. 106] deyip onunla övünürler ve gerçekten de o, başka hiç kimsenin algılayamadığı şeyleri görür: Yerdeki bir çarık izinden o "Çarı[ğın] daha yeni dikilmiş, [...] Tüyleri[nin] uzun [olduğunu ve...] olsa olsa kışın ölmüş bir tosun derisi olabil[eceğini]" anlar [s. 111] ve

yan yatmış bir çiçeğe bakarak bazı sonuçlara ulaşabilir: "Biliyor musunuz, bu [çiçek] neden yatmış da ötekiler dimdik duruyor? Dün akşam, yahut gece yarısı üstüne birisi basmış. Çarığın yan tarafı, bakın şuraya bir iz bırakmış" [s. 112] – fakat başka hiç kimse o "izi" göremez. Topal Ali yeteneğiyle büyük gurur duyar ve birisi bir kez onun başarılarını övdü mü, "Böyle bir adamın işini Ali, ölür gene yapardı" [s. 107]. Onun tavrı ve durumu hem psikolojik hem sosyolojik olarak gerçekçidir: Yetenekler ve başarılar, insanın toplum tarafından algılanan kimliğinin parçasıdır ve toplumun bir bireyi tanımakta kullandığı bir tür "araç" veya şablon olarak işlev görür. Bugün bile Anadolu'da namlı isimler –ki sıklıkla "Avcı Âdem" gibi lakaplar biçiminde kullanılırlar– toplum tarafından verilen ve bireyin savunup muhafaza etmekle yükümlü olduğu bir kimliğin parçasıdırlar.[22] Topal Ali'nin gururuna rağmen ve Anadolu'nun namlı ismin verdiği kimliği muhafaza etme geleneğine rağmen, Topal Ali'nin bulunduğu konum, bireysel otantiklik ve otantikliği engelleyen toplumun talepleri arasındaki varoluşsal bir çatışmanın tüm işaretlerine sahiptir.

Ancak bu durumda, çatışma –tıpkı gerçek hayattaki gibi– birey ve toplum arasındaki açık bir çatışmadan çok daha sorunludur, çünkü Topal Ali'nin bir iz sürücü olarak büyük becerisinden kaynaklanan şöhreti hem kendi iç "yeteneğinin" *hem* toplumdaki şöhretinin bir yansımasıdır. Bu durumda toplum (ki ilk başta arkadaşı Hösük tarafından temsil edilir), onun niçin genç adamın *izini sürmemesi gerektiği* konusunda ikna edici sebepler ileri sürer: Memed zavallı bir yetimdir ve din ile ahlak onun korunmasını gerektirir; Memed'in babası İbrahim iyi bir adamdı ve Topal Ali'nin arkadaşıydı; Abdi Ağa Memed'e korkunç şeyler yapacaktır ve Topal Ali bunun sorumluluğunu paylaşacaktır; Hatçe ve Memed çocukluktan beri sevgilidir çünkü Allah onları bir araya getirmiştir ve insan sevgililere zulmetmemelidir; doğaya sığınmışlardır, fakat soğuk ile yağmur onlara karşıdır ve korku ile sefalet içindedirler; eğer sevgililere karşı elini kaldırırsa, Topal Ali'nin eli kurur, fakat sadece bir günlüğüne Abdi'yi yanlış yola yönlendirirse, cennette onu

22 Bu fikre birinci elden desteği, 2000 yılının güz döneminde San Diego State University'de verdiğim bir bağımsız çalışmalar dersini alan bir Türk yüksek lisans öğrencisi olan Gülsüm Öztürk'ten aldım.

bekleyen bir köşk olacaktır; eğer sevgililerin izini sürerse, Hösük artık onun arkadaşı olmayacaktır; bütün köy ona karşı olacaktır; ve bir insan yuva yıkarsa, onun da yuvası yıkılacaktır [s. 107-109]. Topal Ali'nin Abdi Ağa adına Memed ve Hatçe'nin izini sürmemesi için ileri sürülen sebepler bunaltıcı ve karşı konulmazdır ve Topal Ali'nin ikileminden kaynaklanan stresi ona dik dik bakan yüzlerce köylünün gözlerinde yansıtılır, bunun sonucunda "Topal bacağına o ezeli ağrısı gene girdi. Ağrı dayanılır gibi değil. Ne zaman bir müşkül içinde kalmışsa o ağrı gelmiş, her zaman topal bacağına yapışmıştır" [s. 109]. Topal ayağındaki ağrı, insani durumda içkin olan ve birey, potansiyel olarak gelişime yol açan fakat başlangıçta kimlik kaybı duygularına yol açabilecek çatışma ile karşı karşıya kaldığında oluşan varoluşsal endişenin bir sembolüdür.[23]

İronik bir biçimde, Topal Ali kalbinde doğru olduğuna inandığı şeyi yapma ile yozlaşmış bir toplumun ondan umduğu şeyi yapma arasında ikilemde kalmamıştır: Aksine, toplum, ahlaki yönden doğru olan, Topal Ali'nin doğru olduğunu bildiği, fakat doğal iz sürme içgüdülerine ters olan bir şeyi yapması için ona baskı yapmaktadır: Bir köylü şöyle bir yorumda bulunur, "Ben o Topalı bilirim [...]. Topal babasının izini bile sürer. Bulunca asacaklarını bile bile babasını, gene sürer izini. Yeter ki ona sürecek iz olsun. Dayanamaz. Topal, iyi adam, hoş adam, sevdalılara da yüreği parçalanıyor ya, iz sürmemek elinden gelmez. İz sürmeye gelince hiçbir şey geçemez önüne onun. Kendisini öldüreceklerini bilse bile, ötesinde ölümünü görecek bile olsa, bir iz ver önüne, sürer götürür." [110]. Ağa için çalışmanın verdiği statü ve prestiji, ağanın beklentilerini karşılamayı ve başarısız olması durumunda onu bekleyen aşağılanmayı buna ekleyin. Abdi Ağa Topal Ali'yle alay eder –"Sabahtan beri tapusunu çıkaracakmışsın gibi köyün içini dolandın durdun. Şimdi de bu çitin dibinde uyuyacaksın"– ve sonra şöyle emir verir: "De göster hünerini Ali!" [s. 112]. Topal Ali'nin kendi hüneriyle gurur duyması, iz sürme içgüdüsü ve Abdi'nin sataşmaları hep birlikte onun Memed'e ihanet etmesine, köylüleri

23 Heuscher, daha önce s. 125, dipnot 19'da verilen varoluşsal endişeyle alakalı açıklamaya ek olarak, bize varoluşsal endişenin "geçici bir kimlik kaybı ve hiçlikle (hiçbir şeylik) yüzleşmeleri" kapsadığını anlatır ve ekler: "Bunlardan bir daha yeni bir hayat doğabilir" (20).

hayal kırıklığına uğratmasına ve kendi ahlaki içgüdülerine karşı çıkmasına sebep olur: İz sürmenin "Heyecan[ın]dan tıkanı[r]" [s. 113], Memed'le Hatçe'nin izini bulmayı başarır, çok sevinir, daha sonra "müthiş bir kedere gömül[ür]" ve "Ben, bu işi yapmayacağım. Bir daha yapmayacağım. Vay Memed!" diye haykırır [s. 115].

Kısacası, Topal Ali'nin geçici ikilemi, insanların bölünmüş tabiatına ve toplum ile koşulların bireye çelişen talepler dayatma biçimine iyi bir örnektir. Böyle çelişkileri kararlı ve kesin şekilde çözmek bir yandan kendine yabancılaşmaya öte yandan da toplumsal dışlanmaya yol açabilir. Bundan kısa bir süre sonra Topal Ali, Hatçe'ye karşı yalancı şahitlik etmeyi reddeder ve Abdi Ağa evini yıkıp onu köyden atar. Topal Ali'nin bu eyleminin Hatçe'ye pek bir faydası olmasa da, o, başka bir kişiye yardım etmek ve adalet idealini desteklemek için özveriyle kendini feda eder. Nasıl ki Durdu bir keresinde kendi "deliliği" yüzünden başı dertte olan çetesini kurtarmak için kendini feda etmeyi göze aldıysa, aynı şekilde Ali de başkalarına yardım etmek ve *kendi* deliliğinin –bir izi takip etme içtepisinin– bedelini ödemek için kendini feda eder. Ancak, Durdu'nun aksine Ali, Memed'e yardım etmeye devam ettiği üzere, *istikrarlı bir şekilde* başkalarına yardım etmeye ve kendini daha yüce bir amaca adamaya muktedirdir. Hatta ara sıra hayatını bile tehlikeye atar – hep "Kırdığı[n]ı bitiştirme[k]" amacıyla [s. 379]. (Ali'nin davranışı, başkalarına yönelik fedakâr davranışların temelinde ayrıca bir tür varoluşsal suçluluk duygusunun olduğunu da akla getirebilir.) Ek olarak, Topal Ali bir daha iz sürmeyeceğine yemin ettikten sonra başkalarına felaket getiren davranışlarını düzeltmeye çalışır. İronik bir biçimde, Memed daha sonra Topal Ali'yi bir iz sürmeye zorlar ve reddederse onu öldürmekle tehdit eder. Bu durum, varoluşsal bir ikilemin yapısına sahiptir – yani burada, yemin ederek reddettiği bir eylemi seçmeye zorlanan bir kişi vardır. Ancak Ali, Abdi Ağa'nın izini sürmesi gerektiğini öğrendiğinde, memnuniyetle kabul eder ve kendi imgelemi içgüdüsünü takviye eder: "Gözünün önüne, evinin yıkılışı geldi. Yıllar yılı çalışıp tertemiz yaptığı, donattığı evi bir saatin içinde Abdi Ağanın adamlarınca yıkılmış, viraneye çevrilmişti. Bunun üstüne dişlerini sıktı" [s. 260]. Topal Ali, önemli kararlarda hayal gücünü kullanma kapasitesi yönünden

Memed'e benzer, Durdu'ya değil. Topal Ali'nin Değirmenoluk'a dönmesine izin verdiğinde Abdi Ağa'nın onu Memed'in eski evine yerleştirmesi sembolik olarak uygundur: Topal Ali, örtülü de olsa, Memed'in ağaların feodal sistemine karşı başkaldırısının mirasçısıdır.

Ancak, Topal Ali önemli bir yönden Memed gibi *değildir*: O, niyetlerini ve eylemlerini gizleyebilen birisidir, bu yüzden Abdi Ağa için çalışıyormuş rolü yapabilir ve hatta onun kâhyası bile olur. Fakat Abdi Ağa'ya hizmet ediyor görünürken, aslında, *açıkça* Abdi Ağa'ya meydan okuyup kendilerini tehdit altında gören ağalar ve devlet için bir hedef haline gelen Memed'e yardım etmekte ve daha yüce bir amaç için çalışmaktadır – "Bütün umudum, bir köyün umudu sende [Memed]" [s. 358]. Bu temel farktan dolayı, kurnaz olan ve kendini gizleyen Topal Ali, Homeros'un Odysseus'u gibi, potansiyel olarak trajik bir karakter değildir, fakat başkaldıran ve açıkça kendini ortaya koyan Memed, Homeros'un Akhilleus'u gibi, adaleti hayatın kendisinden daha önemli görür ve bu yüzden potansiyel olarak trajik bir karakterdir.

D. Memed'in Otantikliğe İnkişafı

Romandaki en önemli büyüme ve gelişme örneği tabii ki Memed'in kendisidir. Baştan sona romanın tümü, çok yakından ve ayrılmaz şekilde Memed'in gelişimiyle bağlantılıdır, bu yüzden roman bir *Bildungsroman*[24] olarak nitelendirilmiştir – bu, daha önce laf arasında değindiğimiz bir konudur.[25] Ancak, roman bazı önemli yönlerden çıraklık romanı veya *Bildungsroman*'dan ayrılır, bu yüzden Yaşar Kemal daha doğru bir şekilde "epik" bir romancı olarak nitelendirilebilir. "Epik" romancı terimi, çok gelişigüzel tartışılan

24 Al'Kaeva, *İnce Memed* 1'i, "yaşamın olanakları hakkında ve karşı çıkarak nelerin elde edilebileceği hakkında bir bilince uyanmaya başlayan Türk köylüsünün çelişkili tavırlarını" temsil eden bir roman olarak niteler ve Yaşar Kemal'in "yaşamın sıradan, mutsuz köylü çocuğu Memed'i nasıl efsanevi bir kişiliğe dönüştürdüğünü göstermesine yardımcı olması" için bir "romantik yazı" ve "psikolojik analiz" kombinasyonu kullandığını belirtir (s. 78). Benzer şekilde Ötüş-Baskett, "Başka ve daha derin bir düzeyde *İnce Memed* bir fabl" olmasına rağmen, "bu romana yaklaşmanın bir yolu onu Türk tarzı bir *Bildungsroman* olarak ele almaktır" der (s. 93). Ayrıca Yaşar Kemal de hatıralarında çıraklık veya gelişim romanı hakkında bazı yorumlarda bulunur. Bkz. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 167, 170-171.

25 Bkz. 1. Bölüm, s. 44-46; 3. Bölüm, s. 67.

bir terim olmuştur[26] ve herhangi bir anlam ifade edebilmesi için izaha muhtaçtır – bu görev, uzun ve detaylı bir şekilde aşağıdaki 5. Bölüm'de yerine getirilmiştir. Romanda Memed'in düşünsel ve duygusal gelişimine büyük önem verilmiştir ve bu gelişim, roman gelişirken Memed'in artan eylem yelpazesi ve gücünde yansıtılmıştır. Onun düşünsel ve duygusal gelişimine sırasıyla ak ışık ve sarı ışık motifleri eşlik eder. Belki bu motifler ayrıca, Değirmenoluk'u da içine alan Torosların yaylalarının ve eteklerinin "ak sıcağına" ve Çukurova'nın "sarı sıcağına" karşılık gelmektedir – bunlardan birinin acımasızlığı Memed'de düşünce ve kararlılığa sebep olurken, diğerinin tehlikesi ve zenginliği daha iyi bir yaşamla ilgili arzuları ve hayalleri tetikler. Bu iki durum birlikte Memed'i ileriye doğru gitmesi için kamçılar. Belki birinin gücü ve diğerinin arzusu temel varoluşsal yaşam güçlerini de temsil eder.[27]

Memed bir yetimdir. Yetimlik çoğu toplumlarda, özellikle de geleneksel bir toplumda, büyük bir talihsizliktir. Bu talihsizliğin ötesinde, Memed'in hem sıradan hem özel olduğuna dair bazı incelikli ve pek incelikli olmayan ipuçları vardır: Memed sıradandır çünkü özellikle büyük, güçlü veya yakışıklı değildir, fakat geçmişi, hem Süleyman'ın [s. 28] hem de Hösük'ün [s. 107] onun babası İbrahim'i iyi kalpliliği ile hatırlaması açısından özeldir; evinin uzaklardan getirilen özel bir toprağı vardır, bu sayede köyde akmayan tek dama sahiptir ve bu, babanın ailesine gösterdiği titiz ihtimamı gösterir; ve evin damı bir peri masalındaki ev gibi parıldar [s. 55]. En önemlisi de, Abdi Ağa'nın İbrahim'e, muhtemelen otantik olmayan bir insanın otantik olan birine duyduğu içgüdüsel bir kin beslediğini öğreniriz. Memed Abdi Ağa'nın kendisine zulmetmek için bahaneler uydurduğunu söylediğinde, annesi şöyle tepki verir: "Bulurdu yavrum [...]. O gavur zaten babayın da düşmanıydı" [56]. Memed'e gelince, meşhur kahramanlıklarına başlamadan önce bile, onun babasının oğlu olduğunu gösteren bazı özel nitelikleri vardır:

26 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 137-138.

27 En azından Homeros, çeşitli perspektiflerden görülebilen insan varlığının temelinde bir tür yaşam gücü veya menos [μήνος] (bu çevrilemez kelimenin genellikle çevrildiği "öfke" değil) olduğunu düşünür görünmektedir. Aristo, Homeros'u takip ederek, bu yaşam gücünü, "sinirlilik" ve "şehvet" duygularıyla ilişkilendirdiği saldırganlık ve cinsel dürtüye ayırır ve bu konuda Vergilius, Dante, Aquinas ve diğerleri –Freud dahil– onu takip eder.

Süleyman'ın Kesme köyünün çocuklarıyla oyun oynamada büyük hüner gösterir [s. 24-25], yeni çarıklarını ustaca bağlar [s. 25-26], pamuk çekmekte çok beceriklidir [s. 20] ve öteki çocukların önünde yetenekleri konusunda mütevazıdır [s. 25].

Fakat Memed'in en dikkate değer niteliği, onu kendi köyü Değirmenoluk'tan kaçarken gördüğümüz 2. Bölüm'de belirgin olduğu üzere, korku, acı ve aşağılanmaya karşı başkaldırmasıdır. Memed Abdi'nin zulmünden korktuğu için köyünü terk eder: Abdi onu sürekli döver [s. 20, 23], annesini döver [s. 27] ve bir keresinde Memed'i kurtlar parçalasın diye iki gün boyunca bir ağaca bağlar [s. 27]. İşte Memed'i umutsuzluğa sevk eden şey bu zulüm ve acıdır. Bu yüzden Memed annesini terk eder ve Abdi Ağa'dan kaçmak için ormandaki adam yiyen kurtlar ve yırtıcı kuşlarla karşılaşmayı göze alır. Bu, acı ve korkunun Memed'in hayatını değiştirmesine sebep olduğu klasik bir varoluşsal durumdur. Varoluşsal gelişimin bu ilk safhasında, Memed'in cesareti umutsuzluk, korku ve içgüdüden kaynaklanır, fakat onun nihai hedefi, nasıl bir kişi olacağını ve nasıl bir dünyada yaşayacağını seçebilmek için duygusal ve düşünsel olarak bilinçli hale gelmektir.[28] Bunun alternatifi, kişinin "insanın en derin ve en anlamlı deneyimlerine güvenmekten" vazgeçmesine yol açan korkaklıktır.[29] Gelişimin önündeki en büyük engel belki de, Yaşar Kemal'in başka bir yerde insani durumun özünde yer alan varoluşsal bir nitelik olarak tarif ettiği korkudur. Abdi Ağa'nın zulmü, Memed'i otantikliğin önündeki en büyük engellerden biri olan korkuyla yüzleşmeye başlaması için kamçılar. Böylece Abdi, Memed'in hayatta kalması için cesaret ve kendine güven gerektiren bir durum yaratarak farkında olmadan onu varoluşsal bir başkaldıran olma yoluna koyar.

Romanda cesaret ve otantikliğin gelişimini kamçılayan başka bir şey sevgidir. Memed'in annesiyle sevgiye dayalı bir ilişkisi vardır, fakat Abdi Ağa'nın yaptığı zulmün korkusu ve acısı onu umutsuzluğa sürükler ve bunun üzerine annesini geride bırakıp kaçar. Fakat kendisini "canı gibi" seven Süleyman'la Kesme köyünde güvenli ve rahat bir hayat kurduktan sonra [s. 40], sonunda annesine karşı

28 Heuscher, s. 357.
29 Heuscher, s. 350.

beslediği sevgiyi hatırlar, onun esenliği için sorumluluk hisseder ve bunun üzerine köyü Değirmenoluk'a geri döner. Daha önceki bölümde anlatıldığı üzere, Memed varoluşsal bir seçim için ilk, yarı bilinçli girişimini, kendisini kısa süreliğine Hösük'e gösterdiğinde yapar. Bunu yaparken Memed, Hösük'ün, annesine onun yaşadığını söyleyeceğini, tüm köyün bunu yakında öğreneceğini ve Abdi Ağa'nın onu eski zulüm ve acı dolu hayatına geri götürmek için geleceğini çok iyi bilir. Fakat Memed artık sevginin zulüm ve acıdan daha güçlü olabileceğini içgüdüsel olarak anlamıştır.

Bir süre sonra, Memed ile Hatçe'nin efsanevi aşkının hikâyesi anlatılır ve tıpkı romanın başka yerlerinde olduğu gibi, burada da doğa, içinden algılandığı sevgi ve yoğunluk ile ölçülebilecek insani otantikliğin bir işaretidir. Aynı şekilde, sanat da "ikinci bir doğayı" yansıtır ve hem Hatçe'nin hem Memed'in aşkının bir ölçüsüdür – hem Hatçe'nin ördüğü çoraplarda hem de onları örerken söylediği türkülerde: "Hatçe Memede muhabbet çorapları dokuyor, mendilleri işliyordu. Üstüne türküler çıkarmıştı. Aşkını, hasretini, kıskançlığını renk renk nakışlara, ses ses türkülere dökmüştü. Bu türküler hala Toroslarda söylenir. Çorapları gören ürperirdi. Türküleri duyan, söyleyen hala ürperir, içinden bir şey başlar yeşil yeşil, taze yeşermeye" [s. 87]. Kısacası, "Sevdaları dillere destan oldu" [s. 87] ve aşklarının halk sanatıyla ilişkilendirilmesi onun otantikliğinin bir ölçüsüdür.

İster sevgi ister cesaret vasıtasıyla ifade edilmiş olsun,[30] roman boyunca insani otantiklik, özellikle yoğun ve doğanın arkasında veya içerisinde yer alan saf bir ak ışık ile ilişkilendirilmiştir. Memed, annesine ekinleri biçmede yardım etmek amacıyla Değirmenoluk'a gidebilmek için Süleyman'dan ayrılma yoluyla ilk yarı bilinçli kararını vermeye çalışırken, zihni farkında olmadan halk sanatına kayar ve bir ağıtın nakaratı düşüncelerinde yankılanır: "Arada sırada da dayanamayıp kendi kendine konuşuyor. 'Anacığım... Vay anacığım! Ekinlerini kim biçer ola şimdi? [...] Ekinleri kim

30 Yine, s. 137, dipnot 27'de belirtildiği üzere, Memed'in cesareti ve sevgisi sırasıyla Aristo'nun "sinirlilik" ve "şehvet" duygularına karşılık geliyor görünmektedir. Belki Yaşar Kemal bu felsefi arka planın farkındadır veya belki sanatsal algılamaları Aristo ve diğerlerinin felsefi algılamalarına karşılık gelecek şekilde konuların derinine nüfuz etmiştir.

biçiyor şimdi anacığım? Ben olmayınca anacığım?'" [40]. Ve daha sonra, nihayet eyleme geçmek için bir karara vardığında –gerçi bunu, kendi kaderini belirlemek için başkalarını manipüle eden dolaylı bir yolla yapar– önce çok sevinir ("Yüreği hafifledi. Birden, kendisini kuş gibi hafif, rahat buldu."), sonra karamsarlaşır, tekrar oturup "düşünceye dal[ar]":

> O kadar bol ışık doldurmuştu ki ortalığı, dağlar taşlar, ağaçlar, otlar eriyiverip ışığa kesecek sanırdı insan.
>
> Ellerini yüzünden çekti. Gözlerini açınca, gözlerine ışık doldu. Kamaştırdı. [s. 41, 42]

Hemen bundan sonra Memed, Hösük tarafından fark edilsin ve Abdi gelip onu zorla Süleyman'dan alıp kendi köyüne geri götürsün diye, keçilerini toplayıp tepenin üzerinden Değirmenoluk'a doğru sürer. Daha sonra, verdiği karar bir şekilde ışığın etkisi altında daha berrak olduğu için, güneş batıp ışık çekildiğinde, "Nedense, bir an seviniyor, arkasından yüreği kararıveriyordu. Bir seviniyor, arkasından... Çarpışma" (s. 34) [s. 44].

Bir dahaki sefere ak ışık motifini çok farklı koşullar altında Memed'in daha önce yarı bilinçli şekilde verdiği annesine ve Abdi Ağa'nın zulmüne geri dönme kararının doğrudan bir sonucu olarak görürüz. Memed kararının sonuçlarını yaşamaktadır: Leyleğin gözü adlı tarladaki annesinin buğdayını biçmiştir ve şimdi ekin demetlerinin üzerinde düven sürmektedir. Düveni çeken at yaşlıdır, her tarafına sinekler üşüşmektedir ve hiç iyileşmeyen bir yarası vardır. Memed, belki de kendisini sembolize eden ata çok acır[31] – her ikisi de çok açtır ve neredeyse dayanma güçlerinin ötesinde olan bir işi yaparken bitkindir. Bu, bir önceki bölümde Memed'in annesine karşı hissettiği sevgisi ve sorumluluğu için ödediği bedeldir. Sanki sebep ve sonucu birbirine bağlamak ve Memed'i bu hale getiren seçimi vurgulamak amacıyla, daha önce geri dönme kararını verme sürecinde kendisiyle cebelleşirken oluşan ışık motifinin aynısı Memed'in şiddetli ızdırabının ortasında da verilir:

31 Örneğin, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un rüyasında küçük kır kısrağı kullanımıyla karşılaştırınız. Bu at romanda, en nihayetinde taşınamayacak kadar büyük olan bir yüke karşı isyan eden Raskolnikov'un bir sembolüdür.

Güneşin parıl parıl ettiği firezler, ova, gözü açtırmayacak kadar kamaştırıyordu. Ölürcesine yorgundu. Yattığı yerden, firezlerin aralığından bir iki kere hayvana baktı.

Hayvanın yanında dört beş leylek dolanıyordu. Leyleklere daldı. [...] Başını sağ dizinin üstüne koydu daldı bu sefer de. [...]

Devedikeni mavi, kocaman çiçeğini açmıştı. Ufacık bir yel parladı onu eğdi.

[...] Memed, hayvana müthiş acıdı. Ne yapacağını bilemiyordu. At, terlemiş, kapkara kesilmişti. Öylesine soluyordu ki, göğsü, kaburgaları hep birlikte inip inip kalkıyordu. Bütün döşü, sırtı, sağrısı köpüğe batmış. Memed de tere battı. Terler her bir yerlerinden sızıyor. Terler gözlerine doluyor. Yakıyor. Nefesini de küflenmiş ekinin ıslak kokusu kesiyor. [...]

Öğleye doğru saplar iyicene ezildi. Saplar ışılıyor. Karası gitti sapların. Şimdi döğenin arkasından ince, altın sarısı bir toz usuldan, Memedin genzini yakarak savruluyor. Toz kokuyor. Yanık yanık bir şeyler kokuyor.

Ta uzakta bir adam, öbek yapıyordu. Onun ötesinde de bir iki kişinin döğen sürdüğü görülüyordu. Koskoca ovada başkaca can eseri yoktu. [s. 50]

Memed ile at arasında birçok kez bağlantı kurulur: Memed at gibi bitkindir, ata "bir iki kere" bakar, hayvana çok acır, her ikisi de tere batar ve insan ile hayvanı aynı duyusal deneyimde birleşmiş olarak hayal edebilmemiz için Memed'in kendi kokusu ile koku duyusu vurgulanır. Ve hepsinin ortasında, yine doğanın muazzam güzelliği vardır – göz kamaştıran güneş, leylekler, çok yakından birbirine bağlı olan güzellik ve acının bir işareti olarak rüzgârda sallanan kocaman mavi devedikenleri. Memed'in tecrübesi kendi seçiminin sonucudur ve ne kadar karışık da olsa, kendi güzelliği ve otantikliği vardır.

Işığı bir sonraki görüşümüzde, o Memed'in gözündeki bir pırıltıya indirgenmiştir. Dışarıda, içeride soğuk ocağın başında oturan Memed'in zihninde kopan fırtınaları yansıtan şiddetli bir tipi vardır [s. 57]. Bu sefer ışık içselleştirilmiştir ve sadece bir pırıltıdır [s. 60, 61], fakat Memed için olgunluğun başlangıcını temsil eder. Bu pırıltı, onun acı ve ıstırabının, düşünceyle birleşmiş cesaret ve

kararlılığı kapsayan otantik bir şeyle neticelendiğini gösteren bir işarettir:

> Bir yere oturdu muydu, akşama kadar oradan kalkmıyor. Başını iki eli arasına alıyor, dalıp gidiyor. Bütün canı, hayatiyeti, kini, sevgisi, korkusu, gücü kocaman gözlerine toplanmış. Gözlerinde arada bir, iğne ucu gibi bir pırıltı yanar söner. Keskin, batan bir pırıltıdır bu! Bu pırıltıdan korkulur. Korkunçtur. Parçalamaya, atılmaya hazırlanmış kaplanın gözlerinde de aynı pırıltı yanar söner mutlak. Bu nereden gelir? Belki yaratılıştadır. En doğrusu, çekilen işkencede, dertte, beladadır. Memedin gözlerine bu pırıltı, son bir yıl içinde gelip yerleşmiştir. Ondan önce Memedin çocuk gözleri bir hayranlık, bir sevinç içinde parlardı. [s. 57]

Burada Yaşar Kemal, insanın "bu pırıltıyla" mı doğduğu yoksa onu acı ve çile ile mi geliştirdiği sorusunu sorarak o eski doğa mı yetiştirme mi (gen mi çevre mi) tartışmasını gündeme getirir. Memed'in varoluşsal başkaldırı kapasitesinin kendisiyle ortak özelliklere sahip olan babasından kaynaklanmış olabileceğine dair yeterli kanıt vardır, fakat burada Yaşar Kemal, Memed'in gelişiminde "işkence, dert, belanın" rolünü vurgulamayı seçer.

Şimdilerde Memed kendisi için düşünmeye başlama yolundadır ve artık gelişiminde güçlü bir düşünsel unsur vardır. Ak ışık, Memed'in gözlerindeki kaplanvari cesaretin pırıltısı ile ilişkilendirilir, fakat ayrıca yoğun düşünce ve bilinç ile de ilişkilendirilir: Her biri diğerini takviye eder. Memed'in düşünsel gelişimiyle ilgili birçok örnek vardır. Örneğin, Memed'in on sekiz yaşında arkadaşı Mustafa ile kasabaya yaptığı ilk yolculuk onun bilinçlenmesinin bir alegorisidir. Abdi Ağa'nın köylülerinin Değirmenoluk'u terk etmesi yasak olduğu için, bu yolculuk yasak bilgiye götüren bir ihlaldir. Yolda iki genç, yaşlı bir eşkıya olan Koca Ahmet'le karşılaşır. Koca Ahmet artık aktif bir eşkıya değildir ve onun Abdi Ağa'yı aşağılayıcı tavrı, gençlerin şimdiye kadar sahip oldukları her şeye gücü yeten ağa görüşünü yıkar. Yaşlı eşkıya farkında olmadan varoluşsal varoluş hakkında da önemli bir ders verir. O, yaptığı kahramanlıklar ve Torosların her tarafında oluşturduğu sevgi ve korku yüzünden efsane bir kişiliktir, fakat o ayrıca daha önceki ihtişamının değil, sadece şimdiki hayatının önemli olduğunun

farkındadır: "Ben değilim ben. [...] Yok, yok, [...]. O öldü" [s. 70]. Mustafa insani kimlik hakkındaki böyle bir farkındalığı anlamayabilir, fakat Memed anlar. Ve hemen bundan sonra Yaşar Kemal, şüphe içindeki Mustafa'ya soru sordurarak, herkesin, bireysel kimliğin temelinde yatan varoluşsal seçim yapma özgürlüğüne sahip olduğunu vurgular: "Teh! [...] böyle adamlar Koca Ahmet olacak olsaydı, dünya Koca Ahmetlerle dolardı. Bu adam aynen senin benim gibi..." [s. 72]. Kasabaya yaklaşırken Memed ve Mustafa, suyun bastığı yoldan geçerler, daha sonra Boklu Dere'nin üzerinden ve ortasında kısmen kurumuş ulu bir dut ağacının olduğu kocaman bir mezarlığın yanından geçerler – bu, "içlerine bir korku, bir ürperti düş[üren]" bir deneyimdir [s. 73]. Birlikte ele alındığında bu küçük olaylar, mezarlığın bir ölüm tılsımı ve varoluşsal değer ile kişisel otantikliğin bir göstergesi olduğu bir yeniden doğuşun, bir büyük dönüşümün yolda olduğu hissini verirler. Ancak daha da önemlisi, gençlerin, kendilerine "Burada ağa yok. Herkes kendisinin ağası" [s. 79] diyerek kasabada ağa olmadığını açıklayan Hasan Onbaşı'yla karşılaşmalarıdır. Bunun sonucu olarak, Memed'in dünya görüşü anında değişir: "Dünyanın genişliğini düşünüyordu. Değirmenoluk köyü bir nokta gibi kalmıştı gözünde. O kocaman Abdi Ağa, karınca gibi kalmıştı gözünde. [...] Aşk ile şevk ile düşünüyordu. Kin duyuyordu artık. [...] 'Abdi Ağa da insan, biz de...'" [s. 80]. Neredeyse hiç gerekli olmamasına rağmen, Yaşar Kemal'in anlatıcısı mevzuyu daha açık ve güçlü bir şekilde vurgular: "Dünkü çarşı, dünkü kasaba, dünkü dünya, bugün Memedin gözünde bambaşkaydı. Bugün ayaklarındaki, yüreğindeki bağ çözülmüştü. Kendisini hür, geniş hissediyordu, uçacak gibi hafiflemişti" [s. 81-82]. Hasan Onbaşı ile karşılaşma, Koca Ahmet ile karşılaşmanın başlattığı dönüşümü tamamlar.

Memed'in cesaret ve akıl niteliklerine ek olarak sevgi de ışık ile ilişkilendirilmiştir ve sevgi periyodik olarak Memed'in varlığını aydınlatır. Daha önce Memed'in Kerimoğlu ile temasını, *kültürel* otantikliğin Türkmen geçmişinin "çok büyük dünyasıyla ilk teması" olarak ele aldık (yukarıda s. 100-102). Burada aynı sahneyi *kişisel* otantiklik ve öz farkındalık perspektifinden ele alıyoruz. Memed Kerimoğlu'nun çadırına ilk girdiğinde, "Renklerin cümbüşü veryansın ediyor[dur]": "Nerden bu kadar çok ışık doluyor

çadırın içine?" Memed, gagaları birbirine dokunan binlerce küçük, renk renk muhabbet kuşunun olduğu nakış motifini gördüğünde –bu, Hatçe'nin onun için ördüğü çorapların üzerindeki motifin aynısıdır– "Gözleri yaşla dol[ar]. [...] Cennet gibi bir yer," der [s. 175]. Aynı ışık motifi, otantikliğin bir şartı veya yönü ile ilişkilendirilen çeşitli durumlarda ortaya çıkar. Başlarda, Memed'in gözündeki bir pırıltı olarak ışık motifi, Memed'in Abdi Ağa'ya karşı öfkesi ve intikam arzusu ile ilişkilendirilir (s. 60, 61 ve başka birçok yerde). Başka zamanlarda bilinçle veya herhangi bir karara varma mücadelesi ile ilişkilendirilir. Daha özel olarak, Memed'in Kerimoğlu'nun çadırına ilk girişinde olduğu gibi, bazen *öz* farkındalık ile ilişkilendirilir:

> Memed ilk kez kendisini bir yere, bir şeye yabancı sandı. Daha doğrusu kendisine, kendi içine bir yabancılıktı bu. Gözü tüfeğine gitti. Sonra kılık kıyafetini gözünün önüne getirdi. Bütün göğsü boydan boya çaprazlama fişeklik... Yan tarafında kocaman bir kama ve bombalar. Başında kirlenmiş, porsumuş bir mor fes. [...] İçinden: "Demek eşkıya oldum ha?" geçti. "Bundan böyle ömrüm eşkıyalıkta geçecek ha!.." [s. 177]

Memed, Deli Durdu'dan ayrılma veya onun iyiliksever Kerimoğlu'nu aşağılamasına izin verme kararı ile karşı karşıya kaldığında, yine mücadele ile de olsa kararlı bir şekilde davranmak için yeterli deneyime sahiptir. Daha önce Abdi Ağa Memed'e, yeğeni ile nişanlı olduğu için Hatçe'den uzak durmasını emrettiğinde, Memed, "o iğne ucu kadar küçücük pırıltı gelip gözbebeklerine oturmuş" [s. 94] olmasına rağmen, solgundur ve hareketsizce bekler. Abdi Memed'i sarsıp tekmelemeye başladığında bile Memed zorlukla kendini tutar: "Isırıyor, yiyordu avurt etlerini hırsından. Ağzı kan içinde kalmıştı" [s. 94]. Deli Durdu'nun Kerimoğlu'nu soyup aşağılamaya çalıştığı şimdiki durumda ise, "O iğne ucu parıltısı gel[ir] Memedin gözlerine gene otur[ur]" ve hem Memed hem Cabbar, daha önce Memed'in yaptığı gibi "avurtlarının içini" ısırırlar [s. 192]. Paralellik oldukça açıktır: Abdi gibi, Durdu'ya da "ağa" diye hitap edilir ve her iki adam da kendilerini yüceltmek ve güçlerini ve şöhretlerini zorla kabul ettirmek için bilinçli olarak başkalarını aşağılar. Ve her iki durumda da Memed, kendisini kontrol etmek

için mücadele etmek zorundadır. Fakat ikinci olayda Memed daha deneyimli ve daha kararlıdır ve pasif olarak direnmek yerine *harekete geçer*.

Daha önce 12. Bölüm'de, Memed'in Deli Durdu'ya karşı başkaldırma kararının temelinde yatan sebep, Memed Recep Çavuş'a Abdi Ağa'nın müsebbibi olduğu acı dolu tecrübelerine dayanan kendi değerlerini anlattığında göz önüne serilir: "İnsanlarla oynamamalı. Bir yerleri var, bir ince yerleri, işte oraya değmemeli. Ben Abdi Ağadan biliyorum. Yoksa... Korkmalı insanların bu tarafından. Aşağı görmemeli insanları" [s. 159]. Memed Abdi'yi öldürmeye karar verdiği zaman, bu, dikkatlice düşünülmüş bir karardır. Önceden Abdi'yi ilk öldürmeye çalıştığında, takip edilip köşeye sıkıştırılmıştı: "O, adam öldürmek demek değildi. Tabancayı ateşlerken dünyadan bir insanı ayırıyorum dememişti. Yakayı kurtarmak böyle daha kolay mümkün olmuştu." Ancak şimdi, Memed olgunlaşmıştır ve bu olgunluğun bir kısmı, onun yaşama saygısını arttıran ölüm hakkındaki bilgisinden ve ölüme saygısından kaynaklanmaktadır: "Şimdi bir adam öldürecek. Bir cana kıyacak... Öfkesi, aşkı, sevgisi olan bir şeyi ortadan kaldıracaktı. Buna, kendinde hak görmüyor gibi bir duyguya kapılmıştı. Düşünmeyi, hem de enine boyuna, derinliğine düşünmeyi öğrenmişti. Kasabadaki Hasan Çavuş... Belki de aşkı öğretmiştir düşünmeyi" [s. 230]. Öfke, cesaret, düşünce, aşk –hepsi ışığın sembolize ettiği şeylerdir. Ona sadece imgelemin eklenmesi gerekmektedir– Çukurova'nın temsil ettiği umutların ve hayallerin bir imgesi olan sarı ışık motifinde olduğu gibi. En sonunda Memed'in Abdi Ağa'yı öldürme kararını haklı gösteren şey Memed'in imgelemidir:

> Konuşmadılar. Memed, gene derin bir düşünceye dalmıştı. Diyordu ki, kendi kendine, "Abdi ölümü hak etmiştir." İneklerini çekip götürüşleri geliyordu gözünün önüne... Çakırdikenlikte, bıçak gibi ayazda, ayaklarını, bacaklarını dikenler yiye yiye çift sürüşü geliyordu. Ayazda, dikenlerin yırttığı yerler ateş düşmüş gibi cayır cayır yanar, adamın yüreğine işler. Zehir gibi acı, kahırlı çocukluğu toptan geliyordu aklına... "Abdi ölümü hak etmiştir. Hele varalım köye." [s. 231]

Romanda daha önce Memed'in kasabaya yaptığı ilk yolculuk, onun imgeleminin yeni bir tür gelişiminin başlangıcıdır. Memed'in kasa-

ba deneyimi, onun bilincine katkı yapan ve onu, umutsuzluk veya korkuyla değil bir şey *için* duyduğu arzu ile hareket etmesini sağlayacak akıllı kararlar alabileceği bir pozisyona yerleştiren büyük bir aydınlanmadır. Romanın başka yerlerinde olduğu gibi yoğun deneyim, canlı imgelerle yansıtılır:

> Kasabanın dışına çıktıklarından itibaren kasaba gözden kayboluncaya kadar, dönüp dönüp baktılar. Kasabanın üstünde ak bulutlar dönüyordu. Evlerin bacalarından süzülen gümüşi dumanlar, havada asılıp kalmışlardı. Kırmızı kiremitler durgun mavinin üstüne yapışmıştı. [s. 82]

Duygusal bir düzeyde Memed'in yeni deneyimi, romanın bütününde onun imgelemi vasıtasıyla tekrar tekrar parıldayan bir sarı ışık motifi olarak yinelenir. Bu, ilk olarak şerbetçilerle başlar: "Sarı pirinç güğümlere gün vurup şavkıtıyordu. Gözü sarı pirinç güğümde kalan Memed, güğümü yakından görebilmek için [yaklaşır]" [s. 81]. Romanda daha sonra Memed kasabaya döndüğünde, hâlâ o parıltının büyüsü altındadır ve bir şerbet isterken "güğüme elini dokundurdu[ğunda]" şerbetçi, "Altından yapılmıştır oğul, altından" der [s. 371]. Başlangıçta sarı ışık, Memed'in, Hasan Onbaşı'nın tavsiyeleri ve rehberliği ile, bir ev ve bir tarla hayalini gerçekleştirmeyi umduğu Çukurova'nın yalın bir imgesidir. Memed ilk kasaba yolculuğundan Değirmenoluk'taki evine döndükten sonra bitkindir ve uykuya dalarken, "Kafasında sarı bir pırıltı şavkıyordu. Şavkıyan pırıltılar dönüyorlardı" [s. 87]. Yaşar Kemal, bu olaydaki özel esin kaynağı olan Memed'in Çukurova hayali ile insanın hayal gücünü kullanarak bir düş yaratmasını sağlayan umut ve arzu kapasitesini bünyesinde barındıran daha genel güç arasında ayrım yapar. Spesifik imgeler aynen kalır, fakat onların *arkasında* umut ve özlemin bileşiminden oluşan daha genel hayal etme süreci vardır:

> Belki umuttur. Belki de bir özlemdir. Özlem sıcacıktır. Özlem bir dost, bir sevgilidir. Sarıverir insanı sıcaklığı. Memedin kafasında, gönlünde ta iliklerine işlemiş, sarı pirinç pırıltıları vardı. Pırıltıların ötesinde kırmızı kiremitleri maviliğe yapışmış kasaba...
>
> Sarı pirinç pırıltıları, koyu, mor, savrulan kebap dumanlarına karıştı. Kör Hacının nal şıkırtısı... Kaldırımı beyaz, sıykal, yani cilalı çay taşlarından yapmışlar. Beyaz beyaz parlıyor. [s. 87]

Ertesi sabah, Çukurova'nın yoğun güneşi gibi olan genel hayal etme süreci ile şerbetçinin pirinç güğümünün spesifik hayali arasındaki aynı ayrım ve aynı şekilde her ikisinin bir rüya haliyle olan yakın bağlantısı vurgulanır: "Uyuyor muydu? Pirinç pırıltısı yeniden kafasını allak bullak etti. Çukurova güneşinin altında, güneş çarpınca fışkıran milyonlarca pırıltı" [s. 88]. Ve tam olarak uyandığında Memed, insan imgeleminin aşkın kapasitesinin farkındadır: "Bütün yorgunluğuna içindeki bütün karanlığa karşın, yüreğine bir yerlerden bir ışık, bir aydınlık sızıyordu. [...] Bu sevinç, bu sıcak ışıktan ileri geliyordu. Bu ışık nedendi?" [s. 89]. En nihayetinde, Memed'in daha iyi bir yaşam umudu ve arzusunu kamçılayan Hatçe'ye olan aşkı, bütün köyünü kapsayan insanlık için hissettiği daha büyük ve daha az ben merkezli sevginin parçasıdır: "Kendi Çukurovaya yerleşince, ev bark sahibi olunca, bir gün köye gelecek, Çukurova böyle böyle diyecek... Bütün bir köy arkasında inecekler Çukurovaya" [s. 88]. Memed Hatçe'yle kaçıp peşindeki Abdi Ağa ve yeğenini vurduktan sonra, "kafasının karanlığında bir top sarı ışık şavkır" (bu ifade Pantheon'un Amerika baskısında yoktur, fakat ABD'de yayınlanan yeniden sayfa numaralaması yapılmış VHPS baskısına eklenmiştir, s. 95) [s. 118]. Bir süre sonra, Deli Durdu'nun çetesinde iken jandarma tarafından pusuya düşürüldüğünde Memed, bir an için öleceğini düşünür ve hissettiği korku, umut ve arzunun sarı ışığını söndürür:

> Memed, hayretle, korkuyla sordu: "Ya ölüm, ya teslim mi?" Kafasında o pirinç parıltısı bir yalımlandı, yayıldı, geçti gitti. [s. 171]

Yine daha sonra, Memed Abdi Ağa'yı Aktozlu köyünde öldürme girişiminde bulunduktan sonra başka bir ölümden kıl payı kaçış esnasında, Akçasaz bataklığının böğürtlen dikenlerinin verdiği acı, Memed'in çocukluğunun Dikenlidüzü'nün çakırdikenleri gibi, bir bilinç pırıltısına yol açar:

> Bacaklarını böğürtlen dikenleri yemişti. Memed çakırdikenliği düşündü. Nedense kafasında birden sarı pirinç pırıltısı bir şimşek hızıyla parladı geçti. [s. 284]

Sarı ışığa ayrıca sık sık Memed'in başkaları için olan hayalleri eşlik eder: Uzun uzun köyünü özgürleştirme hayalinin detaylarını

anlatırken, "kafasında, o sarı parıltı güneşten şavkı[r], çoğal[ır], büyü[r]" [s. 305] ve Cabbar'a şöyle der: "Şu tarla meselesi aklıma geldi geleli, hiç ölmek istemiyorum" [s. 305]. Memed'in otantikliğinin başka bir işareti, kendi ölümünün kaçınılmaz olduğunu kabul etmesi ve onunla barışık olmasıdır. Bunun sonucu olarak, imgelemi onu kişisel olanın ötesindeki bir dünyaya götürür ve zamanı aşan daha büyük değerleri kucaklamaya yöneltir: Kendi efsanesinin içinde yer aldığı dünyanın farkına varır. Bu dünya sembolik olarak, Sefil Ali'nin türkülerini bestelediği [s. 354] ve Memed'in hapishanedeki Hatçe'yi görmek için hayatını tehlikeye atmadan önce "sarhoş gibi sallanarak" [s. 358] güç almaya gittiği dağların doruklarıyla ilişkilendirilir. Ve daha sonra, Hatçe ve Iraz'ı jandarmadan kurtarmak için hayatını tehlikeye atmadan önce, "Memed [her gün] çok erkenden kalkıp dağa çekiliyor, karanlık kavuştuktan sonra dama geliyordu." Memed'in otantikliği, kendisi olmaktan başka seçeneği olmayan doğanınkine yaklaşır ve doğa ile teması Memed'e ölüme meydan okuma veya hatta ölümü önemsememe gücü verir: "Yüzde yüz öleceğimi bilsem, gene gideceğim" [s. 378].

Ak ışık ve sarı ışık motifleri kitabın çoğunda sırayla göründükten sonra, romanın sonunda sarı ışık, her yıl Dikenlidüzü'nün bir ucundan diğerine çakırdikenlerini yakma ritüeli haline gelen çok büyük bir ateşe dönüşür. Sembolik olarak doğanın acıya sebep olan kısmını yok etme ve bu vesileyle insanlığımızın farkına varmamızı sağlayan insani durumun bir kısmını yok etme fikri tartışmalı bir önermedir, fakat en az Satürn'ün Çağı (Altın Çağ) ve eski Yunan kinik filozofları kadar eski bir hayaldir ve doğa buna, romanda daha önce Memed'in zaman üstü ve yaşanması imkânsız ikametgâhı olan Alidağ'ın zirvesinde görünen doğaüstü bir ışık topu ile cevap verir. Bu şekilde doğa, Memed'i cesaret, adalet, hakikat ve sevgi gibi aşkın değerlerin bir simgesine yükseltmek için sanatın dünyasıyla işbirliği yapar. *İnce Memed* 2'de Yaşar Kemal, böyle değerleri herhangi bir kalıcı anlamda gerçekleştirmenin mümkün olup olmadığını irdeler.

5. BÖLÜM

Homerosoğlu Yaşar Kemal

Bundan önceki bölümde, çıraklık romanı veya *Bildungsroman* ile ortak yönleri olan *İnce Memed* 1'de gelişim ve otantiklik temalarını inceledik. Şimdiki bölümde ise, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'de Homeros tarzı epiğin bazı geleneksel tekniklerini nasıl kullandığını incelemek istiyorum. Yaşar Kemal'in bu kullanımı, romanın, onun okuma yazma bilmeyen bir sözlü gelenek Anadolu ozanı olarak çocukluk geçmişi dahil, epik geleneklerle bağlantısı hakkında ilginç sorular gündeme getirir. Böyle düşünceler, genel olarak edebi form ve janrın, özel olarak da roman formunun değişkenliğini gösterir.

Yaşar Kemal hatıraları ve söyleşilerinde Homeros'la akrabalığını ifade etmiştir ve en az bir kez kendisinden "Homerosoğlu" olarak bahsetmiştir.[1] Yaşar Kemal okuma yazmayı öğrenmeden önce bir Anadolu *âşığı* olduğu için ve modern Türk dili ve edebiyatını –başka geleneklere ek olarak– Homeros tarzı destandan teknikler ve perspektifler kullanan hikâyeler ve romanlar yaratmak amacıyla dönüştürdüğü için, Yaşar Kemal'in kendisi için ifade ettiği soy ağacını ciddiye almamız gerekir. Yaşar Kemal hatıralarında Homeros'tan dört farklı yerde ve spesifik olarak *İlyada*'dan yedi yerde bahseder ve Homeros'un "bu çağdaki [...] Türk ve Kürt Homerosları"na[2] uzanan yaşayan bir sözlü geleneğin başı olduğunu açıkça ortaya koyar. Ayrıca, spesifik örnekler vermese de, Yaşar Kemal'in *İlyada*'yı "anlatış [ve] tipleri çiziş biçimi bakımından"[3] bir kaynak olarak gördüğü ve *İlyada*'dan temaların hâlâ çağdaş folklorda –Yaşar Kemal'in kariyerinin başında çalışmayı arzuladığı bir alan[4]– bulunabildiğini ileri sürdüğü açıktır. Dahası, başka bir yerde Yaşar

1 Azra Erhat, "Homerosoğlu Yaşar Kemal", *Sevgi Yönetimi* (İstanbul, 1976).
2 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 85.
3 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 121.
4 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 138, 139.

Kemal kendisini Kazancakis'le kıyaslar ve şöyle der: "İkimiz arasında gerçek Yunanlı benim, diyebilirim. Benim roman anlayışım Homerosa daha yakın."[5] Ve laf arasında "Gogol ve Tolstoyun [...] en büyük hayranlıkları Homerosadır. Özellikle de *İlyada*yadır" yorumunda bulunur ve ekler: "Rus romanının yeniliği, büyüklüğü, özgünlüğü sanırım biraz da onların bozkır halklarının anlatım biçimlerini kavrayışlarından, epopeye hayranlıklarından ileri geliyor."[6] Bu bölümde Yaşar Kemal ve Homeros'un ortak yönü olan sözlü geleneklerle ilişkilendirilen temaları, teknikleri ve sosyolojik kontekstleri karşılaştırıp aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyacağım. Bu projem Yaşar Kemal'in romanı için bazı geleneksel temeller sağlayacak ve modern Türk edebiyatıyla bağlantılı yenilikçi özelliklerini törpülemeden bir dereceye kadar onu Batılı okurların aşina olduğu geleneklere entegre edecektir. Aynı zamanda Yaşar Kemal'in romanı hakkındaki açıklama ve yorumlarımız, Homeros tarzı epiğin bazı teknik ve tematik yönlerini daha iyi anlamamızı sağlayabilir. Ağırlıklı olarak Homeros'un *İlyada*'sı ve Yaşar Kemal'in ilk ve en iyi bilinen Türkçeden İngilizceye çevrilmiş romanı *İnce Memed* 1'i ele alarak başlıyorum. Eleştirel perspektifim, karşılaştırmalı edebiyat veya kültürlerarası çalışmaların –tabii çeviribilimin son yirmi yılda bu alanlara getirdiği daha kapsamlı boyutuyla[7]– eleştirel perspektifidir. Ayrıca, trajedi, komedi, romans ve ironi hakkındaki perspektifler arasında bağ kuracak bir kontekst yaratan Northrop Frye'ın yüksek ve az öykünmeci modlar kavramına ek olarak, mit temelli janr eleştirisinden de yararlanıyorum.[8]

---

5 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 153.

6 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 175-176.

7 Örneğin bkz. Susan Bassnett, "Toward Translation Studies", *Comparative Literature: A Critical Introduction* (Oxford, Blackwell, 1993), s. 158 ve başka birçok yerde. Burada Bassnett, çeviribilimin "gerçekten disiplinlerarası" olan niteliğinden dolayı, düşüşte olan karşılaştırmalı edebiyat disiplininin yerini alabileceğini öne sürer ve bunun için "kültürlerarası çalışmalar" terimini bir alternatif olarak önerir.

8 Northrop Frye'ın *The Anatomy of Criticism* (Princeton UP, 1957, 2000) kitabındaki uzun 4. Bölümü "Edebi Türler Teorisi", özellikle s. 303-326 arası sayfalar, özellikle düzyazı ve şiir türleri arasındaki sınırların bulanıklaşması konusunda fikir vericidir ve bu yüzden bizim Homeros'la Yaşar Kemal'in, ister *İnce Memed* 1'de olduğu gibi açık şekilde ister *Dağın Öte Yüzü*'nde olduğu gibi dolaylı şekilde kahramanlık öyküsü olan, "az öykünmeci" romanı arasında bir bağ kurma amacımızla örtüşmektedir.

İlk bakışta Yaşar Kemal'in karışık biçimli romanı[9] *İnce Memed* 1 ile *İlyada* ve *Odysseia*'nın trajik ve komik perspektifleri arasında büyük farklılıklar varmış gibi görünebilir. Fakat daha yakından bakıldığında, şaşırtıcı sayıda benzer noktaların olduğu görülecektir. Ben her iki yazarın epik teknikleri kullanımına, topluma karşı birey temasıyla yakından ilişkili olan kültüre karşı doğa temasını tasvirine ve Homeros'un şiirleri ile Yaşar Kemal'in romanının betimledikleri toplumların değer sistemlerindeki temel çelişkileri nasıl gösterdiklerine odaklanacağım. Böyle yaparak, Homeros'un destanlarının Yaşar Kemal'in romanlarını incelemek için yararlı bir kontekst sağlayacak en önemli yönlerine odaklanmak amacıyla ağırlıklı olarak sadece belli tekniklere –örneğin, esin perisine yakarma, altı ayaklı daktilik dizeler, tanrıların olay örgüsünde düğüm çözücü olarak kullanımı ve hikâyenin ortasından başlama gibi teknikler– odaklanan geleneksel epik tanımlarını geride bırakıyorum. Önemli uzunluğa ve ciddiyete sahip eserler yaratmanın yanında, hem Homeros hem Yaşar Kemal kriz içindeki toplumları resmeder ve dil, kültür, sosyal sınıf ve ideoloji konusundaki farklılıklarını

9 *İnce Memed* 1 şüphesiz bir düzyazı anlatıdır, fakat daha spesifik olarak *Bildungsroman* veya gelişim romanının formel özelliklerine sahiptir ve psikolojik romanın ve sözümona "köy romanını" kapsayan sosyal gerçekçilik romanlarının bazı yönleriyle bağları vardır. Belma Ötüş-Baskett, "Yaşar Kemal's Dream of Social Change: The Fable of the Hawk and the Goat-Beard", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Special Issue on Yaşar Kemal, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 87-93, makalesinde *İnce Memed* 1'i bir *Bildungsroman* olarak ele alır. Yaşar Kemal kendisi ise, Freud, bilinçaltı ve kişisel kimlik hakkında yorumlarda bulunur (*Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 186-187) ve şöyle der: "üstü kapalı olarak, hiçbir zaman insanların gözüne sokmadan romanlarımda psikoloji, üstelik de anlık psikolojiler ağır basar" (s. 152). Fakat Homeros'un destanları gibi, Yaşar Kemal de romanlarına, başka türlü sahip olamayacakları, geniş sosyolojik ve felsefi boyutlar katan zengin folklorik ve sözlü geleneklerden yararlanır. Bu temalar ve gelenekler, *Edebiyât* dergisinin 1980 tarihli Yaşar Kemal özel sayısında incelenmiştir. Bu sayıda, aynı zamanda derginin bu cildinin misafir editörü olan Ahmet Ö. Evin'in yazdığı bir "Önsöz" (s. 5-6) ve "Giriş" (s. 7-15) vardır. Ayrıca aynı sayıda, romanın temaları ve gelenekleri, İlhan Başgöz tarafından "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature" (s. 37-47) başlıklı makalede, William C. Hickman tarafından "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*" (s. 55-68) başlıklı makalede, L.O. Al' Kaeva tarafından "*İnce Memed*" (s. 69-82) başlıklı makalede ve Adnan Binyazar tarafından "The Yaşar Kemal Phenomenon" (s. 205-220) başlıklı makalede incelenmiştir. Al' Kaeva'nın makalesi özellikle romandaki gerçekçi ve romantik unsurların karışımını görmek ve anlamak konusunda yararlıdır.

azaltmamıza yardım eden birçok teknik ve temayı paylaşır – ve bu şekilde eserleri karşılıklı olarak birbirini aydınlatır. Metinlerarası karşılaştırmamız ayrıca Yaşar Kemal'in, Doğu ve Batı'dan çok sayıda edebi yazar ve geleneklere[10] ek olarak, ağıt, türkü, destan gibi Anadolu sözlü halk geleneklerinden ve Homeros'un şiirlerinden yararlanan *İnce Memed* 1 vasıtasıyla Türk edebiyatında yeni bir melez tür yaratarak elde ettiği muazzam başarısına dair eleştirel kavrayış sağlar. Sonuç olarak Yaşar Kemal, romanlarında yer alan sözlü halk gelenekleriyle teması olan Türk okurlar için ve kullandığı yabancı edebi geleneklere aşina olan başka kültürlerden okurlar için büyük cazibeye sahip olduğunu ispatlamıştır.

Toplumsal yapı ve değerlerin kökeni hakkındaki sorular en nihayetinde cevapsız kalabilir, fakat buna rağmen, en azından Homeros ve Yaşar Kemal arasındaki bazı temel sosyolojik farklılıkların farkında olmamız gerekir. Genç *âşık* Yaşar Kemal Toroslar ve Çukurova'daki halktan dinleyicilere sanatını sergilerken, Homeros'un takipçisi ozanlar veya rapsodistler, krallar (muhtemelen biraz haydutlara veya korsanlara benzeyen) için sanatlarını sergilerlerdi. Bu kontekstlerin her biri farklı bir toplumsal ideolojiyi göz önüne serer. *İlyada*'nın 2. Bölümü'nde, Homeros'un kahraman olmayan sıradan halk sınıfının çirkin, ağzı bozuk bir temsilcisi olan Thersites adlı karakteri, Akhilleus'un Agamemnon'a sövüp saymasını gülünç şekilde taklit eder (2.246 ve devamı) ve askerlerin ve görünüşte Homeros'un onayıyla Odysseus tarafından iyice dövülür (2.283 ve devamı).[11] Ancak, Yaşar Kemal'in kahramanları, güçlü toprak ağaları veya feodal beylerin vaatleriyle "kışkırtılan" kötü

10 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*'da Yaşar Kemal'i etkileyen çeşitli kaynaklara çok sayıda referans vardır. Örneğin, Osmanlı kültürü ve edebiyatına, çocukluğunun Kürt ve Türk ozanlarına ve on altıncı yüzyıl şairi Karacaoğlan (s. 96, 100, 102), on dokuzuncu yüzyıl şairi Dadaloğlu ve Yunus Emre gibi sufi şairler gibi çok daha eski Anadolu ozanlarına referanslar vardır. Yaşar Kemal ayrıca, arkadaşı olan ve hapiste bir dönem Orhan Kemal'e (112) rehberlik eden Nâzım Hikmet (s. 100) gibi daha yakın zamanda yaşamış Türk yazarlardan da bahseder. Ve tabii ki bunlara ek olarak Yaşar Kemal üzerinde etkisi olan başka birçok önemli kaynak vardır – Homeros, Balzac, Çehov, Cervantes, Dostoyevski, Gogol, ve Stendhal'e ek olarak Batılı yazarlar vardır (s. 120-121, 100).

11 Homeros'un *İlyada*'sına yaptığımız referanslar, Robert Fagles'ın çevirisindendir (New York, Penguin, 1990) ve metinde parantez içinde verilmiştir. Atıfta bulunulan mısra numaraları, orijinal Yunanca metinden ziyade çeviriye aittir.

eşkıyaların aksine, sıklıkla sıradan halka yardım eden eşkıyalardır. Memed'in öyküsünün örüntüsü, Memed'in kasabaya ilk gezisinde karşılaştığı Koca Ahmet gibi iyi eşkıyalara dayanır [s. 67-71]. Böyle kahramanların ünü halk ve halk ozanları tarafından muhafaza edilir: "Toroslarda ünlenmiş nice kanlının adı sanı unutulduğu halde bunların [Gizik Duran, Kürt Reşit, Cötdelek gibi iyi eşkıyaların] türküleri, daha dilden dile dolaşır" [s. 294]. Yukarıda yer alan bundan önceki bölümlerde böyle eşkıyaları ve onların kahramanlıklarına halktan gelen tepkileri varoluşsal bir perspektifle ele aldım; bu bölümde ise, bu halk olgusuna çoğunlukla sosyolojik ve psikolojik bir perspektifle yaklaşıyorum. Yaşar Kemal'in Anadolu ozanları, sıradan insanları zenginlerin ve güçlülerin zulmünden ve bu zulmün sebep olduğu sefaletten kurtaran halk kahramanlarının hatıralarını yaşatır; buna karşın Homeros'un ozanları, kendileri zengin ve güçlü olan kahramanların hatıralarını yaşatır. Bir âşık ve çağdaş bir romancı olarak Yaşar Kemal'in kişisel tecrübesine bakarak, kahramanlık türküsü ve çağdaş edebiyatın asillere ve aristokratlara dayanan bir topluma bağlı olmadığını veya yaratıcı dürtünün sosyal sınıfa bağlı olmadığını varsayabiliriz.

Yaşar Kemal'in yaptığı şey sırf romantiklik değildir. Romanlarının çoğunda Yaşar Kemal, kahramanca eylemlerin bireylere tutku aşıladığı kendiliğinden gelişen bir sürecin olduğunu ve bu tutkunun daha sonra kahramanca sözlere dönüştüğünü açıkça ortaya koyar. *İnce Memed* 1'de Vayvay köylüleri Memed'in, Ali Safa Bey'in köylülerin topraklarını ellerinden alabilmesi için onların gözünü korkutan kötü eşkıya Kalaycı'ya karşı çıkıp onu öldürdüğünü öğrenince, Memed'in kahramanlıkları onların hayallerini tutku ateşiyle alevlendirir ve Memed onların gözünde "efsane" haline gelir. Bunun sonucu olarak yaşlı bir adam, "Memed, şahinim" sözünü kullanmaya başlar: "Koca Osman, alanın ortasındaki mermer taşın üstüne oturmuş: '*İnce Memed*, şahinim. *İnce Memed*, şahinim,' diyor boyuna. Başka hiçbir laf etmiyor. Durup durup, '*İnce Memed*, şahinim!' diyor" [s. 345]. "Diline pelesenk etmişti bunu" [s. 347]. Kısacası, Homeros'un ozanları aristokratik veya asil bir değerler sistemini desteklerken, Yaşar Kemal Çukurova romanlarında ağıt, türkü, destan gibi sözlü halk geleneklerinin nasıl Çukurova ağaları gibi açgözlü ve zalim güç simsarlarını red-

deden derin bir insanlıktan doğduğunu gösterir. *İlyada*'nın 16. Bölümü'nde Patroklos'a birkaç kez "Patroklos sürücüm" (16.22, 682, 867, 944, 985) veya *Odysseia*'nın 14. Bölümü'nde (14.63, 388, 547), 16. Bölümü'nde (16.66, 142, 499) ve 17. Bölümü'nde (17.298, 357, 557) Eumaeus'a birçok kez "Eumaeus, domuz çobanım" diye hitap edilmesinin gösterdiği üzere, belki Homeros'un kullandığı sıfatlar, "Memed, şahinim" sözüne benzer halk isimlendirmelerinin kalıntıları olabilir.[12] Yirminci yüzyılın birinci yarısında Homeros tarzı destan anlatma hakkında Parry, Lord ve takipçileri[13] tarafından Homeros tarzı dışındaki epik geleneklere dayanan önemli bilimsel çalışmalar yapılmıştır ve Yaşar Kemal de gençliğinde bir Anadolu ozanı olarak ilk elden tecrübe ettiği sözlü destan anlatma tekniklerini betimleyerek böyle bilgilere katkıda bulunmuştur. Yaşar Kemal kendi tecrübelerini, *İnce Memed* 1'deki Sefil Ali ve *Dağın Öte Yüzü*'ndeki Kel Âşık gibi ozanları kapsayan halk kültürü ile ilişkilendirir.[14] Sosyal değerler sistemi bakımından Homeros ve Yaşar Kemal arasındaki farklılıklar ne olursa olsun, her iki şair de sözler ilham eden eylemleri betimlerler ki bu sözler daha sonra o eylemlerin hatırasını yaşatır ve iyi yaşamı korumak veya iyi yaşamın bir tasavvurunu yaratmak amacıyla taklit edilecek ideal örnekler olarak işlev görür – bu örnekler, *İlyada*'da Hektor'un ailesi, *Odysseia*'da Phaiak toplumu veya *İnce Memed* 1'de yeniden yapılandırılan Değirmenoluk ya da Vayvay toplumu olabilir.

Başka yerlerde hem Homeros hem Yaşar Kemal profesyonel ve profesyonel olmayan ozanları destan söylerken gösterir. *İlyada*'nın

12 Homeros'un *Odysseia*'sına yaptığımız referanslar, Stanley Lombardo'nun çevirisindendir (Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2000) ve metinde parantez içinde verilmiştir. Atıfta bulunulan mısra numaraları, orijinal Yunanca metinden ziyade çeviriye aittir.

13 Bernard Knox, Robert Fagles'ın *İlyada* çevirisine yazdığı "Giriş" bölümünde (s. 10-22), Homeros'un metinlerinin sözlü kompozisyonu ve aktarımıyla ilgili sorunlar hakkında mükemmel bir genel değerlendirme sunar.

14 Yaşar Kemal, hatıralarındaki yorumlarına ilaveten, bir ozan olarak kişisel sözlü destan anlatma deneyimleri hakkında ayrıca başka yerlerde de yorumlarda bulunmuştur. Örneğin, Boğaziçi Üniversitesi'ndeki konuşmasında yaptığı değerlendirmeler: "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" (Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009), çev. Barry Charles Tharaud, *Middle Eastern Literatures*, Cilt 14, Sayı 2 (Ağustos 2011), s. 203-206.

9. Bölümü'nde Agamemnon'un gönderdiği elçi Akhilleus'a ulaştığında Akhilleus lir çalmakta ve "savaşan kahramanların şanlı eylemlerinin şarkısını söylemektedir" (228); *Odysseia*'nın 9-12. Bölümlerinin ünlü hikâyeleri Odysseus'un kendisi tarafından söylenir ve *Odysseia*'nın 8. Bölümü'nde Phaiaklar'ın sarayında profesyonel ozan Demodokos'un destan söyleme gösterileri vardır. Ayrıca Yaşar Kemal de 15. Bölüm'de Koca İsmail'in Kozanoğlu'nun Osmanlı kuvvetlerine karşı 1865 mağlubiyetini anlatan resitalini ve 21. Bölüm'de Sefil Ali'nin türküsünü betimleyerek bize bir ozanın destan söyleme gösterisinin detaylı bir tasvirini sunar. Yaşar Kemal ayrıca Sefil Ali'nin türküsünün bir kıtasına da yer verir. Ek olarak, "Memed, şahinim" [s. 345, 347] sözüyle Yaşar Kemal, aşağıda 7. Bölüm'de (s. 202-211) gösterdiğim üzere, bundan sonraki romanı *Ortadirek*'te daha da geliştirdiği sözlü destan anlatmanın psikolojisini gözler önüne serer.

Her iki şairdeki sözlü kompozisyon sürecinin izlerine dayanan benzerliklere ek olarak, Yaşar Kemal geleneksel bir destan kataloğu anlamına gelen bir şey yaratır. *İlyada*'nın 2. Bölümü'ndeki gemiler kataloğu, *İlyada*'nın bağlamını oluşturan Geç Bronz Çağ'ın coğrafik ve etnografik bir incelemesidir. Yaşar Kemal, *İnce Memed* 1'in 15. Bölümü'nde göçebe yaşam tarzının ve mevsimlerle birlikte Toroslardan Çukurova'ya göç eden birçok Türk ve Kürt aşiretinin olduğu "eski Çukurovayı" anlatırken benzer bir şey yapar. Ek olarak, Türkmen ve Kürt ozanlarını, aşiretlerin ve eski yaşam tarzlarının yok olmasına yol açan, göçebelerin Osmanlı devleti tarafından bastırılmasının ve zorla iskân ettirilmesinin tarihini anlatır. Daha sonra, aşiretlerden geride kalanlar, Abdi Ağa'nın Dikenlidüzü'nde olduğu gibi, köylüleri toprağa bağlayan feodal bir tarım sistemine eklemlenmişlerdir. Romanın 1930'ların ilk yarısını kapsayan zamanı zarfında, bereketli Çukurova'daki büyük ölçekli tarım ve makineleşme, feodal bir tarım sistemini köylülerin topraklarının elinden alındığı veya ortakçı oldukları topraklardan koparıldıkları kapitalist bir sisteme dönüştürmekteydi. Dahası, bu romanda ve Yaşar Kemal'in diğer Çukurova romanlarında 1. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Osmanlı İmparatorluğu'ndan modern Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde gerçekleşen siyasal dönüşümlere ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki siyasal gelişmelere

referanslar vardır. Fakat Homeros Geç Bronz Çağı Ege kültürlerinin coğrafyası ve etnografisini, zamanı geçmiş olan ideal bir kültürel kimliği canlandırmak, güçlendirmek veya muhafaza etmek amacıyla anlatırken, Yaşar Kemal önemli ölçüde daha sofistike bir şey yapar: Günümüz Türkiye'sinin "geç dönem kapitalizmi"nin baskıcı siyasal ekonomisinin maddi temellerini kapsayan bir tarihi arka plan resmeder. Yaşar Kemal'in baskı görmüş bireyleri –sıklıkla kapitalist toplumların kurbanlarının arasında olan yaşlılar, çocuklar ve kadınlardan oluşan– ön plandadır ve onların kötü durumu, gelecekteki çağdaş Türkiye'yi yansıttığı gibi onların geçmişteki durumunun tarihi kökenlerini de yansıtır.

Homeros ve Yaşar Kemal'in ortak başka bir aracı, Homeros'ta epik benzetmeler biçimini alan tablodur. Örneğin, Homeros *İlyada*'nın 8. Bölüm'ünün sonunda Akhaların gemilerinin yakınında kamp kurmuş olan Truvalı savaşçıların görkemli bir tasvirini bize sunar:

> [...] bütün gece boyunca, [...] aralarında işaret ateşleri alev alev yanıyordu.
>
> Güçlü yüzlercesi, gecenin göğünde ayın parlaklığının etrafında ışıldayan
>
> yıldızlar gibi bütün görkemleriyle parıldıyor [....]
>
> orada ovada bin ateş yanıyordu
>
> ve her ateşin başında elli savaşçı oturuyordu
>
> yükselen alevde hazır bekleyen,
>
> ve yulaf ile pırıl pırıl arpa yiyen, arabalarının yanında duran
>
> atlar Şafağın ışıl ışıl tahtına çıkmasını bekliyordu. (8.640-54)

Homeros'un epik benzetmeleri, şiirin arka plan dokusundan ön plana çıkan opera aryalarına benzetilmiştir ve ek olarak bu spesifik örneğin silinmez bir resimsel niteliği vardır. Buna benzer bir şey ara sıra Yaşar Kemal'de de vardır. Yaşar Kemal'in ünlü olduğu geniş ve detaylı doğa tasvirlerinden bahsetmiyorum. Daha ziyade, yukarıda 3. ve 4. Bölüm'de bahsedilen, 4. Bölüm'de Memed Hösük'le temas kurduğunda [s. 42, 44] veya 14. Bölüm'ün sonunda Memed farkında olmadan Aktozlu köyünü yakıp Anavarza kayalıklarına kaçtığında (s. 243) [s. 287] betimlenen ovanın geniş açılı manzaraları gibi insanları doğanın büyüklüğü karşısında cüce gösteren

spesifik panoramaları kastediyorum. Bunun en iyi örnekleri, iki tablonun ön plana çıktığı Iraz ile Rıza'nın öyküsünde –bir önceki bölümde varoluşsal otantikliğin bir ifadesi olarak biraz detaylı şekilde ele aldığım (s. 111-112)– mevcuttur: Yeşil ekinlerin ortasında ön plana çıkan beyaz Adaca kayası ve kara toprağın ortasında üzeri yeşil sineklerle dolu olan Rıza'nın ölü bedeni (yukarıda s. 111-112). Ek olarak Rıza'nın ayışığında toprak sürmesinin güzel bir tablosu vardır:

> Ayın on dördü. Ay, yusyuvarlak. Cümle tarlaları, daha çok Rızanın sürülmekte olan toprağını yaldızlıyor. Serince de bir yel esiyor. Rızanın öküzleri, ayakları toprağa gömülerek, ağır ağır arkalarındaki pulluğu çekiyorlar. [s. 210]

Yaşar Kemal'in, Homeros'un epik benzetmelerinden daha geniş bir kullanım yelpazesine sahip olan, birleştirilmiş coğrafi, topografik, meteorolojik, doğal ve felsefi tasvirlerden oluşan ve *İnce Memed* 1'in 1. Bölümü'nde olduğu gibi bazen birleşip karmaşık bir bütün haline gelen daha genel doğa tasvirleri hakkında çok daha fazla şey söylenebilir.

Yıllarca önce Cedric Whitman *İlyada*'da, 1. Bölüm'deki olay örgüsü yapısının ve motiflerin 24. Bölüm'de benzer olay örgüsü yapısı ve motifleri ile dengelendiği ve benzer yapısal denge ve simetrinin 6. ile 18., 9. ile 15. Bölümler arasında ve devamında şiirin tam ortasına kadar devam ettiği ve bu şekilde karmaşık bir halka yapısı oluşturduğu biçimsel yapısal bir simetrinin var olduğunu göstermişti. Ayrıca *Odysseia*'nın 8. Bölümü'nde de benzer bir olay örgüsü simetrisi olduğunu ortaya koymuştu.[15] Böyle biçimsel simetri genellikle Yaşar Kemal'in romanlarında yoktur, fakat ara sıra böyle bir yapı etkili bir şekilde kullanılır. Örneğin, 13. Bölüm'ün son kısmında, Iraz ilk hapse girdiğinde "kuyu dibine düşmüş [bir] taş gibi[dir]" [s. 213]. Fakat yavaş yavaş Hatçe Iraz'ı bir şeyler yemeye ve konuşmaya ikna eder ve onun acısını paylaşır. Dertlerini paylaşırlar ve her biri diğerinin hikâyesini "en ince noktasına kadar, yaşamış, görmüş gibi" bilir [s. 218]. Ortak hayaller kurarak gelecekteki yaşamlarını birlikte planlarlar. Ancak, Hatçe Memed'in

15 Cedric H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (Harvard UP, 1958).

yaralandığına dair bir dedikodu duyduğunda, hayalleri yıkılır ve yataklara düşer. Daha önce Hatçe'nin Iraz'ı ayağa kaldırmaya çalışıp başardığı gibi, şimdi de Iraz Hatçe'yi ayağa kaldırmaya çalışır, fakat Hatçe oralı olmaz. Bu durum Iraz'ın daha önceki durumuyla Hatçe'nin şimdiki durumu arasında ironik bir paralellik oluşturur. Bu iyi düzenlenmiş paralellik ve farklılık, romanda baştan sona önemli bir tema olan hayal gücünün altını çizer, çünkü Hatçe, Iraz'ın daha önce gerçek bir trajedi tarafından yıkıldığı gibi, *hayali* bir trajediyle yıkılır.

Ayrıca Homeros ve Yaşar Kemal'in ortak nokta olarak paylaştığı nadir anlatım teknikleri de vardır. Hem Homeros hem Yaşar Kemal bazen, bir ara öykünün arka plan bilgisi sağladığı ve bu şekilde hikâyenin ilerleme momentumunu yavaşlattığı, yavaş ilerleyen bir anlatım metodu kullanır – bu, Eric Auerbach tarafından yıllar önce farkedilen ve kayda geçirilen bir Homeros tarzı tekniktir.[16] Mesela, *İlyada*'nın 9. Bölümü'nde Agamemnon'un Akhilleus'u yeniden savaşa katılması için ikna etme girişimleri ile *İnce Memed* 1'in 9. Bölümü'nde Hösük'ün Topal Ali'yi Memed ve Hatçe'nin izini sürmekten caydırma girişimleri arasında bazı önemli benzerlikler vardır. Truvalılar gemileri yakmaya başladıktan ve en iyi Akha savaşçıları yaralandıktan sonra, Agamemnon Akhilleus'u savaşa dönmeye ikna etmek üzere bir elçiler heyeti gönderir. Heyette şu üç adam vardır: Odysseus, Phoeniks ve Telamonoğlu Aias. Pratik kafalı Odysseus, Akhilleus'u Agamemnon'un vaat ettiği muhteşem hediyeler için savaşa dönmeye ikna etmeye çalışır. Agamemnon gibi Odysseus da pratik ve materyalisttir ve ek olarak akıllılığıyla bilinmektedir – Akhilleus'un "bir şey söylediğinde kalbinde başka bir şey gizleyen adama" patlaması Agamemnon için olduğu kadar Odysseus için de geçerlidir. İkinci olarak, Phoeniks Akhilleus'un manevi babasıdır ve onu hem maddi *hem* manevi sebepler –bir daha kolay elde edilemeyecek savaş ganimetleri ve yoldaşlarını kurtarma gibi– ileri sürerek ikna etmeye çalışır. Son olarak, Akhilleus'un reddedici tavrından vazgeçmeyeceği artık açık olmasına rağmen, Aias ideal yoldaşlık perspektifiyle konuşur. Bu şekilde Homeros,

16 Eric Auerbach, "Odysseus' Scar", *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. Willard R. Trask, Edward W. Said tarafından yazılan yeni bir girişle (Princeton UP, 2003 [1953]), s. 3-23.

bize Akhilleus'un dikkate alacağı bir değerler hiyerarşisi sunar. Sonuç olarak en geniş kapsamlı ve önemli ikna örneği, bir ara öykü olarak anlattığı Meleagros'un Öyküsü mükemmel bir *paradeigma* örneği olan Phoeniks'tir. Bu öykü bu durumda, içerdiği olay örgüsü ile ayrıca ders alınacak bir kıssa olarak da işlev görür.

Phoeniks'in anlattığı öyküde Meleagros, doğduğu şehri korumak için savaşmaya devam etmeyi reddeder ve bir dizi insan onu savaşa dönmesi ve şehrin surlarını koruması için ikna etmeye çalışır (ironik olarak, gemilerini Truvalıların yakmasına karşı savunmak üzere savaştıkları için şimdi Meleagros'un Kalydon şehrinin savunmacıları pozisyonunda olanlar Truvalılar değil, Akhalardır). Meleagros'u savaşa dönmeye ikna etmeye çalışan bireyler, en az önemli olandan en çok önemli olana ve kültürel olarak en önemli olandan kişisel ve duygusal olarak en önemli olana bir sevgi skalası oluşturur: İlk önce şehrin yaşlıları onu ikna etmeye çalışır, sonra babası, sonra erkek kardeşleri ve annesi, yoldaşları ve son olarak sevgili eşi. Meleagros karısının yalvarmasının bir sonucu olarak sonunda yeniden savaşa katılır ve şehri kurtarır, fakat ona daha önceden teklif edilen hediyeleri almaz. Phoeniks Akhilleus'a daha sonra savaşmama kararından vazgeçip bir kahramanın şan ve şerefinin göstergesi olan vaat edilmiş hediyeleri almamaktansa şimdi Agamemnon'un teklifini kabul etmesini tavsiye eder. Daha önce Akhilleus, liyakatini gösteren ve şan ve şerefini sembolize eden hakkı olan ganimetlerin kendisine verilmediği konusunda yakınmış ve şiddetli tepki göstermişti (*İlyada* 1.174 ve devamı ve 9.372 ve devamı). Ancak şimdi, eğer hayatını kaybederse, ne kadar çok veya değerli olursa olsun hiçbir ganimetin bunun bedeli olamayacağının farkındadır. Ayrıca, Kader'e göre eğer Akhilleus savaşa tekrar girerse, ölecektir. Aslına bakılırsa, Agamemnon savaş ganimetlerini biriktirip adil bir şekilde dağıtmayarak onların değerini düşürmüştür, dolayısıyla artık savaş ganimetleri bir savaşçının şan ve şerefini yeterince temsil etmemektedir. Meleagros'un *paradeigma*'sı ve onu çevreleyen Akhaların eylemleri ironilerle doludur: Meleagros'un karısına verdiği değer Akhilleus'un Briseis'e verdiği değer ile paraleldir; Agamemnon'un Akhilleus'un savaş ganimetleri payı ve şeref ödülü olan Briseis'e el koyması, tıpkı Paris'in Helen'i kaçırmasının Menelaus'u küçük düşürmesi ve şan

ve şerefini azaltması gibi, Akhilleus'un küçük düşmesi ve şan ve şerefinin azalması demektir; Truva'ya karşı yapılan savaşın, Paris'in Menelaus'u küçük düşürmesinin intikamını alacağı umulmaktadır, lakin gel gör ki aynı türde bir küçük düşürmeyi Agamemnon kendi en iyi savaşçısına karşı yapmıştır; vesaire. Bu *paradeigma*, Homeros tarzı anlatımın ve belki genel olarak sözlü kültürden türemiş anlatımın karakteristik özelliği olan açık bir berraklığa ve ilerleme biçimine sahiptir. Bu özelliklerin aynısı Yaşar Kemal'in anlatılarında da bulunabilir.

Örneğin, Memed Hatçe ile kaçtıktan ve Abdi Ağa Topal Ali'ye baskıyla onların izini sürmesi görevini verdikten sonra, 9. Bölüm'de Topal Ali'nin arkadaşı Hösük onu bir kenara çağırır ve Memed ile Hatçe'nin izini sürmemesi için ikna etmeye çalışır. Daha sonra bize, Topal Ali'nin iz sürme becerileri ve kendine has topallığı hakkında arka plan bilgisi verilir. Bunlar insanda bir ara öykü duygusu uyandırır. Yukarıda 4. Bölüm'de farklı bir perspektifle ele aldığımız Hösük'ün ileri sürdüğü argümanın Homeros tarzı anlatımın karakteristik özelliği olan bir berraklığı ve ilerleme biçimi vardır: İlk önce Hösük, Topal Ali'ye, "Kıyma *İnce Memed*e! Kıyma öksüze! Kıyma İbrahimin bir oğluna!" [s. 107] der; sonra, "Bunlar sevdalılar Ali! Karasevdalılara kötülük eden onmaz" diye ekler [108]; daha sonra, "Hösük, Alinin gözlerinin içine, gözlerini dikti baktı. Bunu yapmazsan olmaz mı, der gibi baktı" [s. 108]. Hösük'ün argümanları daha genel kültürel ve toplumsal değerlerden daha kişisel ve bireysel değerlere doğru ilerler. Argümanlarına karşı hiçbir tepki almadığında, Hösük yeni baştan başlar: "Bunlar daha çocukluktan sevişirler. [...] Onları Allah nişanlamış, haberin var mı Ali?" [108] der; sonra, "bir koca köy sana düşman kesilir" [s. 109] diye ekler; ve son olarak, "Karasevdalıları ayıranın onduğunu duydun mu hiç? Aralarına kara çalı olma sevdalıların. Yuva bozanın yuvası bozulur Ali!" [s. 109] der. *İlyada*'nın 9. Bölümü'ndeki Phoeniks'in argümanları gibi, buradaki argümanlar da açık ve dolaysızdır ve toplumu veya insanın toplumdaki yerini koruma temeline dayanır. Ayrıca Hösük'ün Ali'yi, iki sevdalı kaçabilsin diye Abdi'yi bir günlüğüne yolundan saptırmaması halinde dostluğunu bitirmekle tehdit etmesinde Phoeniks'in anlattığı Meleagros'un Öyküsü'ndeki-

ne benzer bir sevgi skalası iması bile vardır. Gelenekler[17] ve ortak ahlak anlayışı, öksüz olduğu için Memed'e acımak ve Allah'ın bir araya getirdiği sevgililere zulmetmemek gerektiğini dikte eder. En önemlisi de, Ali Hösük'le olan uzun süreli arkadaşlığını kaybetme ve bütün Değirmenoluk köyü tarafından dışlanma pahasına iki sevgilinin izini sürme kararından vazgeçmez. Ek olarak, halk inancına göre bu durumda Ali'nin kendi yuvası yıkılacaktır – ki bu tam da, Topal Ali Abdi Ağa'nın yeğeni Veli cinayetinde Hatçe'nin aleyhinde yalancı şahitlik etmeyi reddettikten sonra olan şeydir.

Homeros ve Yaşar Kemal'in eserlerinin başka yerlerinde, ara öykülerin veya *paradeigma*'nın biraz daha geniş kullanımları vardır ve bu, ana olay örgüsüne perspektif katar. Örneğin, *İlyada*'nın 6. Bölümü'nde, ünlü Likyalı savaşçı Sarpedon'un arkadaşı Truvalı bir kahraman ve kumandan olan Glaukos, en büyük Yunan kahramanlarından biri olan Diomedes'e meydan okur (169 ve devamı). Glaukos, Homeros'un en meşhur epik benzetmesi olan apofatik[18] bir epik benzetme ("Yaprakların nesilleri gibi [...] işte insanlar da öyledir" pasajı) yaptıktan sonra, bize içinde, "kusursuz bir adam olan" (6.183) dedesi Bellerophontes'in paradigmatik öyküsünü anlattığı kendi soyağacının uzun hikâyesini sunar. Bu öyküye göre, Kral Proitos'un karısı Anteia gizlice Bellerophontes'le birlikte olmayı arzular, fakat "asla adamın güçlü iradesini, sarsılmaz, güçlü azmini yeneme[z]" (6.190-91) ve sonunda kocasına genç adamın kendisini baştan çıkarmaya çalıştığını söyleyerek sarsılmaz bir dirence sahip olan kahramandan intikam almaya çalışır. Kral genç adamı, Anteia'nın Likya kralı babasına gizli mesajla öldürülmesi için gönderir ve Anteia'nın babası buna, Bellerophontes'le Herakles'in zorlu görevlerini hatırlatan bir dizi zor göreve göndererek yanıt verir: Bellerophontes canavar Khimaira'yı öldürür (6.212), Solymos kabilesine karşı savaşır (6.217), amazonları yener (6.219) ve en sonunda eve dönüş yolunda Likya Kralı bir pusu ku-

17 Gülsüm Öztürk, "Folkloric Elements and Idiomatic Expressions in Anatolia: A Study of Yaşar Kemal's Novels" (Master's Thesis, San Diego State University, 2001), s. 54, 55, 58.

18 Bu benzetme apofatiktir veya bir şey "söylemeyeceğinizi söylemedir" çünkü Glaucus, bireylerin dünyaya gelip gittiğini ve aralarında pek fark olmadığını ima ederek insanların ormanın yaprakları gibi olduğunu söylemekle söze başlar, ancak daha sonra, kendi kahramanlık soyağacının gerçekten özel olduğunu göstermeye çalışır.

rar ve Bellerophontes kendisini öldürmeye gelen adamları tümüyle bozguna uğratır (6.223-24). En sonunda Kral, Bellerophontes'i "tanrıların gerçek bir oğlu" olarak tanır ve kızını onunla evlendirir, ona büyük bir mülk verir ve krallığını onunla paylaşır (6.226-31). Bellerophontes'in ara öyküsü, *İlyada*'nın daha büyük olay örgüsüne alternatif bir örüntü oluşturur. Yakışıklı Truva prensi Paris, Menelaus'u ziyaret edip karısı Helen'ı kaçırarak "ev sahibi-misafir dostluğuna" ihanet eder ve bu, Truva Savaşı'nın görünürdeki sebebi olur. Buna karşın, eşit derecede yakışıklı ve çok daha cesur olan Bellerophontes Kraliçe Anteia'nın olağandışı cinsel ilgisinin kurbanı olur, fakat ahlaki yönden sarsılmaz bir direnç gösterir. Böyle yaparak Homeros, Paris'in ev sahibi-misafir dostluğunu ihlalinin iki toplumun yarısından fazlasını yıktığı *İlyada*'nın trajik örüntüsünü yineler, fakat bize alternatif bir son gösterir. Bu şekilde Homeros, mit eleştirisi ve tipolojisine dayanan Northrop Frye'ın arketipik janrları anlamında bir "romans" veya idealize edilmiş insani eylem örüntüsünü önümüze koyar.[19] *İlyada*'da bazen idealize edilmiş davranış seviyesine yükselen Hektor gibi kahramanlar olmasına rağmen, genellikle *İlyada*'nın dünyası –sıradan veya çağdaş insanlar tarafından yapılması imkânsız eylemleri başarabilen kahramanların tanrısal hünerlerine rağmen– trajik hataların yapıldığı bir dünyadır.

Homeros *paradeigma* kullanımı yoluyla *Odysseia*'da da alternatif perspektifler yaratır. İlk olarak, *Odysseia*'nın 1. Bölümü'ndeki Tanrılar Konseyinde Zeus, Odysseus'un dönüşü için potansiyel olarak trajik bir örnek olan Agamemnon'un karısının sevgilisi Aigisthos tarafından öldürülmesinden bahseder. İkinci olarak, Penelope İthake'nin en iyi erkeklerinden oluşan 108 talip tarafından kuşatılmıştır. Penelope taliplerinden birisini koca olarak kabul de etse veya talipler onu sıkıştırmaya devam da etse, Odysseus, Agamemnon gibi, eve döndüğünde potansiyel olarak ölümcül bir tehditle karşı karşıya kalacaktır. Bu durum ayrıca, Nestor'la görüşmek için Pylos'a ve daha sonra Menelaus'la görüşmek için Argos'a giden Telemakhos için de potansiyel bir örnek oluşturur: Her iki yerde de Telemakhos, Agamemnon'un karısının sevgilisi tarafından nasıl öldürüldüğü ve oğlu Orestes'in nasıl intikam aldığıyla ilgili şeyler

19 Bkz. s. 150, dipnot 8.

duyar (3.212-221 ve 4.549-76). Dolayısıyla, Agamemnon'un eve döndükten sonraki feci sonu Odysseus için potansiyel bir örnek iken, Orestes de Telemakhos için bir örnektir.

Odysseia'daki üçüncü ana *paradeigma*, ozan Demodokos (halkın öğretmeni) Phaiaklar'ın ülkesinde, Alkinoos'un sarayında, tanrılar Aphrodite ve Ares'in nasıl gayri meşru bir cinsel ilişki yaşadıklarının ve kıskanç koca Hephaistos'un sevgilileri yakalamak için nasıl kurnazca bir tuzak kurduğunun şarkısını söylediğinde husule gelir. Öfkeli koca, sevgilileri Olympos tanrılarının önünde rezil eder ve Ares'ten zararının tazminini ve Zeus'tan kızı Aphrodite için ödediği başlık parasının iadesini talep eder (8.287-398). Bu durumda örnek, insanların veya Bellerophones gibi yarı tanrı kahramanların yaptıklarından ziyade tanrıların yaramaz davranışındandır. Dahası, bu davranış, karısı zenginliğini tüketmekte olan talipler tarafından kuşatılmış olan Odysseus'un, ülkesi İthake'ye döndüğünde karşılaşabileceği potansiyel durumun geleceğine dönük bir öngörüdür. Bu durumda, yine Northrop Frye'a başvurarak diyebiliriz ki, potansiyel trajik eylem komik bir eylem biçiminde yansıtılmıştır – kısmen, ölümsüz oldukları için tanrıların trajedi yaşamalarının mümkün olmamasından dolayı. Potansiyel alternatif janr, Odysseus'un yaşadığı sıkıntılarla ilgili sadece farklı, umursamaz bir perspektif ortaya koymaz, fakat ayrıca Homeros'un kardeş şiiri *İlyada* ile metinlerarası yansımalar oluşturur ve bu süreçte her iki şiiri zenginleştirir.

Yaşar Kemal, Homeros'un *paradeigma* kullanımıyla başardığı zenginleştirmenin oldukça farkındadır ve bu aracı Homeros'tan çok daha geniş kapsamlı olarak ve çok zengin bir etki oluşturarak kullanır. *İnce Memed* 1'de Yaşar Kemal, Memed'in yaşamı ve eylemlerini yansıtmak üzere en az beş *paradeigma*'dan faydalanır ve *İnce Memed* 1'in en son İngilizce baskısına yazdığı girişte Sakarya Şeyhi hakkındaki yorumuyla bunlara altıncı bir *paradeigma* ekler (s. viii-x). Yaşar Kemal bize, 1638'de Sultan IV. Murat'ın Bağdat'ı almak üzere sefere çıktığını, fakat Sultan Bağdat'ı fethetmekle meşgulken Konya dışındaki dağlarda İstanbul'a tehdit oluşturabilecek Sakarya Şeyhi'nin yaşadığını anlatır. Sultan Şeyh'e Bağdat seferine katılması durumunda yüksek bir makam teklif eder ve Şeyh bu teklifi reddettiği zaman, halk önünde aşağılanma

ve ölümle tehdit edilir. Şeyh teklifi reddeder, çünkü görevinin kendisine Allah tarafından verildiğine inanır. Bunun sonucunda Sultan, kuvvetlerini Şeyh'in üzerine gönderir ve Şeyh yakalanıp öldürülür. Şeyh, kıyamete yakın bir günde geri dönecek ve dünyaya daha iyi bir düzeni geri getirmek için kalan erdemli insanlarla dünyayı fethedecek olan Mehdi'nin temsil ettiği İslami gelenekten gelmektedir. Yaşar Kemal, bu dini Mehdi hikâyesinde, kaderleri başkaldırmak olan "mecbur" erkek ve kadınların bir örneğini görür. Dolayısıyla, Memed "mecbur" başkaldıranların modern varoluşsal bir temsilcisidir ve *İnce Memed* 1 de böyle bireyleri derinlemesine inceleme girişimidir. Memed annesini ve sevdiceği Hatçe'yi kaybeder ve bütün ömrü boyunca bir eşkıya veya kanun kaçağı olarak kalmaya mahkûmdur, fakat en azından romanın sonunda Abdi Ağa'yı öldürdüğünde geçici bir başarıyı yaşamış olur. (*İnce Memed* serisinin *İnce Memed* 1'den sonraki üç cildinde bu başarı hafifletilmiş ve daha az görünür hale gelmiştir.) Fakat açıktır ki, Memed'in sosyal eylem düzeyindeki görkemli başarısı, Yaşar Kemal'in romanını yazmasının arkasındaki motive edici güç olan Sakarya Şeyhi'nin hikâyesine tamamen zıttır. Başka bir deyişle, Şeyh'in hikâyesi kahraman Memed'in eylemlerinin gerçekçi veya trajik bir *paradeigma*'sıdır – veya başka şekilde ifade etmek gerekirse, Yaşar Kemal'in ara öyküleri, Memed'in hikâyesinin gerçekçi veya trajik köklerinden uzaklaşıp insani arzuları yansıtan daha idealist edebi romansa doğru yön değiştirdiğini vurgular. Bu, Northrop Frye'ın edebi janrların sembolik yapısını vurgulayan teorilerini akla getirir. Dahası, Yaşar Kemal'in Şeyh'in hikâyesini karışık janrlı modern bir romanda gizli bir örüntüye dönüştürmesi, edebi ve kültürel karşılaştırmacılığın veya metinlerarasılığın enteresan bir örneğidir.

İnce Memed 1'in kendi metni içinde, dördü Memed'in tecrübesinin negatif veya gerçekçi yansımaları olan ve biri pozitif, paralel bir versiyonu olan, beş önemli *paradeigma* örneği vardır. Birincisi, daha önce bahsettiğimiz 13. Bölüm'deki Iraz'ın öyküsüdür. Memed gibi Rıza da bir öksüzdür, zulüm görür, büyük yoksulluk içinde büyür ve isyan eder. Dolayısıyla Rıza'nın öyküsü, Abdi Ağa tarafından zulmedilen ve dolandırılan Memed'in öyküsünün bir yansıması veya *paradeigma*'sıdır. 6. Bölüm'ün başında kendi tarlasını sürme

düşlerini üzerine bina ettiği erkek buzağı hakkındaki tutkulu, sevgi dolu tasvirleri, Memed'in arzularının ne kadar güçlü olduğunun bir ölçüsüdür [s. 54]. Nasıl ki Memed dondurucu soğukta ve ak sıcakta Abdi Ağa'nın çakırdikeni dolu tarlalarını çıplak ayakla sürme yerine kendi toprağını işlemeyi hayal eder, aynı şekilde Rıza da topraksız büyür ve babasının eskiden sahibi olduğu tarlayı düşler: "Adacanın dibindeki tarlaya varıyor. Bir taşın üstüne oturuyor, dalıyor hayallere... [...] Gün doğarken toprak buğulanır. Buğulu toprağa özlem, özlemlerin en yamanıdır" [s. 208]. Sonunda Rıza başkaldırır, kendini savunur ve kendi hakkı olanı talep eder. Memed'in durumuna gelince, Abdi Ağa Memed'i ve Döne'yi açlığa mahkûm ederek pes ettirir ve Memed'in umutlarının ve hayallerinin temeli olan ineklerini ve erkek danalarını ellerinden alır. En sonunda Abdi, yeğeni Veli'yi Memed'in sevdiği Hatçe ile nişanlayınca, Memed başkaldırır ve Hatçe'yle kaçar. Rıza ve Memed kendi farklı yöntemleriyle, zenginin ve güçlünün tarafını tutan sosyal ve yasal sistemlere karşı çıkarlar. Memed'in durumuna bakarsak, Memed ciddi kayıplar –hayallerinin yıkılması ve en nihayetinde annesinin ve sevdiğinin ölümünü– yaşar, fakat başkaldırısı en azından geçici olarak toplumsal düzeyde başarılı olur. Buna karşın, Rıza öldürülür ve annesi Iraz hapse atılır. Bu yüzden Iraz ve Rıza'nın öyküsü bir *paradeigma*'dır veya Memed'in hikâyesinin daha gerçekçi veya daha trajik bir yansımasıdır. Dahası, Iraz'ın öyküsü, tam Memed eşkıya olduktan ve Abdi Ağa gibi merhametsiz bir hayal yıkıcı olan çete lideri Deli Durdu'ya başkaldırabilecek kadar dağlarda hâkimiyet kurduktan sonra olay örgüsüne dahil edilir. Sonuç olarak Rıza'nın öyküsü, Memed'in kariyerinin aşırı hayali bir yola saptığı kritik bir noktada devreye girer. Bu öykü, Memed'in başarısının edebi romans şablonunun altını çizer ve kendi trajik sonuyla daha gerçekçi bir alternatif sunar.

İkinci bir gerçekçi *paradeigma* sadece romanın Türkçe metninde mevcuttur. Türkçe metinde 13. Bölüm'ün başında bir türkünün iki kıtası (10 dize) vardır. Türküde geçen kartal yağı, Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki Meryemce'nin yapabildiği gibi, bir merhem olarak kullanılmaktadır, tek fark burada kurşun yaralarını iyileştirmek için kullanılmasıdır:

İndirdiler Heletenin düzüne
Kellesi yokkine bakam yüzüne
Benden selam söylen Nukrak kızına
Neneyle neneyle Iraz neneyle
Çık dağlar başına bana eleyle.

Nukrağı dersen de Ofunun dağı
Derde derman derler kartalın yağı
Ayağına düştüm Besninin beyi
Neneyle neneyle Iraz neneyle
Çık dağın başına ordan eleyle. [s. 206]

Nakaratın birinci dizesi, *Neneyle neneyle Iraz neneyle*, Çukurova ve Torosların biraz kuzeydoğusuna düşen Adıyaman yakınlarındaki 1880'lerin Anadolu köyü Nurhak'tan çıkan bir Anadolu türküsüne aittir. Türkünün temeli olan orijinal hikâyeye göre,[20] Ufo isimli bir köylü zalim bir ağa olan Çil Ali'ye başkaldırır, onu öldürür ve eşkıya olmak için dağlara kaçar. Hemen sonra, sevdiği kız Iraz da kaçıp ona katılır. Daha sonra, Çil Ali'nin yerine daha da zalim bir ağa olan Çil Osman gelir ve jandarmanın yardımıyla Ufo'yu yakalar, kellesini keser ve bir kazığa geçirtip jandarma karakolunda sergiletir. Ufo'nun öyküsünün bir kısmı, Memed dörtlemesinin birinci ve ikinci ciltleri *İnce Memed* 1 ve *İnce Memed* 2 için örnek teşkil eder. *İnce Memed* 2'de, öldürülen Abdi Ağa'nın yerine çok daha zalim bir ağa olan Kel Hamza gelir ve o da en nihayetinde romanın sonunda Memed tarafından öldürülür. Ancak, ikinci cildin sonu, Memed bu kez *iki* güçlü ağayı, Kel Hamza ve Ali Safa Bey'i öldürmesine rağmen, birinci cildin sonundan bile daha az tatmin edicidir. İkinci cildin sonuna doğru Memed, öldürülen ağanın yerini alacak başka bir ağanın her zaman olacağını anlayan yalın bir varoluşsal kahramandır. Her halükârda, Türkçe metinde 13. Bölüm'ün başında yer alan türkü kıtaları, Memed'in *İnce Memed* 1'in sonunda Abdi Ağa'yı öldürerek ulaşacağı başarıya üstü kapalı işaret etmektedir. Fakat bu kıtalar ayrıca, türküdeki kahraman Ufo'nun

20 Ufo'nun öyküsü Nurhak köyü için kurulan şu on-line sitede bulunabilir (21 Aralık 2010'da ziyaret edilmiştir): http://www.nurhak.bel.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid =90.

aksine, Memed Abdi Ağa'nın yerine gelen Kel Hamza'yı *İnce Memed* 2'nin sonunda öldürmeyi başardığı için genel hikâyenin romans yönünde yön değiştirmesine de üstü kapalı işaret etmektedir. Yaşar Kemal'in Ufo'nun daha gerçekçi öyküsünün yönünü bir romans janrı yönünde değiştirmesi *paradeigma*'yı ustalıkla kullanmasıyla mümkün olmuştur.

Yaşar Kemal'in Ufo hikâyesi versiyonu farklı bir bölgedendir, çünkü onun türkü kıtaları versiyonu Nurhak kıtalarından farklıdır – ki bu, folklor ve halk müziğinde yaygın bir durumdur. Yine de, küçülttüğü türkü kıtalarında (orijinal türkü tabii ki alıntılanan iki kıtadan çok daha uzundur) Ufo'nun öyküsüne yaptığı üstü kapalı referans ile Yaşar Kemal, Anadolulu okuyucuları için Memed'in cazibesini iyice arttırabilir. Osman Şahin Çukurova köylüleriyle *İnce Memed* hakkında yaptığı görüşmeleri irdelerken bu olgu hakkında yorumda bulunmuştur. Bazı çağdaş köylüler *İnce Memed*'i tarihi bir kişilik olarak bilmektedir.[21] William C. Hickman gibi başka araştırmacılar, halk kahramanlarını Yaşar Kemal'in Memed'i ile ilişkilendirmek konusunda Çukurova köylülerinden daha ihtiyatlıdırlar ve bunun yerine *İnce Memed* 1'in modern bir roman olduğunu vurgularlar.[22]

Memed gibi köylü bir başkaldıran için Iraz ve Rıza'nın kaderlerini daha gerçekçi bir örnek olarak ve romanın 1. Cildi'nde ve çok daha sonra 2. Cildi'nde tamamıyla farklı bir Iraz'ın kaderini yine daha gerçekçi bir örnek olarak gösterdikten sonra Yaşar Kemal, Kürt Memo'nun Savrun Çayı'ndaki Bostancık adasında bulunan kavun karpuz tarlasının bekçisi Horali'nin *paradeigma*'sı ile bize Memed'in

21 Osman Şahin, "Yaşar Kemal is Çukurova: Interviews with the Villagers", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Special Issue on Yaşar Kemal, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 49-54.

22 William C. Hickman, "Traditional Themes in the work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Yaşar Kemal Özel Sayısı, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 55-68. "Hem Yaşar Kemal'in geleneksel anlatıya olan genel ilgisine hem de tek bir münferit metnin varlığına dayanarak *İnce Memed* ile Türk sözlü geleneği arasında muhtemel bir bağın varlığına işaret edebilmemize rağmen, Yaşar Kemal'in, hikâyesini bir bütün olarak o gelenekten aldığını gösterecek hiçbir şey yoktur[...]. Tam aksine, *İnce Memed* münferit bir yazar tarafından hayal gücüyle yaratılan modern bir romandır. Fakat Yaşar Kemal, göreceğimiz üzere, hikâyeyi birleştiren ve ona belirgin bir şekilde daha geleneksel bir öykü tadı veren birçok tema ve motif için geleneksel kaynaklardan yararlanmıştır" (s. 56).

hikâyesi için üçüncü bir örnek sunar. Yukarıda 3. Bölüm'de (s. 94) ve 4. Bölüm'de (s. 124-128) gördüğümüz üzere, Horali hayatta bilinçsiz bir şekilde sürüklenen biridir ve meçhul kökeni onu bireyselden daha ziyade sembolik yapar. Horali'nin bilinçsiz hayatına karşın, Memed yaşadığı acı, zorluk ve işkence ile düşünsel bilince uyanmıştır. Romanda çok daha evvel Yaşar Kemal, karmaşık bir laytmotifi, Memed'in gözlerindeki "keskin, batan bir pırıltı" laytmotifini kullanır. Bu pırıltı, Memed'in cesareti ve düşünsel yoğunlaşmasıyla ilişkilendirilmiştir. Horali başlangıçta kötü değildir, fakat yaşadığı şeyleri dikkatli bir şekilde enine boyuna düşünecek kadar tecrübeli değildir. Buna karşın Memed, ilk başta Abdi ve Veli'yi *düşünmeden* vurmasından sonra, Abdi Ağa'nın çocuklarını kurtarırken, Hatçe'yi hapiste ziyaret ederken, Hatçe'yi jandarmadan kurtarırken ve romanın sonunda Abdi Ağa'yı öldürürken yaptığı gibi, bütün eylemlerini hem mantıksal hem duygusal perspektiflerden dikkatlice enine boyuna düşünür. Sonuç olarak, Horali'nin *paradeigma*'sı, Memed kadar genç ve dünya işlerinde deneyimsiz birinin başkaldırısının gerçekçi sonuçlarını göstermektedir. Memed'in geçmişine ve deneyimine sahip birinin gittikçe şiddetlenen bir mücadelede "sistem" ile kapışması gerçekçi olarak imkânsızdır. Bir kez daha Yaşar Kemal, Horali'nin gerçekçi *paradeigma*'sının oluşturduğu karşıtlığı kullanarak Memed'in hikâyesinin nasıl edebi romans yönünde yön değiştirdiğini incelikli bir şekilde gösterir.

Yaşar Kemal 23. Bölüm'de bize Memed'in hikâyesinin dördüncü bir gerçekçi *paradeigma*'sını sunar. Memed operasyonlarının üssünü, âşık Sefil Ali'nin yaşadığı Savrun Çayı'nın kaynağındaki Çiçeklideresi'ne kurmuştur. Daha önce, 21. Bölüm'de Sefil Ali'nin türkülerini nasıl dağın zirvesinde bestelediğini görürüz. Bu, onun sözlü şiirinin gücünün doğa ile denk olduğunu veya doğadan geldiğini gösterir. Aynı bölümün sonuna yakın, fırtınalı bir havada Memed'in de "sarhoş gibi sallanarak" dağın tepesine çıktığını ve orada derin düşüncelere daldığını görürüz [s. 359] – zihni, intihar anlamına gelen Hatçe'yi hapiste ziyaret etme işini planlamakla meşguldür. Sefil Ali'nin otantik şiiri, Memed'in otantik eylemlerine karşılık gelir ve her ikisinin gücü doğanın gücünden kaynaklanır veya doğanın gücüne karşılık gelir. Fakat doğa, romantik algılamaların bir objesi olmaktan daha fazlasıdır – doğa ayrıca tehlikeli ve

acımasız bir güçtür. 23. Bölüm'ün başında Yaşar Kemal, Memed'in tehlikeli eylemi karşısında doğa hakkındaki muhtemel romantik algılamalara karşı bir dengeleyici olarak Şahinin kayası efsanesini hiçbir açıklama yapmadan anlatır:

> Çiçeklideresinin beri yanı Şahinin kayası... Şahinin kayası sarp, yüce, dümdüz, göğe ağmış yosunlu bir kayadır. [...]
>
> Şahin meraklısı bir genç varmış eskiden. Kayanın yüzündeki delikler, şahin yuvası. Şahinlerin civciv çıkarma zamanı bir şahin yavrusu almak ister. [...] Delikanlı uzun, kalın bir ip bulur, tepedeki en kalın ağaca bağlar. Şahin yuvasına doğru sarkar. Yavruyu alır koynuna koyar. Bu sırada ana şahin işten haberdar olur. Hışımla gelir, kanadıyla ipe çarpar, ipi kılıç gibi keser. Delikanlı, koynunda şahin yavrusu, aşağı düşer, parça parça olur. Kaya bu yüzden Şahinin kayası olmuştur. [s. 363]

Bu iki paragraftan hemen sonra, Memed Hatçe'yi Çukurova'daki hapiste ziyaret etmek için gece yola çıkar. Memed eylemini başarıyla gerçekleştirir, fakat öbür türlü konuyla alakasız veya uygunsuz görünebilecek Şahinin kayası efsanesi, varoluşsal olarak ne kadar otantik de olsa Memed'in cesur girişiminin daha gerçekçi bir dünyada daha büyük ihtimalle felaketle sonuçlanacağının açık bir göstergesidir.

Yukarıda anlatılan dört negatif, gerçekçi *paradeigma*'nın tümü için bizi hazırlayan şey, romanın başındaki gerçekçi epigraftır:

> Duvarın dibinde resmim aldılar
> Ak kağıt üstünde tanıyın beni....

Yaşar Kemal'in romanlarının çoğunda epigraflar vardır, fakat bu epigrafların hiçbiri maalesef hiçbir İngilizce çeviride yer almamıştır. Bu epigraf, vurulmuş ve cesedi jandarma karakolunun bitişiğindeki duvara dikilip fotoğrafı çekilmiş ve daha sonra, eşkıya olmayı düşünenlere bir uyarı olarak duvarın dibinde çürümeye ve kokuşmaya bırakılmış bir eşkıya hakkındadır. Fotoğraf el ilanlarına basılır ve tellal cesedin jandarma karakolunda sergilendiğini ilan ederken kasabanın her tarafında dağıtılır. Aşağıda 14. Bölüm'de biraz uzunca üzerinde durduğum üzere, "duvar" ve "duvarın dibi" cezalandırma, aşağılama ve ölümü ifade etmenin daha kısa yoludur.

Epigraf, şimdiye kadar bahsedilen beş *paradeigma*'dan bile daha yalın bir şekilde, gerçekçi bir hikâyede Memed'in kaderinin kesinlikle başarısızlık, aşağılanma ve ölüm olacağını gösterir.

Bahsettiğim bütün *paradeigma*'lar –"kaderi başkaldırmak olan" Sakarya Şeyhi'nin öyküsü, Iraz ve Rıza'nın ara öyküsü, Ufo hakkındaki türkünün Iraz'ının öyküsü, Horali'nin öyküsü ve Şahinin kayası efsanesindeki gencin öyküsü– Memed'in isyanını oluşturan olayların daha gerçekçi bir versiyonunu gösteren negatif örneklerdir ve bize Memed'in hikâyesinin, romans biçimine gerçekçi bir hikâyeden daha yakın olduğunu hatırlatırlar. Ancak, Memed'in hikâyesiyle aynı romans biçimini paylaşan ve gerçekten Memed'in destanını destekleyen son bir *paradeigma* vardır: 24. Bölüm'de Türk halk destanı *Köroğlu*'nda geçen Köroğlu'nun nasıl korkusuz hale geldiğini anlatan kısa öykü Memed'i etkiler ve Memed, Hatçe ve Iraz'ı Kozan hapishanesine götürülürken jandarmanın elinden kurtarmayı planlar. Gizlenecek veya kaçacak hiçbir yerin bulunmadığı Çukurova'da güpegündüz girişilen böyle cesur bir eylem, Memed'in yakın zamanda Hatçe'yi hapiste ziyaret etmesinden bile daha aşırıdır. Memed Hatçe'yi kurtarma görevini planlarken, Sefil Ali'nin birçok kez söylediği efsanevi eşkıya Köroğlu'nun gençliği hakkındaki bir hikâye hep aklındadır:

> Vaktiyle Bolu şehrinde... [...] Sokakta bir küçücük köpek görmüş Köroğlu. Köpek küçücük, el kadar. Dört beş kocaman kocaman köpek, araya almışlar küçük köpeği. Saldırırlar. Küçük köpek kaçmaz, kendini savunur. Savunduğu gibi, onları yener de... Her birini bir yana dağıtır, yoluna gider. İşte Köroğlu bunu görür. Bu dövüşü seyreder. Demek, der Köroğlu, bir küçük köpek!.. Yürekli olunca... Ondan sonradır ki Köroğlu, Köroğlu olur. Korkmaz. Babasının başına da o iş gelince çıkar dağa. [s. 376]

Bu *paradeigma* Memed'in hikâyesiyle benzeşir ve aslına bakılırsa bize Memed'in edebi soyağacını sunar: Memed –romanda daha önce bahsedilen Koca Ahmet, Gizik Duran, Kürt Reşit ve Cötdelek gibi– Köroğlu geleneğinden gelen bir eşkıyadır. Köroğlu, zenginden alıp fakire veren ve fakiri koruyan bir tür Anadolulu Robin Hood'dur. Yaşar Kemal *İnce Memed* 1'in İngilizce baskısına yazdığı Giriş bölümünde Anadolu ozanlarını şöyle betimler: "Ana-

dolu ozanları kasabadan kasabaya, köyden köye dolaşarak, şerefli bir eşkıya olan [...] Köroğlu'nun destansı hikâyesini anlatırlardı. Köroğlu, bir kervanı bin fakir insanı doyurmak için soyduğunu söylerdi." Ek olarak, Yaşar Kemal geçmişte Doğu Anadolu'da eşkıya olan annesinin akrabalarının hikâyelerini sık sık dinlemişti. Kısacası, "Eşkıyalık yaşamımı zenginleştirdi. Beni *İnce Memed* 1'i yazma yoluna sevkeden şeylerden birisi de eşkıyalıktı" ("Introduction", *Memed, My Hawk*, s. x; (*İnce Memed New York Review* Baskısı önsözü), *Binbir Çiçekli Bahçe*, YKY, 2004, s. 159-166) Nasıl ki Köroğlu'nun öyküsü Memed'e otantik eyleme geçmesi için ilham verir, sanırım aynı şekilde Memed'in ortaya koyduğu örnek de bizi şöyle veya böyle bir tür otantik eyleme davet eder:

> Köroğlu, duydu duyalı, Memedi çok çekiyordu. Köroğlunu dinledikten sonra, bir daha yemin etmişti Ağayı öldüreceğine. [376]

İlginçtir ki, bu beş *paradeigma*'nın arasından, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'i yaratmasına ilham veren ve aynı zamanda tüm romanın yönünü edebi romans yönünde değiştiren, Köroğlu'nun halk hikâyesidir. Edebi romans, daha sonra diğer dört gerçekçi veya ironik *paradeigma* ile dengelenir. Yaşar Kemal'in "dengeleme eylemi," kariyerinin en başında bilerek yönünü sosyal gerçekçilikten –erken sosyal bilincine ve fakir Çukurova işçilerinin adaletsiz çalışma koşullarını düzeltmeye yönelik aktivizmine rağmen– başka tarafa çevirmesinde sofistike bir edebi janr bilincinin olduğunu ortaya koyar. Bu, ayrıca onun niçin hep çağımıza yakın bir arka planda geçen *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları olan 1930'larda geçen *İnce Memed* 1'e tercih ettiğini de kısmen açıklayabilir. Ancak, öyle görünüyor ki Yaşar Kemal, baştan itibaren *İnce Memed* 1'de zulmün tarihi koşullarını, bu zulme verilen şiddetli bir tepki ile birlikte vurgulamayı planlamış, çünkü romanın il baskılarından tarihi arka planı tam olarak ortaya koyan şöyle bir epigraf vardır:

> 1925-1933'te yüz elliden fazla eşkıya Toroslarda dolaşıyordu. Ben burada onlardan biri olan *İnce Memed*'in hikâyesini anlatıyorum.[23]

23 L.O. Al'Kaeva tarafından İngilizceye çevrilip alıntılanmıştır, "*İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 70.

Daha yakın zamanlardaki Yapı Kredi Yayınları baskılarında başlangıçtaki epigrafın yerine biraz önce bahsettiğimiz dört gerçekçi *paradeigma*'nın perspektifini vurgulayan bir epigraf konuldu. Bu değişikliğin sonucu, hikâyenin sonunun nahoş gerçeklerden romanın genel romans kontekstine doğru yönünün değiştirildiğini vurgulamaktır. Nihai hedef, varoluşsal başkaldırının beyhude sonucunu önemsiz gösterirken okuyucuya harekete geçmeyi telkin etmektir. Varoluşsal başkaldırının beyhudeliği, yaklaşık otuz yıl sonra bir dörtleme olarak tamamlanan *İnce Memed* 1'den sonraki üç ciltte gitgide artan oranda odaklanılan bir temadır.

Belki de hem Homeros'ta hem Yaşar Kemal'de ortak olan en önemli özellik, birey ile toplum arasındaki ilişki ile yakından bağlantılı olan doğa ve kültür arasındaki yapısalcı ilişkidir. Bu, Homeros tarafından şaşırtıcı biçimde çok bilinçli olarak ifade edilen ve daha sonra, doğa (φυσις) ve kültür (νομος) arasındaki ilişkiye çok önem veren ve Batı'nın entelektüel tarihini baştan sona derinden etkileyen Platon, Aristo ve özellikle stoacılar tarafından yorumlandıktan sonra Yunanistan'da Klasik Dönem boyunca edebiyata yansıyan bir ilişkidir. Yirminci yüzyılda Frankfurt Okulu bu geleneksel fikirleri sözümona bilgi sosyolojisi veya felsefi antropoloji çerçevesi içinde yeniden canlandırmak ve kurumsallaştırmak için çok emek harcadı ve onların etkisi, James M. Redfield'ın *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector* gibi Klasik çalışmalarda görülebilir.[24] Kısaca ifade etmek gerekirse, birey kendini toplum *kanalıyla* ifade eder. Aristo bunu bize, *Politika* adlı eserinde, insan kimliğinin bireyin toplumdaki ilişkileri vasıtasıyla tesis edildiğini kastettiği "İnsan politik bir hayvandır" sözüyle anlatır. Bu durumda toplum, Aristo'nun "*Politika*" başlığının kendisinden türediği bir Yunan şehir devleti veya *polis* biçimini alır. Bu bakış açısına göre, bireysel doğa, kültürün bir biçim sağladığı bir tür içeriktir. Dolayısıyla, toplumun dışında olan izole bir birey ya insandan aşağı veya insanüstüdür. Örneğin Akhilleus *İlyada*'nın 21. Bölümü'nde Skamandros Nehri'yle savaştığında, doğanın insandan aşağı seviyesine iner; fakat *İlyada*'nın 24. Bölümü'nde, Akhilleus hem Myrmidonlar hem Akha-

24 James M. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector* (U of Chicago P, 1975; Duke UP, 1994).

lar toplumlarının dışında, Kral Priamos ile görüşüp Zeus'un Hermes vasıtasıyla gönderdiği emre uyarak fidye karşılığında Hektor'un cesedini Priamos'a verdiğinde, tanrıların seviyesine yükselir.

Homeros'ta doğa ve kültür arasındaki ilişkinin en meşhur tasviri, Hephaistos'un Akhilleus için yaptığı kalkanın betimlendiği *İlyada*'nın 18. Bölümü'nde yer alır. Bu kalkan, doğal dünya ile başlayarak, eşmerkezli daireler halinde düzenlenmiş bir dizi tablo olarak dizayn edilmiştir: Merkezde yeryüzü, deniz, gök, güneş, ay ve takımyıldızları vardır. İkinci seviyede, kalkanın merkezinden dışa doğru doğal dünyadan insani kültür dünyasına geçeriz. Bu ikinci dairenin yarısı, kuşatma altındaki Truva'ya benzeyen savaş zamanındaki bir şehri betimlerken, diğer yarım daire barış zamanındaki bir şehri tasvir eder. Bu şehirde, ideal görevleri, ısrarcı gücün veya *İlyada*'nın açılış kelimesi olan *menos*'un (genellikle çevrildiği gibi "öfke" değil) parçası olan cinsellik ve saldırganlık gibi insani dürtüleri kontrol edip şekillendirmek olan evlilik ve bir hukuk sistemi gibi kültürel kurumları görürüz. Üçüncü eşmerkezli dairede Homeros, doğa ve kültür arasında aktif bir etkileşimi tasvir eder: Tarlalar sürülür, ekinler biçilir ve üzümler toplanır, büyükbaş ve küçükbaş hayvan sürüleri otlar. Sondan bir önceki dairede genç erkekler ve kızlar "coşkuyla danseder" (18.704) ve en dış dairede, antik Yunanlıların dünyayı çevrelediğine inandıkları "Okyanus Nehri" vardır. Bir önceki dairedeki dans, Okyanus Nehri'nin akışını yansıtır ve toplumsal bir ritüele dönüşen doğa ile insanın doğal ritmik hareket etme kapasitesinin birleşimini akla getirir – bu, doğa ile kültürün bir birleşimidir. Dolayısıyla, kalkanın merkezinden çevresine daireler, doğa ile başlayıp doğa ile biter ve aralarda doğa ile kültürün bir etkileşimi veya birleşimi vardır. Tüm *İlyada*, doğa ve kültür arasındaki benzer etkileşimlerle doludur – sadece, Akhilleus'un Patroklos'un ölümünden sonra savaşa döndüğünde terkettiği savaş ritüelleri ve kurallarında değil, fakat canlı bir ağaçtan kesilen, oyulan, süslenen ve önemli bir kültürel enstrümana dönüştürülen konuşmacının veya habercinin asası gibi detaylarda bile böyle etkileşimlerle doludur. Sonuç olarak Homeros'un *İlyada*'sı bize, doğaya dayanan ve bağlı olan insan kültürünün bir resmini sunar. Daha sonra transandantal düşünürler –örneğin, Emerson– insan iradesi ve kültürün temeli olan tabiat arasındaki herhangi bir etkileşimi

"sanat" olarak kabul ettiler. Böyle bir durumda, Homeros'un şiirlerinde anlattığı toplumdaki kahramanlıkları sonraki nesillere aktaran ozan, kültürün en önemli yaratıcılarından biridir.

Yaşar Kemal'in romanlarında, Homeros'un şiirlerinde tasvir edilene benzer bir doğa ve kültür etkileşimi vardır. Örneğin, daha önce bahsedildiği üzere, Memed'in köyünün adı, "değirmen suyu yatağı" anlamına gelen "Değirmenoluk"tur. Su Akçadağ'dan doğup yeraltından akarak Memed'in köyünün kenarındaki kocaman bir çınar ağacının yanından Değirmenoluk suyu olarak çıkar ve değirmeni çalıştırmak üzere oraya kanalize edilir. Yani, doğanın gücü üretken insani faaliyet için kontrol altına alınır – bu durumda, köylülerin tahıllarını öğüten değirmeni döndürmek için. Benzer bir şekilde, insani dürtüler ve arzular da onları kontrol eden ve insan varlığına daha yüksek bir anlam veren kültür formlarına kanalize edilir. Homeros ve Freud'da (muhtemelen fikirlerini Homeros'un şiirlerinden ve onların yorumcularından elde eden) temel insani dürtüler saldırganlık ve cinselliktir – bunlar, bir hukuk sistemi ve evlilik yasaları ile gelenekler gibi kültürel kurumlar vasıtasıyla dizginlenip kontrol edilen, yaygın adıyla "sinirlilik" ve "şehvet" duygularına karşılık gelir. Homeros tarafından anlatılan diğer doğal dürtüler de –örneğin, yemek yemek ve banyo yapmak– kültürel ve hatta ritüelimsi anlam kazanan doğal faaliyetlerdir. İnsanlar, böyle temel dürtülerin gösterdiği üzere, doğanın parçasıdırlar, fakat insanların ayrıca kültür yaratma kapasiteleri de vardır. Stoacılar ve daha sonra gelen birçok düşünür bu kapasiteyi, hem doğaya hem insani faaliyete önem kazandırma kapasitesine sahip olan insan imgelemi tarafından keşfedilen veya yaratılan daha yüksek bir bilincin ve ruhsal düzenin parçası olarak görmüştür. Hem Homeros hem Yaşar Kemal tabiat, insan kültürü ve yaratıcı imgelem arasında temel bir yaratıcı ilişkinin olduğunu ortaya koyar. 3. Bölüm'de biraz uzunca ele aldığım üzere, *İnce Memed* 1'de imgelemin gerçek amacı, hayatı olabileceği ve olması gerektiği gibi, bir cennet olarak tasavvur etmektir – yani, mevsimlerle birlikte göç eden ve özünde iyi yürekli ve asil olan yörük beyi Kerimoğlu'nun temsil ettiği gibi, doğa ve kültür arasında bir ahenk oluşturmaktır. Yaşar Kemal'in romanında sanatın amacı, Memed'de temsil edilen tabiatın kahraman ruhunu yakalamak ve daha ideal bir dünya yaratmak için bizi

kahramanca eylemlere teşvik etmektir. Bu ideal, romanın sonunda, toprak sürmeyi köylüler için daha kolay ve daha az zahmetli hale getirmek için çakırdikeni tarlalarının yakılması ile sembolize edilir ve gerçekleştirilir. Aynı zamanda, doğa insan imgeleminin ideal arzularına cevap verir ve üç gün üç gece boyunca Alidağ'ın doruğunda doğaüstü bir ışık görünür.

Son olarak, benim kendi destan tanımımın en önemli parçası, bir toplumu en mühim yönleriyle özetleyen destanların bir toplumun içindeki temel çelişkileri gözler önüne sermesidir. Homeros'un *İlyada*'sında böyle çelişkiler, kahramanlık kodu (kuralları) etrafında döner. Telamon'un oğlu Aias gibi bazı kahramanlar, yoldaşlarına ve kahramanca savaşma değerlerine olan bağlılıklarından dolayı bu koda sorgusuz sualsiz uyarlar. Diomedes çok güçlü ve emsalsiz Aias'ın daha genç bir versiyonudur: Yunanlılar gemilerine kadar geri çekilmek zorunda kalıp nihai yenilgi tehlikesi ile karşı karşıya kaldıklarında, Agamemnon Truva kuşatmasından çekilip eve eli boş dönmeyi önerir, fakat Diomedes herkes dönüp eve kaçsa bile, kendisinin ve silah arkadaşı Sthenelos'un Truva kalesi düşene kadar tek başlarına savaşmaya devam edeceklerini söyler. Sarpedon ve Glaukos kahramanlık kodunu sorgularlar, fakat onu temel olarak kendi Likya toplumlarında kendilerine büyük ödüller ve statü kazandıran şan ve şereflerinin bir yansıması olarak görürler. Kurnaz Odysseus daha pragmatik bir anlayış sergiler ve sadece gerektiğinde ve kaçınılmaz olduğunda, ganimet ile şan şöhret elde etmek için savaşır. Ancak, Hektor, Yaşar Kemal'in Iraz'ı gibi, ailesinin bütün Truva'dan daha önemli olduğuna inanır. En nihayetinde şehrin düşeceğini bilir ve en çok da ailesi için endişelenir, fakat ayrıca kendi kültürünün bağlarından ve sınırlarından kaçamayacağının da farkındadır: Eğitildiği gibi, savaşmak zorundadır. Kısacası Hektor, kendi kültürünün, kaçamayacağı ve kendi eylemlerini kontrol eden bir tür kafes olduğunun farkındadır. Son olarak, Akhilleus kendi kültürü ve onun savaşçı kodu (yasaları) hakkında en büyük bilince sahip olan kişidir ve ayrıca, Hektor'un aksine, Truva'yı savunanlardan biri değil de şehri kuşatanlardan biri olduğu için bir nebze özgürlüğe sahiptir. Buna rağmen, o bile, kahramanlık kodu hakkında ulaştığı son bilinçlenmelere rağmen, kendi karakteri ve arzularının tuzağına düşer. Agamemnon, bu kahramanlık siste-

minde Akhilleus'un şan ve şerefini çalmak anlamına gelen onun savaş ganimetlerini elinden aldıktan sonra, Akhilleus bu sistemin, hayatın varoluşsal gerçekliğine karşıt olan, sembolik yönünün farkına varır. Dolayısıyla, kahramanlık sisteminin kalbinde bir insanın hayatını sadece sembolik ödüller için tehlikeye attığı bir değer sistemi vardır – en az bir perspektife göre bu, bir "kandırmaca"dır. Ancak, kahramanca güç, kişinin toplumunu koruması için gereklidir. Yunanlılar için toplum, tam olarak kişinin bireysel insanlığının kaynağıdır ve bir Yunan şehir devleti veya *polis* tarafından temsil edilir – birkaç doğulu sembole rağmen, Truva açık bir şekilde bu şehir devletini temsil eder. İronik olarak, şehir devletini korumak için gerekli olan kahramanca güç, ayrıca toplumu içeriden yıkabilir de – örneğin, Agamemnon gibi açgözlü bir hükümdarın savaş ganimetlerini adil şekilde dağıtmayı reddetmesiyle Akhilleus gibi genç kahramanların isyan etmesine ve toplumdan çekilmesine veya hatta kendi toplumlarının aleyhine dönmesine sebep olması. Kahramanlığa dayalı toplumların bu temel problemi, daha basit Anglosakson destanı *Beowulf*'ta[25] daha açık bir şekilde gözler önüne serilmiştir ve kaldı ki, toplumun iyiliği ile kişisel menfaatler arasındaki böyle çatışmalar bugün hâlâ bizimledir.

İlyada'da böyle olduğu gibi, *Odysseia*'da da böyledir. Homeros, bir toplumun kendini içeriden yıkma potansiyeline ek olarak, bireysel dürtüler ile kültürel formlar arasında benzer bir çatışmanın varlığını ortaya koyar. *İlyada*'da kültürel kurumlar Akhilleus'un ısrarcı gücünü sınırlamakta aciz kalırlar; *Odysseia*'da ise kültürel kurumlar taliplerin ısrarcı gücünü sınırlamakta aciz kalırlar. Ve tıpkı Akhilleus'un, yoldaşlarını, ironik biçimde o yoldaşların temsil ettiği sosyal kontekste bağlı olan kendi kişisel şanına feda etmesi gibi, Odysseus da talipleri yenmeyi başarır, fakat bunu yaparken kendi zenginliğinin ve otoritesinin temeli olan kendi toplumunun en iyi erkeklerinin çoğunu ortadan kaldırır. Dahası, Odysseus 108 talibi öldürdükten sonra, sorun katlanarak büyür, çünkü Odysseus şimdi taliplerin akrabalarının taraf olduğu bir kan

25 Kahramanlığa dayalı toplumlarda içkin bu temel çatışma hakkında, bkz. Giriş bölümü, *Beowulf*, Gözden geçirilmiş baskı, çeviri, giriş ve sonsöz Barry Charles Tharaud, İllustrasyonların reprodüksiyonu Rockwell Kent (University Press of Colorado, 1996 [1990]).

davasıyla uğraşmak zorundadır. Bu, Odysseus'u krallığı olmayan bir kral durumuna düşürebilecek bir kan davasıdır – o da eğer Odysseus onların hepsini yenebilirse. Bu, Homeros'un sadece bir tür *deus ex machina*'ya[26] başvurarak çözebileceği bir sorundur – yani, *Odysseia*'nın sonunda Athena'yı gönderip savaşan tarafların arasına girmesini sağlayarak.

Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'inde de, hem köylülerle ağalar arasındaki ilişkide hem de Memed'in ideallerinin merkezinde, içkin çelişkiler vardır. Maddi boyutta, köylüler kısmen ağaların zenginliğinin temeli ve kaynağıdır; dolayısıyla, köylülerin varlığına tehdit oluşturan şiddetli baskı ayrıca ağaların zenginliği ve statüsüne de tehdit oluşturur. Dolayısıyla, ağaları harekete geçiren açgözlülük, potansiyel olarak bir kendi kendini yok etme aracıdır. Daha da önemlisi, Abdi Ağa'yı öldürerek ve toprakları kendi köylüsüne dağıtarak toplumuna iyilik eden biri olmak isteyen Memed'in hedeflerinde ideal düzeyde çelişkiler vardır. Ancak, *İnce Memed* 1 Memed'in kendisini gerçekleştirmesinin ve zorlukları yenmesinin öyküsü olduğuna göre, en başta Memed'in gelişimine yol açan şey, daha sonra kendi köylüsüne iyilik eden biri *olmasını* sağlayan yaşadığı zorluklardır. Kişisel gelişim, peşinden gidilecek değerli bir hedef olduğu ölçüde, Memed'in kendi gelişimine yol açan zorlukları ortadan kaldırmaya çalışması potansiyel olarak başkalarında bir gelişim veya kendini gerçekleştirme azalmasına yol açabilir. Ek olarak, Memed'in genel af ilanından *sonra* Abdi Ağa'yı öldürerek yaptığı fedakârlık, onun fedakârlığından yararlanabilecek köylülerin potansiyel olarak gelişimlerinin engellenmesini yansıtan bir öz engellemedir. Bu nihai olarak çözümsüz sorun belki de, yaşlıların acımasız ekonomik ve politik sistemler altında yaşarken ezici fakirliğe ve yaşlılığın, zayıflığın ve ölümün aşağılamalarına karşı haysiyetlerini korumak için verdikleri beyhude mücadelelerinin kahramanlığın tahtına oturduğu Yaşar Kemal'in bundan sonraki romanı *Ortadirek*'te doğal olarak ele alınmıştır. *İnce Memed* 1'den sonra, Yaşar Kemal genellikle Memed'inki gibi

26 Motamot anlamı "makineyle gelen tanrı" olan ve eski Yunan ve Roma tiyatrosunda bir oyunun olay örgüsündeki düğümü çözmek üzere hikâyeye dahil edilen bir tanrı veya modern roman ve dramada olay örgüsündeki düğümü çözen beklenmedik bir güç veya olay.

bir aleni kahramanlığı bırakıp, yaşlı Meryemce ve Koca Halil gibi karakterlerin veya etraflarındaki yetişkinlerden daha berrak şekilde görebilen Hasan gibi çocukların daha incelikli ve örtülü kahramanlığını ele alır. Ancak burada bile üslup ve yaşama panoramik bakma yönünden Homeros'a ait nitelikler ile bir karşılaştırma yapma imkânı vardır. Dahası, *İnce Memed* 1'le kıyaslandığında, *Ortadirek* bize Homeros'un destanlarıyla metinlerarası ilişkileri düşünmede daha büyük zorluklar ve ödüller bile sunar. Bu metinlerarası ilişkiler, yaşlı insanların gençken sahip oldukları güç ve üretkenliğe dayalı eski kimliklerini muhafaza etmek veya yeniden oluşturmak mücadeleleri dahil, insanlığın durumu hakkında bize bir kez daha yeni perspektifler sunar. Yaşar Kemal hem *İnce Memed* 1'de hem *Ortadirek*'te, zenginliği ve sosyal statüyü aşan varoluşsal bir kahramanlık tipini ortaya koymak için Homeros tarzı temalar ve teknikler kullanır.

Kısım III

DAĞIN ÖTE YÜZÜ ÜÇLEMESİ

"Altımdaki kara toprak, her işin başı, her işin sonusun, çok incinir, çok yıpranırsın, sana olmadık işler ederler, türlü türlü hallere sokarlar, incinmez, gücenmezsin. Yüreğin geniş, yayla gibi serinsin, cümle yaratık sende gönenir, barınır, ağaçlar bağrına batar, sular seni oyar, yıldırım seni bulur, dile gelmez haller gelir başına, amma gene de insan olmadığına şükreyle." [...]

Yalan dünya. Tadına doyamadığım.

Geri yattı.

Ortadirek, s. 246-247.

"Şu Kızılbaşlar gibi de sıcakkanlı insanlar yok bu dünyada. [...] Hak dini, dostluk dini, sevgi dini... Bunlar her bir işlerini sevgi üstüne kuruyorlar. İnsana tapıyoruz, ışığa tapıyoruz diyorlar ama yalandır. Bunlar insan sevgisine, dünya sevgisine tapıyorlar. Dünyanın sevgisi de ışığı değil mi?"

Yer Demir Gök Bakır, s. 369.

[...][Taşbaş] ağlamaya başladı. Hasanı kucakladı, bağrına bastı. Yüreğine sıcak, hiç bilmediği, bir anı bile bir ömürlük mutluluk veren bir sevgi oturdu.

[...]

Meryemce ıssızlığın yamanlığını ta yüreğinin başında duydu. Dünyanın bomboşluğunu. Her şeyi var, ağzına kadar dopdolu, kıvıl kıvıl dünya, bomboş, ıpssız, ölü gibi. İnsansızlığı yüreğinin başında duydu. İnsansızlık ta yüreğine işledi, bir kara hançer gibi. Demek dünyayı dolduran insanmış. Her şey, her şey, bütün dünya insanmış. İnsan yoksa dünya yokmuş. [...]

"İnsansız dünya batsın."

Ölmez Otu, s. 263, 273.

6. BÖLÜM

Giriş: Dağın Öte Yüzü Üçlemesi

Yaşar Kemal'in ilk üçlemesi *Dağın Öte Yüzü*'nün üç cildi, ilk olarak 1960'larda *Ortadirek* (1960), *Yer Demir Gök Bakır* (1963) ve *Ölmez Otu* (1968) başlıklarıyla yayınlandı. Üçlemenin Thilda Kemal tarafından yapılan İngilizce çevirileri on dört yıllık bir dönemde *The Wind from the Plain* (1963) (Bu, ayrıca üçlemeye bir bütün olarak verilen İngilizce başlıktı), *Iron Earth, Copper Sky* (1974), ve *The Undying Grass* (1977) başlıkları altında yayınlandı. Üçleme, Çukurova bölgesinde geçen diğer romanlarla birlikte, sıklıkla Türk köy romanı olarak bilinen bir alt janra ait olarak sınıflandırılmıştır. Köy romanına örnek teşkil eden, Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü (1950) İngilizceye *A Village in Anatolia* (1954) olarak çevrilmiştir.[1] Köy romanları gibi, Yaşar Kemal'in romanları da kırsal yaşamın koşullarını yansıtır; ancak, köy romanlarının *aksine*, Yaşar Kemal'in doğal mekânları, yoksul köylüleri ve zalim ağaları, büyük edebiyatın işareti olan evrensel bir insanlık durumunu yansıtır. Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi, bizim janr hakkındaki normal beklentilerimizi yeni bir şeye ulaşarak aşar ve dönüştürür. Yaşar Kemal'in ilk üçlemesinin başarısını 7. ve 8. Bölümlerde ele almadan önce, bu bölümde biraz eleştirel arka plan sunacağım.

Önce *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin temel tasarımını kısaca özetleyelim. I. Cilt *Ortadirek*'te Yalak köyü, Anadolu yaylaları veya bozkırı ile Türkiye'nin güneydoğu Akdeniz kıyısı boyunca uzanan Toros Dağları'nın kuzey yamacının etekleri arasındaki sınırda konumlanmış bir köydür. Her sonbaharda köylüler, pamuk toplamak için Torosları aşarak, Torosların güneye bakan

1 Mahmut Makal, *A Village in Anatolia*, çev. Wyndham Deedes, yay. haz. Paul Stirling (London, Vallentine, Mitchell & Co., 1954).

yüzü ile Akdeniz arasında yer alan Çukurova düzlüğüne göç ederler. Torosların kuzeyindeki Anadolu ovası tarım için elverişli değildir, bu yüzden yoksul köylüler, bozkırdaki sert kışta hayatta kalmak için para kazanmak üzere dağlar üzerinden meşakkatli bir yolculuk yaparak Çukurova'nın "sarı sıcağı"nda çalışmak zorundadır. Hikâye, bu uzun yürüyüşü yaşlı annesi Meryemce, karısı Elif ve sırasıyla yedi ve yaklaşık beş yaşında olan çocukları Hasan[2] ve Ummahan ile birlikte yapan Uzunca Ali'yi takip eder. Uzunca Ali babası İbrahim'i uzun süre önce kaybetmiştir, fakat babasının en iyi arkadaşı Koca Halil Ali'nin bir tür manevi babasıdır. Bu yıl Koca Halil Çukurova'ya yaya olarak yolculuk yapamayacak kadar yaşlı ve dermansızdır, bu yüzden Uzunca Ali'den annesinin hasta atı Küheylan'a binmesine izin vermesi için dolaylı olarak ricada bulunur. Ancak, Meryemce, kocası İbrahim sağken onun sevgisi için kendisine rakip olan Koca Halil'den nefret eder. Uzunca Ali Meryemce'nin isteklerine aldırmayarak Koca Halil'in onun yaşlı atına binmesine izin verir ve yolculuk esnasında atın ölümü aileyi yolda bırakır. Bunun sonucunda, köylü hemşerilerinden yardım alamadan Torosları büyük zorlukla kendi başlarına aşmak zorunda kalırlar. Köyün muhtarı Sefer, aldığı rüşvet karşılığında köylüyü verimsiz bir pamuk tarlasında çalıştırınca, köylüler borçlarını ödemek ve yaklaşan kış boyunca hayatta kalmak için yeterince para kazanamazlar. Üçlemenin 2. Cildi *Yer Demir Gök Bakır*'da Yalak köylülerini köylerine geri dönmüş, kışın hayatta kalmak için mücadele ederken görürüz. Açlıkla karşı karşıya kalıp borçlarını da ödeyememenin utancını yaşarken, umutsuzlukları içinde, sefaletlerinin çoğunun kaynağı olan Muhtar Sefer'e karşı Uzunca Ali ile birlikte mücadele eden köylü hemşerileri Taşbaş'tan bir evliya yaratırlar. Romanın çoğunun odağında, insan imgeleminin böyle yaşanması zor şartlardan yaşanabilir bir gerçeklik yaratma yolları vardır. Üçlemenin son cildi *Ölmez Otu*'nda, Yalak köylülerini ertesi sezon Çukurova'da çok verimli pamuk tarlalarında çalışırken görürüz. Bu çalışma sayesinde tüm borçlarını öderler ve fazladan paraları bile olur.

2 Thilda Kemal 3. Cilt *Ölmez Otu*'nun çevirisi *The Undying Grass*'ta nedenini açıklamaksızın "Hasan" ismini "Hassan" olarak kullanır, fakat 1. ve 2. Ciltlerin İngilizce çevirilerinde "Hasan" ismi Türkçedeki gibi tek s ile yazılmıştır.

Bu şartlar altında köylüler, artık bir evliyaya ihtiyaçları olmadığı için Evliya Taşbaş'ı reddederler ve Taşbaş tek başına ve utanç verici bir ölümle ölür.

Yaşar Kemal'in ilk yayınlanmış romanı *İnce Memed* 1 ve onu izleyen *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi arasındaki gelişimsel ilişki hakkında bir fikir vermek amacıyla bundan sonraki bölüme geçmeden önce, hikâyenin yukarıdaki basitleştirilmiş özetine ek olarak, bir bütün olarak üçlemenin bu kısa girişinin parçası olarak üçlemenin ciltlerinin Türkçe ve İngilizce başlıkları[3] hakkında bir şeyler söylemek faydalı olacaktır.

Yukarıda anlatıldığı üzere, Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi ilk başta kademeli olarak yayınlanmıştır. İkinci ve üçüncü ciltlerin İngilizce başlıkları yeterince açıktır. *Iron Earth, Copper Sky* [*Yer Demir Gök Bakır*]'da Türkçe *gök* kelimesi, İngilizce *sky* kelimesi gibi, "heaven"ın (gökyüzü, cennet) metaforik çağrışımını taşır. Dolayısıyla *gök* kelimesi, ikinci ve üçüncü ciltlerin önemli bir teması olan yeryüzü ile gökyüzü (cennet) arasında ve maddi ve manevi dünyalar arasında bir karşıtlığı akla getirir. Çarpıcı biçimde empresyonist ve hatta modernist olmasına ek olarak bu başlık, yoksul Yalak köylüleri için göklerin yeryüzü kadar geçit vermez ve amansız olduğunu ve bu yüzden hayatlarının zor koşullarından kaçamayacaklarını fakat "iki arada bir derede kaldıklarını" akla getiren nükteli bir niteliğe sahiptir.[4] Dahası, bu başlık ayrıca Yaşar Kemal'in romanlarının her yerine serpiştirilmiş, kendiliğinden bir karakterin dilinden çıkan ve bazen geleneksel bir ağıtın başlangıcı olarak, bağımsız bir söz haline gelen o büyüleyici ifadelerden biridir. Böyle ifadeler, umut veya umutsuzluk, sevgi veya nefret gibi güçlü duyguları yakalar

3 Bu bölüm daha önce Barry Charles Tharaud, "The Titles of Yaşar Kemal's *Wind from the Plain* Trilogy", *Translation Review*, No. 73 (2007), s. 14-19 künyesiyle yayınlandı ve hafifçe gözden geçirilmiş biçimde, izin alınarak, burada kullanılmıştır.

4 *Iron Earth, Copper Sky* (*Yer Demir Gök Bakır*) başlığının meşhur "between a rock and a hard place" ("iki arada bir derede kalmak") sözüyle aynı anlama geldiği fikrinin kaynağı şu makaledir: A. Clare Brandabur ve Nasser al-Hassan Athamneh, "Yaşar Kemal: The Life and Death of a Hero/Saint in *The Other Face of the Mountain*."

ve onlara biçim ve ifade kazandırır. "Yer demir gök bakır" sözü, Taşbaş'ın *Ölmez Otu*'nun 32. Bölüm'ünün başındaki "argüman" veya özetteki umutsuzluğundan doğar:

> Kendi hali, dünya hali üstüne derin düşüncelere dalar. Hiçbir çıkar yol bulamaz. Çoktan beri karanlık, kurşun işlemez, soluk aldırmaz dört duvar arasındadır. Diline pelesenk etmiştir: "Bana yer demir oldu, gök bakır. Gök bakır. Gök bakır." Bu yer demir gök bakır halinden kurtulamaz. [Cilt 3, s. 285[5]

Üçüncü cildin başlığı *Ölmez Otu* da, örneğin yaşlı kadın Meryemce'yi tarif etmek için kullanıldığı gibi, harika bir şekilde çağrışımcıdır:

---

5 Normal parantez içindeki atıflar, üçlemenin İngilizce çevirisinin cilt ve sayfa numaralarını gösterir ve hemen peşinden gelen köşeli parantezlerde ise Türkçe baskıların sayfa numaraları vardır. [Bu Türkçe çeviride referanslarda Türkçe baskılar esas alınmıştır. (ed. n.)] Hiçbiri doğruluk veya tamlık gibi akademik standartlara uymayan İngilizce baskıların detayları şöyledir:
Yaşar Kemal, *The Wind from the Plain*, çev. Thilda Kemal (Londra, William Collins Sons & Co., Ltd., 1963; Collins Harvill, 1989).
– *Iron Earth, Copper Sky*, çev. Thilda Kemal (Londra, William Collins Sons & Co., Ltd., 1974; Collins Harvill, 1989).
– *The Undying Grass*, çev. Thilda Kemal (Londra, William Collins Sons & Co., Ltd., 1977; Collins Harvill, 1989).
Bu kitapta atıfta bulunduğumuz Türkçe baskılar, muhtemelen standart olarak kalacak olan en son çıkan şu YKY baskılarıdır:
Yaşar Kemal, *Ortadirek* (İstanbul, YKY, 2005 [1960]).
– *Yer Demir Gök Bakır* (İstanbul, YKY, 2006 [1963]).
– *Ölmez Otu* (İstanbul, YKY, 2006 [1968]).
Thilda Kemal'in 1. Cilt çevirisi *The Wind from the Plain* (*Ortadirek*) makul biçimde tamdır, fakat İngilizce çeviride bölümleme konusunda bazı değişiklikler yapılmıştır: orijinal Türkçe metindeki 5. Bölüm, İngilizce çeviride 5. ve 6. Bölümlere ayrılmıştır, bu yüzden Türkçe metinde 18 bölüm varken, İngilizce metinde 19 bölüm vardır. Türkçedeki üç cildin en uzunu olan 2. Cilt *Yer Demir Gök Bakır*, Türkçede 376 sayfa iken çok ciddi bir kısaltma yapılarak İngilizcede 215 sayfaya düşürülmüştür ve bu şekilde İngilizceye çevrilmiş üç cildin büyük farkla en kısası haline gelmiştir. Orijinal Türkçe metnin 47 bölümü İngilizce çeviride 36 bölüm şeklinde yeniden düzenlenmiştir ve sadece birinci bölüm Türkçede 24 sayfa iken İngilizce çeviride yaklaşık 8 buçuk sayfaya düşürülmüştür. Ayrıca başka şeylere ek olarak, çocukların atalarının kafataslarını ve kemiklerini bulması ve küçük Hasan'ın ölüm korkusu –ki bu, romanda önemli bir varoluşsal konudur– çeviriden çıkarılmıştır. *The Undying Grass* (*Ölmez Otu*) belki de çevirilerin en tam olanıdır; en azından bu İngilizce çeviri, orijinal Türkçe metnin sayfa sayısına en yakın sayfa sayısına sahiptir (352'ye karşı 322) ve (numaralandırılmayan) Türkçe bölümler İngilizce bölümlere denk gelmektedir.

"Kırarsın, dökersin, yakarsın, yıkarsın, kesersin biçersin ölmez Meryemce, *Ölmez Otu*dur Meryemce" [Cilt 3, s. 138]. Ek olarak, bu başlık ayrıca Yaşar Kemal'in doğa hakkındaki efsanevi bilgisini yansıtır, çünkü "*Ölmez Otu*" ayrıca Türkçede daha yaygın olarak *çiriş otu* olarak bilinen bitki için kullanılan bir yerel Çukurova terimidir.[6] Çiriş otu, antik dünyada yeraltı dünyasının cennet bölgesiyle ilişkilendirilen ebedi hayatın bir sembolüdür. Bu bitki, bir yeraltı soğanından yetişen uzun ömürlü bir bitkidir: Bitkinin yer üzerindeki kısmı sonbaharda ölür, fakat daha sonra ertesi ilkbaharda yeniden çıkar. Ebedi hayatla ilgili imalar açık şekilde varoluş karşıtı görünmesine rağmen, döngüsel bir yok oluş ve yeniden ortaya çıkışın –hem fiziksel varlığın hem de genel olarak yaşam gücünün yok olup yeniden ortaya çıkışının– sembolizmi hem Meryemce hem Koca Halil için uygun görünmektedir – özellikle, üçleme boyunca gizemli şekilde kaybolup sonra yeniden ortaya çıkan Koca Halil için.

İkinci ve üçüncü ciltlerin başlıkları, insanlığı ve insanlığın durumunu varoluşçu bir bakış açısıyla betimlemek amacıyla kullanılmışlardır. Ancak, Thilda Kemal'in İngilizce çevirisinde tüm üçlemenin başlığı da olan 1. Cildin şiirsel ve çağrışımcı İngilizce başlığı, orijinal Türkçe başlıkla hiçbir benzerlik taşımaz. Türkçe başlıklar önemli olduğu için, Yaşar Kemal'in ilk üçlemesiyle ilgili bir incelemeye, bir bütün olarak üçlemenin ve birinci cildin Türkçe başlıklarının bir açıklamasıyla başlamak uygun olacaktır, çünkü her ikisi de İngilizcede orijinal Türkçe başlıklardan farklıdır.

Üçlemenin Türkçe başlığı *Dağın Öte Yüzü*, "dağın öte tarafında ahvalin nasıl olduğu" ve "toplumun diğer yarısının nasıl yaşadığı" sorularını çağrıştırır. Torosların kuzeyindeki bozkırın son derece fakir köylülerine göre "dağın öte yüzü" Torosların güneyindeki bereketli Çukurova düzlüğüdür. Çukurova, köylülerin her sonbaharda pamuk toplayıp para kazanabildikleri ve borçlarını ödeyip bozkırdaki sert kışlarda hayatta kalmak için erzak alabildikleri bir fırsatlar toprağıdır. Ancak, okuyucunun ekonomik perspektifinden bakıldığında ise "dağın öte yüzü" yaşadıkları zulüm ve sömürü,

6 Bu botanik referansı, Yapı Kredi Yayınları'nda bir editör olan ve bu kavrayışı Yaşar Kemal'den alan Güven Turan'a borçluyum.

esasen birkaç zengin toprak sahibine akan Çukurova pamuk endüstrisinin muhteşem zenginliğinin temeli olan yoksul köylülerin gizli ekonomisini ima eder. Bu perspektif 1. Cilt'teki epigrafta dile getirilir – aslında bir epigrafı olan tek cilt olduğu için 1. Cilt'teki epigraf tüm üçleme için geçerlidir:

> Yürü bre fıkaralık elinden
> Dolanıp belime kuşak olmuşsun[7]
>
> (Gündeşlioğlu)

Bu epigraf, üçlemenin merkezinde yer alan ve politik ve manevi manipülasyonun eşlik ettiği ekonomik temaları açıkça ilan eder. Yaşar Kemal'in siyasal bağları Marksisttir ve romanlarını, hatıralarını ve röportajlarını hep birlikte ele aldığımızda onun, geleneksel toplumu, işgücünü sömüren, doğayı yok eden ve her şeyi ticari mala çeviren modern kapitalist bir sisteme dönüştüren Çukurova'nın zengin ağalarının zalimliğinin ve açgözlülüğünün psikolojisini incelemeye daimi bir ilgisi olduğunu açıkça görürüz. Ancak, her ne kadar ekonomik sömürünün psikolojisi bizim için ve Yaşar Kemal için önemli olabilse de, Yaşar Kemal'in nihai sanatsal ilgileri Sovyet realistleri tarafından üretilen tür edebiyatın çok daha ötesindedir:[8] İnsan varlığının daha geniş perspektifinden bakıldığında, bozkırın fakirliği ile Çukurova'nın zenginliği arasındaki farklılıklar lokal ve kısmidir ve bu yüzden sıklıkla yanıltıcı veya sadece semboliktir.

Böyle farklılıklar varoluşsal bir perspektiften bakıldığında "yanıltıcı veya sembolik" olabilse de, çok gerçek maddi farklılıklar

---

7 Bu epigrafın sözleri ayrıca romanın metninde de yer alır; Kel Âşık romanda bu sözleri coşku içinde çalıp söyler. Thilda Kemal bu sözleri metinde daha formel ve eksiltili bir şekilde çevirir: "Oh, leave me be, poverty, and cling not to my waist like a sash" [Ey fakirlik, rahat bırak beni ve yapışma belime bir kuşak gibi] (s. 252) [Türkçe baskıda s. 306]. Epigraf, 1930'larda Yaşar Kemal'in gençliğinde Çukurova bölgesinde sanat icra eden bir Anadolu sözlü gelenek ozanı olan Gündeşlioğlu'ndan bir alıntıdır.

8 Yaşar Kemal, hatıralarında yaptığı olumsuz yorumlarının da gösterdiği üzere, Sovyet realistlerden çok farklıdır: "Sanırım, sorun, bir dava için, haklı çıkmak için dünyayı, roman, sanat dünyasını çarpıtmamak, yalan söylememek, bir davayı, politikayı kazanmak, desteklemek için... Örneğin birçok sosyal realist yazar gibi. Yanlış, politikalarca çarpıtılmış bir dünya anlayışı yazarlık için büyük tehlikedir." *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 147.

temel coğrafya tarafından yansıtılır: Bozkırdaki kış sert ise ve Yalak köylüleri her yıl kış bitmeden açlıkla karşı karşıya kalıyorsa [2.374], Çukurova'daki sonbahar sivrisineklerin ve sıtmanın bol olduğu ve içme suyunun kan kadar ılık olduğu bir cehennemdir. Bozkırdaki hayat zor olsa da, orası bir aile, toplum ve gelenek yeridir; buna karşın:

> Çukurova tekin değildir. Bir uçsuz bucaksız düzlüktür. Bataklıktır, büklüktür, akarsular, ulu denizlerdir. Bulut örneği gelen sivrisinekler... Çukurova bir sonsuz aklıktır. Göğe yükselmiş, ulu devler gibi ayağa kalkmış yürümüş, binbir renkli ulu devlercesine uçan, akan toz direkleridir. [...] Otomobildir, traktör, biçerdöver, konuşmayan, sırasında yalnız bağıran, insanüstü bir yaratık, pamuktan el, ipek ten, ibrişim saçtır. Hasır şapka, ak libas, kara gözdür. Tekin değil, tekin değil... Yeşil bir ejderhadır. Bulut örneği gökyüzünden hışılayarak gelir. Çukurdan dönünceye kadar Toros köylüsü rahatsızdır, korku içindedir. [Cilt 3, s. 36-37]

Ancak, Yalak köyü onlar için ev olmasına rağmen, Çukurova kadar gizemli ve ürkütücü olduğu zamanlar vardır. Köy, zihinsel engelli Vurgun Ahmet'in dolaştığı ve efsanevi Peri Padişahı'yla temas kurduğu (Cilt 3, s. 191 ve devamı) [Cilt 3, s. 221 ve devamı], Taşbaşoğlu'nun atalarının efsanevi boyutlarda göründüğü [Cilt 2, s. 11 ve devamı] ve çocuk Hasan'ın "kutsal kaya"sının köylülerin zihinlerinde altın bir kapı veya cennetin girişini hayal etmelerinin katalizörü olduğu [Cilt 2, s. 155], "uluyan, kızıl döngeleli, kurtlar yatağı bozkır"ın kenarındadır [Cilt 3, s. 29].

Çukurova umutların ve hayallerin bir sembolü iken, bozkır bazen günlük hayatın bir sembolü olarak görünebilir. Lakin hayat ve karakter bütün yerlerde aynıdır – görünüşler sadece yüzeysel olarak farklıdır, dolayısıyla her şeyin bedeli vardır. Uzunca Ali sırtında annesiyle Çukurova'ya yaptığı umutsuz yolculukta yolda karşılaştığı zengin ve bağımsız Körlü Osman'ın kendisine yardımı dokunabileceğini bir an için düşünebilir [Cilt 1, s. 124-125], fakat Osman'ın iyi talihinin bir bedeli vardır – bu bedel sosyal ilişkilerdeki kayıptır. Tıpkı en iyi pamuğun en kötü sıcak ve sivrisineklerle gelmesi gibi:

> "On beş yıldır şu yıkılası Çukurda pamuk toplarım, ne böyle bir sıcak, ne de böyle bir sinek gördüm."
>
> [...] "Ne de böyle bir pamuk gördük, Anakız Bacı," diye söylendi [Memidik]. "Böyle pamuk olursa bir yıl, o yıl çok sıcak olur, çok sinek olur. Pamuğu pamuk eden, yağmur bir de sıcaktır. Baksana şu kozalara bacı..." [Cilt 3, s. 98]
>
> Bozkır ve Çukurova'nın hayali ikiliği, bir pamuk tarlasıyla ilgili aşağıdaki örnekte olduğu gibi, bazen doğrudan ifade edilir:
>
> Pamuk tarlası, alacakaranlıkta, karlı bir bozkır gibi ta ötelere kadar ağarıyor, karın ışığı nasıl geceye vurur da ağartır, pamuğun ışığı da geceyi ağartıyordu. [Cilt 3, s. 90-91]

Hatta bozkırla ovayı ayıran Toros Dağları bazen neredeyse yokmuş gibi görünür ve köylülerin fantastik hayalleri Toroslardan çok daha gerçek görünür. Örneğin biri bozkır ve ovanın birleştiğini hayal edebilir:

> Uzakta, kuzeyde, yatık, çepeçevre ovayı kuşatmış Toros dağları ışığa, dumana batmış, belli belirsiz, kül rengi, solup yitecekmiş gibi, ovaya inmiş, kalkıp gidiverecekmiş gibi, bir ince bulut misali geniş Çukurova toprağının öte ucuna çökmüştü. [Cilt 3, s. 135]

Sonuç olarak Yaşar Kemal, varlığın aynılığını ve tutarlılığını gizleyen hayali bir düalizmi betimler. Emerson'ın bir keresinde söylediği gibi,

> Zenginlikler ve fakirlik kalın veya ince bir kostümdür; ve hayatımız –hepimizin hayatı– aynıdır. Çünkü biz içinde yaşadığımız şartları devamlı aşarız ve varlığın gerçek niteliğini tadarız; sadece uygulamalar bakımından farklı olan fakat aynı yasaları ifade eden işlerimizde olduğu gibi; veya ipekler giymeyen ve dondurmalar yemeyen düşüncelerimizde olduğu gibi.[9]

Dahası, tıpkı Yaşar Kemal'in hatıralarında ovanın Toros Dağları'ndan kopup gelen toprakla oluştuğundan bahsettiği gibi,[10] bozkır da Toroslardan kopup gelen toprakla oluşmuştur, dolayısıyla bu jeolojik

9 "Illusions", *The Conduct of Life* (1860), Ralph Waldo Emerson, *Emerson's Prose and Poetry*, Norton eleştirel basımı, Joel Porte ve Saundra Morris tarafından seçilmiş ve yayıma hazırlanmıştır (New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001), s. 295.

10 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 32.

gerçek ahlaki gerçeğin bir sembolüdür: Bozkırdaki hayat ve ovadaki hayat en nihayetinde aynı "madde"den, yani insan imgeleminden yapılmıştır. İnsan varlığının hayatın yerel maddi koşullarını aştığı fikrinin üçlemede baştan sona mevcut olduğu açıktır ve bu yüzden bir bütün olarak üçlemenin orijinal Türkçe başlığı uygundur. Aşikâr bir maddi ve ekonomik düalizmi ifade etmeye ek olarak, üçlemenin orijinal Türkçe başlığı *Dağın Öte Yüzü*, bizi bozkır ve Çukurova arasındaki karşıtlığı aşan daha derin bir birliği kabul etmeye davet eder. Ayrıca, Yalak köyü bozkır ile çocukların oyun oynadığı ve odun topladığı Torosların kuzey yamacının eteklerinin ormanları arasındaki sınırda yer aldığı için, daha yerel bir karşıtlık veya ikilik vardır. Bu, ara sıra incelikli ve çarpıcı bir güzellik tarafından kesilen kasvetli bir monotonluk olarak doğa ile mücadele ve tahammüle yol açan bir engel olarak doğa arasındaki ikiliktir. Uzaktaki ve yakındaki yerler ve durumlar arasındaki hem birincil hem ikincil düalizm, insan ruhu ve insan imgelemi tarafından aşılır. Roman, James Baldwin'in ifade ettiği gibi, sadece veya hatta öncelikle "kendileri için başka hiç kimsenin konuşmadığı insanlar için konuşan" bir toplumsal protesto değildir.[11] Bütün büyük edebiyat eserleri gibi, Yaşar Kemal'in romanları da zaman ve mekânlarını aşarlar. Yaşar Kemal bunu, Faulkner hakkındaki bir yorumunda şöyle ifade eder: "Amerika'da zenci sorunu bitecek ama, Faulkner'ın romanları kalacak. Zencilere öylesine insanca yaklaşan, bunu da iyi anlatan bir kişinin, büyük bir ustanın romanı, yazdığı çağın koşulları değişti diye hiç eseri biter mi?"[12]

Üçlemenin bir bütün olarak Türkçe başlığı gibi, 1. Cildin Türkçe başlığı da önemlidir ve İngilizce çevirideki başlıktan büyük ölçüde farklıdır. En temel kelime düzeyinde, *Ortadirek* bir göçebe çadırındaki ana destek direğidir. Göçebelik ya doğrudan ya da dolaylı olarak Yaşar Kemal'in bütün romanlarında önemli bir temadır. Örneğin, *İnce Memed* romanlarında geçen yörük göçebe Kerimoğlu, sömürünün olmadığı bir tür ilkelci (primitivist), cennetvari varoluş yaşadığı için kapitalizm öncesi koşulların bir sembolüdür. Memed yedi direği olan ve tabiatın biçimlerini ve renklerini yansı-

11 Thilda Kemal'in İngilizce çevirisi *The Undying Grass*'ın *Ölmez Otu* Collins Harvill 1989 baskısının arka kapağından alıntılanmıştır.

12 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 147

tan nakışlı imgeler cümbüşüyle "cennet" gibi olan Kerimoğlu'nun çadırına girdiği zaman, şunu fark eder: "Çadırın orta direği oyma... Direğe uçan geyikler oymuşlar. Tüyleri yıldır yıldır eden geyikler... Som sedefden" [s. 175]. "*Ortadirek*" kelimesinin ayrıca daha genel, mecazi bir "destek" anlamı vardır; yani, "temel direk, dayanak noktası" veya ayakta tutan şey anlamına gelir. Modern kapitalist bir perspektiften baktığımızda, herhalde bir iş veya meslek ya da ailesini geçindiren bir aile reisi aklımıza gelir ve bu, romanın kontekstinde bizi, bozkırdan Çukurova'ya yolculuğu üçlemenin 1. Cildi'nde anlatılan ailenin başı Uzunca Ali'ye götürür. Ancak, Uzunca Ali annesi Meryemce ve annesinin hasmı Koca Halil'den daha az önemlidir. Bu durumda, başlığın önemine, insanları "destekleyen" ayağa kaldıran veya ayakta tutan ve yaratıcı imgelem tarafından yönlendirilen düşünce veya eylemde kendini gösteren *ruha* daha da derinden bakmak zorundayız. Homeros'un yaşadığı İyonya'da bu güç, genellikle eksik şekilde öfke veya saldırganlık olarak tercüme edilen temel bir insani dürtü olan *μήνος* [*menos*] olarak biliniyordu. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında bu "yaşam gücü" *élan vital* diye biliniyordu ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Almanya'da Nietzsche bu gücü istisnai bireylerdeki "güç iradesi" olarak kavramlaştırır. Bu, Nietzsche'nin ölümünden sonra kız kardeşi tarafından derlenip *Güç İstenci* [Der Wille zur Macht] başlığıyla yayımlanan 1880'lerden itibaren tuttuğu defterlerinde anlattığı bir kavramdır. İki yaşlı ana karaktere odaklanarak Yaşar Kemal bize insan varlığını ayakta tutan güçle ilgili çok geniş yelpazeli ve uzun vadeli bir perspektif sunar – sadece fiziksel olarak değil, fakat ayrıca psikolojik, manevi ve imgelemle alakalı olarak da. Yaşar Kemal'in üçlemesinin *Ortadirek* cildi bağlamında, hayali olarak "dağın öte yüzü," yaşlılık ve yaşam gücü azalırken ölüme ve çözülmeye doğru düşüştür. Üçlemenin bu ilk cildinde ağırlıklı olarak yaşlı karakterlere odaklanan Yaşar Kemal'in yaşam gücünü incelemesi, ihtiyarlık erken ölmezsek hepimizi beklediği için, bir aciliyet ve daha aşikâr bir evrensel perspektif kazanır.

Son olarak, yine başka bir perspektiften bakılırsa, *Ortadirek* başlığı, denizdeki bir gemi imgesini akla getiren "ana direk" anlamına da gelebilir. Yalak köyü, "bozkırın ummanı[nın]" [Cilt 2, s. 288] kenarında yer alır ve "Bozkır toprağı da deniz gibi tuzlu-

dur" [Cilt 3, s. 29]. "Demir yer" bazen "eski toprak" Koca Halil veya "*Ölmez Otu*" [Cilt 3, s. 138] Meryemce kadar boyun eğmez görünmesine rağmen, Yaşar Kemal bazen yeri değişken ve deniz ve gökle yer değiştirebilir şekilde tasvir eder. Tabiat, içinden algılandığı insan imgelemi gibi değişken olduğu için, deniz bütün tabiat için ve hayatın kendisi için uygun bir metafordur. Uzunca Ali, "mosmor kesiliveren, turuncu oluveren, türlü renge durmadan giriveren, nerede başlayıp, nerede bittiği belirsiz, ne olup, ne olmadığı bilinmez ulu deniz[den]" bahseder [Cilt 1, s. 155]. Deniz gibi Çukurova da sürekli değişiyor ve metamorfoz (başkalaşım) geçiriyordur: Sisli havada "Sanki büyülü koskocaman bir el gelmiş dağları yerlerinden sökmüş almış götürmüştü. Ova, orta Anadolu bozkırına kadar silme düzlük olmuştu" [Cilt 3, s. 199-200]. Üçlemenin başından sonuna kadar zaman zaman betimlenen bu sürekli başkalaşım, Yaşar Kemal'in varlığa olan ilgisini, insan imgeleminin ona verebileceği her türlü varış noktası veya sondan ayrı olarak, bir süreç olarak temsil eder. Özet olarak, Çukurova'nın başkalaşımları değişken özelliğinden dolayı yerinde olarak denize benzetilir ve bu benzetme romanın başlığının "ana direk" imgesiyle vurgulanır ve ilişkilendirilir.

Ortadirek'te Çukurova'nın sembolik başkalaşımı, Uzunca Ali'nin çocukluğunda Çukurova'yı sel bastığında ve Ali su içinde kalıp Koca Halil tarafından kurtarıldığında [Cilt 1, s. 43] ve kısa süre sonra Cıngıloğlu'nun kavak ormanı sel tarafından alınıp denize götürüldüğünde [Cilt 1, s. 156] gerçek olur. Aynı sembolik başkalaşım, 3. Cilt *Ölmez Otu*'nda Şevket Bey'in cesedini alıp uzaklara taşıyan sel sırasında ova "Sonsuz bir deniz gibi gözük[tüğünde]" [Cilt 3, s. 206] ve Memidik ta Akdeniz'e kadar cesedi aradığında ortaya çıkar. Arayış devam ederken, maddi ve manevi dünyaların birleşmesiyle Memidik Taşbaşoğlu'nu peşinde yedi top ışıkla "Bütün ovayı basmış aydınlık Ceyhan suyunun üstünde yürüyor[ken]" [Cilt 3, s. 207] gördüğünde bir başkalaşım daha meydana gelir. Değişken insan imgelemi genellikle muadilini, deniz gibi şekil alan, "deniz gibi derinden derinden soluk al[an]" bozkır toprağının daha değişken olan havaya yansıtıldığı doğanın değişken dünyasında bulur: "[Uzunca Ali'nin] üstünden bir top kuş geçti çığlık çığlığa. Durup bir süre dalga dalga bir o yana bir bu yana vuran kuşla-

rı gözden ırayıncaya kadar izledi. Kırmızı döngeleler de oradan oraya, kuşlar gibi dalga dalga vuruyorlardı" [Cilt 3, s. 29]. Hem Memidik'in doğaüstü bir şekilde Taşbaş'ı görmesinde hem Uzunca Ali'nin derinden soluk alan bozkırın üzerinde dalga dalga uçuşan kuşları doğal bir şekilde görmesinde, bütün şeylerin değişkenliğinin ve güzelliğinin algılanmasına bir acı çekme durumu eşlik eder: Memidik uyanıp "içindeki dayanılmaz boşluğu" yine hissederken [Cilt 3, s. 207], Uzunca Ali'nin "Bıçak yemiş gibi bir yerleri acı[r]" [Cilt 3, s. 29]. Eğer insanlar ve doğal dünya değişkense ve birbirine karşılık geliyorsa ve her ikisi de insan imgeleminin sonucu ise, o zaman gördüğümüz şeyin bir yanılsama olmadığından nasıl emin olabiliriz? İnsan yaşamında nasıl değer bulabiliriz? Ve en derin duygularımız ve sezgilerimizden kaynaklanan acıyla nasıl yaşayabiliriz? Yaşar Kemal bin sayfalık üçlemenin her yerinde bu soruları irdeler.

Doğanın ve imgelemin değişkenliğinin ortasında romanın başlığının ima ettiği metafor hakkındaki analizimizi sonuçlandırmak gerekirse, *Ortadirek* ayrıca, doğa ve kültür arasındaki karmaşık ilişkilerin çağrışımlarını taşıyan bir denizcilik düzdeğişmecesi (mecaz-ı mürseli) de olabilir. Tıpkı *İnce Memed* 1'deki Değirmenoluk köyünün adının insanın tabiat güçlerini üretici kültürel amaçlar için dizginleme kapasitesini ima etmesi gibi, *Ortadirek*'teki "ana direk" kavramı da aynı şeyi çağrıştırır. Daha önce *İnce Memed* 1'in 3. Bölümü'nde betimlendiği gibi, Kulaksız İsmail'in değirmenini döndüren ve doğanın gücünün ve maddesinin parçası olan su, değirmen oluğuna kanalize edilmiştir. Bu durumda köyün adı Değirmenoluk, ırmak insan kültürüne pratik olarak hizmet vermek üzere kanalize edilip kontrol altına alındığı için doğa ve kültür arasındaki ilişkinin en temel ve maddi düzeyde bir sembolüdür. Doğanın kültür tarafından kontrol altına alındığı doğa ve kültür arasındaki bu ilişki, ayrıca saldırganlık ve cinsellik gibi insani dürtülerin insanın kendisini bireysel olarak ifade etmesini sağlayan kültür formları ve kurumları vasıtasıyla "kanalize edildiği" bireysel mikro evrende de geçerlidir. "Ana direk" kavramını düşünürsek, romanın başlığı, doğanın rüzgâr gücünün gemileri hareket ettirmek için nasıl kontrol edildiğini akla getirir. Burada söz konusu olan, ister gerçek rüzgârlar ve denizdeki gerçek gemiler olsun,

ister insanları deniz gibi bozkırdan ve Toros Dağları'ndan geçerek Çukurova düzlüğüne gitmeye sevk eden insani arzunun metaforik gücü olsun, fark etmez. İnsani arzunun metaforik gücü, *The Wind from the Plain* [Bozkır Rüzgârı] olan İngilizce çevirinin başlığında hoş bir şekilde yakalanmıştır, fakat tabii ki bu başlık, geleneksel göçebeliğin çadır direğine ve doğal güçler ile insani güçler arasındaki yapısalcı etkileşime ve onların kültür dünyasındaki maddi ifadesine yaptığı gönderme ile Türkçe *Ortadirek* başlığının ima ettiği doğa ve kültür arasındaki etkileşimi yakalamaz. Tabiatın gücünü yansıtan insani dürtüler, insan iradesinin kontrolüne tabidir ve bu şekilde, varoluşsal seçimi, ahlaki değerlerin yaratılmasını ve birey ile toplum arasındaki çatışmayı ima eder. *Ortadirek* romanı, insanları hayatta izledikleri "yol"a sevk eden irade gücü ve yönlendiren arzu hakkındadır. Genç bir adam veya kadının hayatta izledikleri bir yol ve o yolda sebat etmelerini sağlayacak büyük bir güçleri olabilir, fakat *Ortadirek* öncelikle, yaşam gücünün azalması, Koca Halil ve Meryemce gibi yaşlı erkek ve kadınların böyle bir güç kaybına karşı nasıl mücadele ettikleri ve başkalarının bu sürece eşlik eden acı çekme sırasında onlara nasıl tepki verdiği hakkındadır. Bu şekilde, Yaşar Kemal'in üçlemesi, Batı'da II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük nüfus patlaması sırasında dünyaya gelip şimdilerde emeklilik dönemine ve kuvvet, sağlık ve yaşam gücünün azaldığı yıllara girmekte olan bizlere ve zamanımıza hitap eden bir eserdir.

7. BÖLÜM

İnce Memed 1'den Dağın Öte Yüzü Üçlemesi'ne

Dağın Öte Yüzü üçlemesi *İnce Memed* 1'de bulunan temel felsefi, psikolojik ve sosyolojik fikirlerin birçoğunu alıp daha sert ve uzlaşmaz bir arka plana dönüştürür. *İnce Memed* 1'de bolca sert gerçeklik vardır, fakat bu gerçeklik, köylülere daha iyi bir yaşam umudu aşılayan Memed'in kahramanlığı sayesinde en azından kısa süreliğine dönüştürülür. *İnce Memed* 1 insanın düşler yaratma ve daha iyi bir dünya yaratmak için o düşleri gerçekleştirme potansiyelinin önemini gösterir. Ancak, üçlemede Yaşar Kemal, kahramanlarının dünyasının somut dönüşümü için gerekli olan herhangi bir gerçek umut ışığını ortadan kaldırır. Uzunca Ali ve Taşbaş'ın köylülerin Muhtar Sefer tarafından sömürülmesini engelleme girişimleri başarısız olur, bunun sonucunda üçlemenin ilk cildi *Ortadirek*'te resmedilen gelecekle ilgili genel karamsar tablo, köylü yaşamının gerçek zorlukları ve cefasına yönelik romantik veya ideal bir çözüm ihtimalini ortadan kaldırır. Bu aşılmaz koşullar, Uzunca Ali, Meryemce ve Koca Halil sırayla yoksulluk, dışlanmışlık ve aşağılanma yüzünden toplumdan izole edilirken, yazarın en temel insani niteliklere ve ilişkilere odaklanmasını mümkün kılar. Üçlemenin bu ilk cildinde Yaşar Kemal, daha büyük sosyal topluluğun sağladığı fiziksel ve psikolojik güven ortamından mümkün olduğu kadar uzaklaştırılmış izole bireyi inceler. Bazı temel giriş niteliğindeki düşüncelerden sonra, benim bazen Yaşar Kemal'in varoluşçu psikolojisi diye bahsettiğim ve onun bireysel varoluş, toplumun parçası olarak birey ve sanatın birey ve toplumu ilgilendiren rolü hakkındaki tasavvurunu kapsayan gerçeklik hakkında kısa bir genel değerlendirme sunacağım.

Ortadirek'te Yalak köylülerinin Anadolu bozkırından Çukurova düzlüğüne yolculuğu, Yaşar Kemal'in insan varlığının

ana unsurlarının temelleri hakkındaki analizine arka plan sağlar. Yaşar Kemal doğal ve kültürel ortamları kapsayan fiziksel şartların tarihsel olarak insanların yaşam biçimini ve gelişme kabiliyetini nasıl etkilediğini gözler önüne serer. Daha sonra bu fiziksel koşullar bireyin sosyal ve psikolojik gerçekliklerini etkiler. Uzunca Ali köyünden ve ailesinden kopunca, bu fiziksel koşulların etkilerini çeşitli perspektiflerden görürüz. Yaşar Kemal dogmatik olmayan bir tavırla bir dereceye kadar, genellikle fiziksel koşulların varlığın temeli olduğu ilkesinden hareket eden Marx'ı[1] takip eder:

> Gökten yola çıkıp yere doğru inen Alman felsefesinin tam aksine burada biz yerden yola çıkıp göğe doğru yükseliyoruz. Yani biz, fiziksel olarak insanlara varmak için insanların söylediği, hayal ettiği, düşündüğü şeylerden veya anlatılan, düşünülen, hayal edilen, tasavvur edilen insanlardan yola çıkmıyoruz. Biz gerçek, aktif insanlardan yola çıkıyoruz [...]. Hayat bilinç tarafından belirlenmez, fakat bilinç hayat tarafından belirlenir.[2]

Marx'ın bu söylediği nihai olarak insan varlığını keşfetmenin bir temeli olarak yetersiz olabilir, fakat bizim *Dağın Öte Yüzü*'nü incelememiz için yararlı bir başlangıç noktasıdır. Marx gibi, Yaşar Kemal üçlemesinde temel sosyal ve psikolojik tecrübelerin temeli ve kaynağı olan maddi koşullarla işe başlar. Yine Marx gibi, Yaşar Kemal üçlemesinde çok yoksul ve malı mülkü elinden alınmış köylüleri betimleyerek "siyasal ekonomi"yi irdeler. "Dağın öte

1 "Ben sosyalist militanım ve Marksistim. Bunu çok geniş anlamda söylüyorum. Militanım derken, kendimi hiçbir zaman dar kalıpların içine hapsetmedim. Bunu insanın, her yönüyle yüzde yüz bağımsızlığı olarak anladım. Bunu böyle anlarken Marksizmin kurallarını özümsediğimi sanıyorum. Marksizmin insan özgürlüğüne, birey ve düşünce özgürlüğüne bir tuzak olduğunu hiç sanmıyorum. Tam aksine Marksizme bireyin kurtuluşu, insanlığın özgürleşmesi diye bakıyorum. *1844 El Yazması* benim için *Kapital* kadar önemli bir kitaptır. Marx için en büyük değer bireydir. Çünkü o yittiğinde onun yeri hiçbir zaman, hiçbir biçimde bir daha doldurulamayacaktır. Marksizm bana dünyaya bakmak için açılan en aydınlık kapı oldu. Yaşamım boyunca bu düşünceyi yaşamla ölçtüm, yanıldığını görmedim." *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 129-130.

2 Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*, çev. S. Ryazanskaya, in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, yay. haz. Vincent B. Leitch vd. (New York, W.W. Norton & Company, 2001), 766.

yüzü" sadece yaşlılığa ve ölüme doğru olan düşüş değil, fakat ayrıca "halkın diğer yarısının" nasıl yaşadığıdır.

Aslına bakılırsa, Yaşar Kemal felsefi bir antropoloji yaratır, fakat ayrıca bize Uzunca Ali ve ailesinin yoksulluğunun onların algı ve imgelemlerinin niteliğini nasıl etkilediğini de gösterir. Üçlemenin 1. Cildi'nde yazar, toplum, aile ve dinin desteğinden mahrum olarak aşırı fiziksel ve psikolojik baskıya maruz bırakılan insanların ne hale gelebileceklerini gözler önüne sermekle işe başlar:

> Homo sum: humani nil a me alienum puto.[3]

Yani, Romalı oyun yazarı Terentius'un sözleriyle, insanlar güneş altındaki her şekle, her kalıba sokulabilirler. Ek olarak Yaşar Kemal, özellikle üçlemenin 2. Cildi'nde, sadece maddi koşulların bilinci nasıl belirlediğini değil, ayrıca insan imgeleminin bu maddi koşullarla ilgili algımızı nasıl dönüştürebileceğini ve bu vesileyle bazen maddi koşulları dönüştürme umudu ve arzusuna yol açabileceğini göstererek, "bilince" hak ettiği değeri verir. *İnce Memed* 1 gibi idealist bir eserde imgelem gerçekten de fiziksel gerçekliğin dönüşümüne yol açar; ancak, üçlemenin hiç azalmayan varoluşsal realizminde imgelem bazen olayları değiştirebilecek alternatif bir gerçeklik yaratır, fakat *İnce Memed* 1'de gerçekleşen ekonomik ilişkilerin sistematik yenilenmesi burada mümkün değildir. Bu şekilde Yaşar Kemal, insanlık durumunu, bireyi insan varlığının en temel halleri içinde ele alan gerçekçi bir edebi yaklaşımla irdeler. Böyle bir edebi yaklaşım, anlatım tekniği yönünden Nathaniel Hawthorne'un *The Scarlet Letter* [Kızıl Harf] ve *The Marble Faun* [Mermer Pan] romanları gibi edebi romanslardan farklı olabilir. Elbette hiçbir janr saf değildir ve "gerçekçiliği" ile tanımlandığı

3 Terentius: "Homo sum: humani nil a me alienum puto" [Ben bir insanım: İnsanlarla ilgili hiçbir şeyi kendi ilgi alanımın dışında görmem]. Bu çeviri webde yayınlandı, fakat Latin edebiyatı söz konusu olduğunda her zaman olduğu gibi, kelimelerle birlikte konteksti ve kültürü de çevirmek gerekir. Kanaatimce Terentius kendi komedisinin arkasındaki temel düşüncenin ayrılmaz bir parçası olan yapısalcılıktan bahsetmektedir. İma edilen şey, kültür ve bireysel "özne"nin "toplumsal olarak kurgulanmış" olduğudur ve bu duruma göre insanlar her kalıba sokulabilirler – özellikle de kötü manada. Sabit bir "insan tabiatı"nın yokluğu, her şeyi kendine uygun faaliyet alanı veya malzeme olarak gören komik bir hicvi haklı çıkarır – Terentius'un Roma komedilerinde olduğu gibi.

varsayılan roman, doğası gereği *Bildungsroman* ve ahlaki veya psikolojik gerçekçilik gibi anlatısal bilinç modlarının oluşturduğu alt janrlara bölünür. Bu alt janrlar ayrıca drama ve destan gibi diğer janrlar için de geçerlidir.

Özetlemek gerekirse, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi Yaşar Kemal'in ilk yayımlanan romanından farklıdır ve Memed'in bireysel varoluşsal gelişimine paralel olarak ütopik bir ilerici sosyal değişim vizyonuna odaklanan *İnce Memed* 1'in aşikâr idealizminden uzaklaşarak Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarının daha sonraki yörüngesini belirler. Memed, kendisini dönem dönem dünyaya adalet getirmek için geri gelen mitolojik Mehdi ile biraz akraba yapacak şekilde *İnce Memed* 2'de yeniden ortaya çıkmasına rağmen, içinden çıkamadığı varoluşsal ikilemi –insan yenilmesi imkânsız zulme karşı niçin mücadele etmeli?– onu bu romanda aynı zamanda daha az idealleştirilmesi, daha gerçekçi ve daha insani yapar. Aslında, aşağıda 13. ve 14. Bölümlerde ele aldığım üzere, *İnce Memed* 2 sanki Memed destanının birinci cildinde verilen yanlış bir izlenimi "düzeltmek" istermişçesine *İnce Memed* 1'de zaten var olan varoluşçu temellere daha büyük vurgu yapar. *İnce Memed* 2'den önce yayımlanan *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Yaşar Kemal'in yaklaşımı, eserin ölümlülüğe yaptığı vurgu ve bireysel varoluşun temel problemlerine politik veya dini çözümler sunmayı reddetmesinin de gösterdiği üzere, açık bir şekilde daha derinlemesine varoluşçudur. Dahası, benim *İnce Memed* 1'den *İnce Memed* 2'ye veya *İnce Memed* 1'den *Dağın Öte Yüzü* üçlemesine olan bir gelişimden bahsetmem uygun ve mantıklıdır, çünkü Yaşar Kemal *İnce Memed* 1 1955'te yayımlanmadan çok önce ve hatta 1953-54'te *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika halinde yayımlanmadan önce *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin birinci cildi üzerinde çalışmaktaydı. Aslında Yaşar Kemal, *İnce Memed* 1'i para için yazdığını ve gerçekten yazmak istediği romanın kendi roman sanatının daha doğru bir yansıması olan *Ortadirek* olduğunu belirtmiştir.[4]

4 Yaşar Kemal 4 Temmuz 2007'deki bir sohbetimizde bana *İnce Memed* 1 tefrika halinde *Cumhuriyet*'te yayımlanırken (1953-54, İstanbul merkezli Remzi Kitabevi tarafından 1955'te kitap halinde yayınlanmadan önce) *Ortadirek* üzerinde çalışmakta olduğundan bahsetti. Kariyerinin başında tefrika halinde yayınlar, eşzamanlı yayınlar ve gazetecilik projeleri gerçekleştiren Yaşar Kemal, bu bakımdan, gazetecilik işi ve başka projelerle birlikte eşzamanlı olarak birden fazla roman üzerinde çalışan Dickens ile biraz benzerlik taşır. Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'den ilk üçlemesine

Bu bölümün bundan sonraki kısmında, *İnce Memed* 1 ve *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi arasında bazı temel karşılaştırmalar yapacağım. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi, *İnce Memed* 1 analizimizde incelediğimiz "Birey ve Doğa", "Birey ve Toplum" ve "Sanatçı ve Toplum" gibi temaları ele alırken Yaşar Kemal'in daha sonraki Çukurova romanlarının yörüngesini tayin eder.

I. BİREY VE DOĞA

Dağın Öte Yüzü üçlemesinde Anadolu bozkırındaki köylülerin fiziksel şartları, Memed'in köyü Değirmenoluk gibi Torosların güney eteklerindeki köylerde yaşayan köylülerin şartlarından bile daha kötüdür. Daha önce yukarıda 3. Bölüm'de ayrıntılı olarak gösterdiğim üzere, Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarında doğanın coğrafi ortamı genellikle bireysel varoluşa karşılık gelir ve onu yansıtır. Dolayısıyla, bozkırın daha zorlu fiziksel şartları sadece daha zorlu bir insani durum yaratmaz, ayrıca büyük acılara dayanabilen daha güçlü insanlar üretir. Bu yüzden, *İnce Memed* 1 ve üçlemedeki yaşam şartlarını kıyaslamanın uygun bir yolu onların doğal ortamlarını kıyaslamaktır. *İnce Memed* 1 Değirmenoluk'u çevreleyen çakırdikeni dolu ovanın bir tasviriyle başlar:

> Ne iyi, ne kötü boş bırakılmış orta halli toprakta da biter çakırdikeni. [...]
>
> Değirmenoluk köyü çakırdikenlik... Tarla yok, bağ, bahçe yok. Safi çakırdikenlik. [s. 13]

Burada ima edilen şey, bu uzak yaylada hem doğa hem bireyin işlenmesinin ihmal edilmiş olmasıdır. Tabii bu "ihmal edilmişlik"

"gelişimi" düşünüldüğünde, nedenselliğin –ki gelişime işaret eder– sıklıkla sadece olgudan sonra değil, fakat varsayılan sonuçtan sonra sağlandığını anımsamak önemlidir (Nietzsche'nin uzun zaman önce *Twilight of the Idols* [Putların Alacakaranlığı, 1888] eserinin "Dört Büyük Hata" bölümlerinde, özellikle 1. Bölüm: "Sebeple sonucu karıştırma hatası"; 3. Bölüm: "Yanlış bir nedensellik hatası" ve 4. Bölüm: "Hayali sebepler hatası"nda vurguladığı üzere). Yine, Dickens'ın *Pickwick Papers* romanının sözümona "güneşli" on sekizinci yüzyıl dünyasından *Oliver Twist* romanının sanayileşmiş kent kâbusuna gelişimini ve aslında ilk önce *Oliver Twist*'in düşünüldüğü ve *Pickwick* tefrika halinde yayımlanırken yazılmakta olduğunu anımsıyoruz. *İnce Memed* 1'in ilk yayımlanması hakkındaki bazı detaylar şu makalede verilmiştir: William C. Hickman, "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 55-68.

ayrıca büyüme ve gelişme imkânının olduğunu da ima eder. Aynı mesaj daha ileride, yedinci bölümün başına yakın bir yerde tekrarlanır: "[İnsan] Toprağına göre yetişir, büyür, gelişir. [Memed] Kıraç toprakta büyüdü" [s. 63]. Yine birey ve doğa birbirine karşılık gelir ve böylece doğa hakkındaki bilgi, insanlık hakkındaki bilgiyi kapsar ve ayrıca benlik bilgisini de kapsayabilir. Dolayısıyla, fiziksel doğa insani durumun sembolüdür. *İnce Memed* 1'de, bitkin Memed'in son demlerini yaşayan acınacak haldeki bir atla harman dövmesi betimlendikten sonra [s. 49], filmlerdeki gibi bir yakın çekim doğa tasviri görürüz: "Devedikeni mavi, kocaman çiçeğini açmıştı. Ufacık bir yel parladı onu eğdi" [s. 50]. Daha önce 4. Bölüm'de anlatıldığı üzere, sıcakta ve soğukta çıplak ayakla toprak sürerken Memed'e acı veren çakırdikenleri ayrıca, varoluş acısını tam yaşamanın insana estetik bir doğa ve varoluş anlayışı ve duyarlılığını kapsayan daha büyük bir bilinç kazandırdığını akla getiren güzellik objeleridir.

Ancak, *İnce Memed* 1'deki insani durum esas olarak Memed'in çocukluktan gençliğe geçiş mücadeleleri vasıtasıyla tasvir edilirken, üçlemenin *Ortadirek* cildinde gelişim döngüsü yaşlılık çağına ilerler ve Koca Halil'in görünüşü vasıtasıyla resmedilir. Romanın açılış pasajlarında, Koca Halil'in "kırış kırış olmuş, uzamış yüzünde, alnında çöreklenmiş bir acı" vardır, "Kemikleri sayılan, kapkara, yarık yarık, tırnakları uzun sarı ayakları kocaman, yalın[dır]" ve elbiseleri "yamadan gözükmüyordu[r]" [s. 9]. Bu "paçavralar içindeki kemik yığını" yaşlılık çağında en dip seviyesine, en küçük boyutuna düşmüş insan imajıdır ve *Ortadirek*'in 2. Bölüm'ünün başında betimlenen sonbaharda yaşam döngülerinin son evresinde olan çakırdikenlerine karşılık gelir:

> Yazın tatlı bir yeşildeyken dikenleri kadar kökleri de sağlamdır. [...] Kuruyunca kök zayıflar, dikenleri sertleşir daha da. Esen yellerin önüne düşer sonra. [...] Orta güzden sonra esen ulu yeller toprakta dikili hiçbir döngele bırakmamacasına çabalar. [s. 21]

Böylece, tıpkı Memed'in bir genç olarak kahramanlığının Koca Halil'in gençken yaptığı kahramanlıkları hakkındaki anılarına indirgenmesi gibi, aynı şekilde *İnce Memed* 1'de ortadan kaldırılması gereken bir engel olan çakırdikenleri *Ortadirek*'te "Şu uçsuz

bucaksız, cansız toprağın şenliği, güzelliği[nin]" [s. 21] bir nişanesi haline gelir. Romanın daha sonraki kısımlarında bolca doğa tasviri yapıldığında, bu genellikle, 7. Bölüm'de gençleşmiş gibi ani bir enerji patlaması yaşadığında olduğu gibi Meryemce'nin anıları içinden olur veya 9. Bölüm'ün başında olduğu gibi Uzunca Ali ve ailesinin mücadelelerine son derece kayıtsız olan güzel bir doğayı betimlemek amacıyla olur. *İnce Memed* 1 ve *Ortadirek*'te gençlik ve yaşlılık arasındaki bu perspektif farkına rağmen, her iki roman da doğanın akışkan olduğunu ve sürekli değiştiğini ve bu şekilde her şeyin birbirine nüfuz edip birbiriyle karıştığını ortaya koymak için çakırdikenlerini metaforik olarak kullanır. *İnce Memed* 1'de,

> Gün batarken eğer bir yel eserse mavi dalgalanır, hışırdar, aynen deniz gibi. Gün batarken sular nasıl kızarır, çakırdikeni tarlası da öyle kızarır. [s. 12]

Ortadirek'te çakırdikenlerin tasviri, Homeros ayarında ve yer ile gök, madde ile ruh arasındaki katı ayrımı aşan bir dizi detaylı benzetme biçiminde verilirken daha da abartılı bir kıyaslama yapılır:

> Ağustos ortasından ekime kadar döngeleler kırmızıdır. Bir kırmızı sis, bir kırmızı bulut gibi bozkırın üstüne çöker. Ardından gün verilmiş. Bir kırmızı yol, uzun, dalgalı bir şerit, bir turna katarı, çığlık çığlığa geçen bir kuş sürüsü gibi açılır kapanır, iner çıkar, toplanır dağılır. Deli yeller önünde bozkırı bir uçtan bir uca dolanır. Yalar. Bir yerde duramaz. Kabına sığamaz. [s. 21]

Sonuç olarak, hem *İnce Memed* 1'de hem *Ortadirek*'te doğa değişken ve sonsuz bir şekilde dönüştürücüdür ve aynı şekilde insanlar da değişken ve dönüştürücüdürler, fakat sadece bu yaratıcı değişimde yer aldıkları ve doğanın bir parçası oldukları için değil, ayrıca algılama eylemleri vasıtasıyla doğaya karşılık geldikleri için. *İnce Memed* 1'in başında doğanın yaratıcı değişimi anlatıcı tarafından algılanır; *Ortadirek*'in başında doğanın yaratıcı değişimi Koca Halil tarafından algılanır ve onun estetik doğa algısı sadece betimlenmez, ayrıca gösterilir – çorak bozkırın canlandığını onun gözlerinden gördüğümüzde olduğu gibi: "Şu uçsuz bucaksız, cansız toprağın şenliği, güzelliği döngeleyle gelir" [s. 21].

Böylece, her iki romanda da doğa, estetik bir obje olarak ve genel insani durumun bir yansıması olarak, insanları yansıtan ve onlara karşılık gelen bir araç olarak kullanılır. Bununla birlikte, *Ortadirek*'te resmedilen doğa *İnce Memed* 1'deki doğanın yansıttığından daha zorlu ve eziyetli bir insani durumu yansıtır. Memed başlangıçta gelişen ve insanoğlunun engelleri yenme ve kendi durumunu iyileştirmek için kahramanca mücadele etme kapasitesini yansıtan ezilmiş basit bir köylü çocuğu iken, *Ortadirek*'teki karakterler sıklıkla sadece hayatta kalmak için kahramanca mücadele etmek zorundadırlar – kurak toprağa zayıf köklerle tutunarak sonunda döngeleler gibi rüzgârın önünde uzaklara sürüklenmek üzere. Uçsuz bucaksız bozkırın destansı ihtişamının, bozkırın "deli yellerine" direnmek için yaşam güçlerini korumaya çalışan yaşlıların kahramanca mücadelelerine uygun bir arka plan sağlayan kendine has bir güzelliği vardır. Dolayısıyla İngilizce çevirinin başlığı *The Wind from the Plain* [Bozkır Rüzgârı], bu bakımdan güzel ve uygun bir metafordur.

Çakırdikenleri her iki romanda varlığın doğasını akla getirmesine rağmen, *İnce Memed* 1'de Memed çakırdikenlerini yakarak insani durumdan zorluğu gidermeye çalışırken, *Ortadirek*'te bozkırın doğası o kadar minimalisttir (sadedir) ki çakırdikeni, ihmal edilmiş toprakla ilişkilendirilmek yerine yaşam gücü ve güzelliğin pozitif bir simgesi olur: "Döngelesiz, şu boş, ölü toprak neye yarar ki!" [s. 21]. Bu minimalist doğal ortam, minimalist bir insani ortamı yansıtır; örneğin, çakırdikenlerinin yaşam döngüsü insanların yaşam döngüsünü yansıtır: Her ikisi de en parlak dönemlerinde ("yazın") çok güçlüdür, fakat "orta güz" gelince zayıf hale gelir ve "esen ulu yeller" tarafından topraktan sökülüp uzaklara savrulur [s. 21-22]. Çakırdikenleri gibi, 'insan bitkisi' de kurur, gücünü kaybeder ve uzaklara savrulur. *Ortadirek*'te insan varlığına, yenilginin kaçınılmaz olduğu ve tek zaferin hayatta kalmak olduğu yaşlılık perspektifinden bakılır – romanın son satırında ifade edildiği üzere. Romanın başından sonuna kadar Koca Halil ve Meryemce'yi ayrı ayrı geçmişteki güçlü hallerini, şu anki zayıflıklarını ve yaklaşan sonlarını düşünürken görürüz. Ailesiyle Torosları aşmak için mü-

cadele eden kırkına merdiven dayamış[5] Uzunca Ali'yi izlediğimizde bile şunu görürüz: Ali başlangıçta ahlaksız ve sahtekâr Muhtar Sefer'e karşı mücadele etmeye çalışmasına rağmen, kendi bireysel talihini iyileştirmek veya toplumu herhangi bir şekilde kalıcı olarak dönüştürmekten daha ziyade çoğunlukla sadece hayatta kalmak için mücadele eder. İşin doğrusu, Ali'nin kendi talihini ve köylüsünün talihini iyileştirme planları kurnaz ve ahlaksız muhtar karşısında umutsuz görünmektedir.

Özet olarak, *Ortadirek* doğayı ve insan varlığını minimalist bir bağlamda betimler ve Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'deki insan varlığıyla ilgili keşiflerinin –hem genişleyen hem derinleşen– bir devamı olan soruları ele alır. Fakat Memed'in *İnce Memed* 1'de zalim Abdi Ağa'yı yenmedeki ve temel yaşam şartlarını değiştirmedeki kahramanca başarısı, *Ortadirek*'te Uzunca Ali ve Taşbaş'ın sözde demokratik bir siyasal sistem içinde işlev gören Muhtar Sefer'in sahtekârlıklarına karşı çaresiz kaldıkları başarısız bir plana indirgenir.

II. BİREY VE TOPLUM

Yukarıda 3. ve 4. Bölümlerde biraz detaylı olarak Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'de birey ve toplum arasındaki etkileşimi nasıl ele aldığını irdeledim. Yaşar Kemal bu etkileşimi ilk önce Memed'in annesi Döne'ye odaklanarak ele alır. Döne'nin kaçak oğlunun kaybolmasına tepkisi, köyün kadınları onu kederli zamanında değişimli olarak bir ziyaret edip bir yalnız bırakırken betimlenir [s. 36-38]. Daha sonra, romanın kalan kısmında Memed'in büyüyüp olgunlaşırken arkadaşlarını, köylüsünü ve genel anlamda insanları

5 Muhtar Sefer Uzunca Ali'nin köyden sürgün edildiğini ilan ettiğinde, Ali'nin 1922 doğumlu olduğunu öğreniriz (s. 46) [s. 57]. Daha sonra, 3. Cilt'te, Adana yakınındaki İncirlik Hava Üssü'nden uçan jet uçaklarından bahsedilir. İncirlik 1955'te ortak bir Türk-Amerikan NATO projesi olarak açıldı. Dolayısıyla hikâyenin zamanı, romanın ilk yayınlandığı 1960'la hemen hemen çağdaştır ve bu da romanı, Türkiye'nin bir demokrasi olma iddiasında olduğu, fakat gerçekte, ABD gibi, güçlü elitler tarafından kontrol edilen bir oligarşi olduğu 1950'lerin Türk siyasetini hicvetmek için doğal bir araç haline getirir. Çukurova ağaları Yalak köylüleri gibi kırsal kesim insanlarına zulmeder, onları sömürür ve korkunç fakirliklerini daha da arttırır. Siyasal eleştirinin arka planı romanın arka planının parçasıdır – Cem Bico'nun "Liberating Narratives of Yaşar Kemal: *The Other Face of the Mountain* Trilogy", (Boğaziçi University M.A. thesis, Atatürk Institute for Modern Turkish History, 2006) künyeli yüksek lisans tezinde bahsettiği üzere.

kabul etmesine veya terk etmesine dönem dönem şahit oluruz. *Ortadirek*'in başında ve üçlemenin birçok yerinde Yaşar Kemal aynı terk etme ve geri dönme temalarını işler – ilk önce Koca Halil karakteri vasıtasıyla ve daha sonra bir bütün olarak üçlemede sırayla Meryemce, Uzunca Ali, Taşbaş, Muhtar Sefer, Memidik ve hatta çocuklar Hasan ve Ummahan vasıtasıyla. *İnce Memed* 1'de terk etme ve geri dönme kalıbı sıklıkla bir *Bildungsroman*'ın tipik bir gelişim kalıbıdır. Bu kalıpta kahraman, toplumdan ayrılıp tekrar topluma katılır ve bazen bu, Memed'in Değirmenoluk'tan ve annesi Döne'den Kesme köyüne ve yeni bulduğu manevi babası Süleyman'a kaçmasında olduğu gibi, anne veya dişilik ilkesi ile baba veya erkeklik ilkesi arasındaki bir çatışma ile birleştirilir. Hem Memed hem Uzunca Ali babalarını erken yaşta kaybederler, manevi bir baba bulurlar ve ardından dişilik ilkesi ile erkeklik ilkesi arasında ikilemde kalırlar – koruma ve benlik iddiası arasında. Arketipik bir ilişkiyi yansıtmasına ek olarak bu çatışma, belki dört buçuk yaşında babası camide namaz kılarken öldürülen genç bir adam olarak yazar Kemal Sadık Gökçeli'nin gerçek hayatını yansıtıyordur.[6]

Ortadirek'te anne ilkesi ile baba ilkesi arasındaki arketipik çatışma, Uzunca Ali'nin Çukurova'ya Küheylan adlı atın üstünde kimin gideceğiyle alakalı olarak annesi Meryemce ve manevi babası Koca Halil arasında seçim yapma mücadelesiyle temsil edilir. Ali'nin Meryemce'ye olan sevgisi ile Koca Halil'e olan sevgisi arasındaki çatışma, Ali'nin annesinin Koca Halil'e duyduğu nefret ile kendisinin ona olan sevgisi arasında kalmasında olduğu gibi, kan bağına dayalı ilişkiler ile manevi ilişkiler arasındaki bir çatışmadır. Meryemce, ölü kocasına olan sevgisi ve sekiz çocuktan hayatta kalan tek çocuğu olan Uzunca Ali için duyduğu sevgi ve yaptığı fedakârlıklar dahil anaç nitelikleriyle övünür. Kocası İbrahim'in hatırasını yaşatmaya çalışır, fakat roman ilerledikçe, İbrahim'in ondan kaçmak için her fırsatı kullandığı ve Koca Halil ile olan arkadaşlığı Meryemce'ye olan sevgisinden daha güçlü olduğu için Meryemce'nin kendisini aşağılanmış hissettiği anlaşılır. Meryemce ve Koca Halil, korumacı sevgi ve agresif benlik iddiasının dişilik

6 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 35.

ve erkeklik ilkelerinin (Aristo ve Aquinas'ın şehvet ve sinirlilik duygularına karşılık gelen) klasik kültürel basmakalıp örnekleri olmaları anlamında "sembolik"tirler ve kendilerini "Meryemce Ana" ve "yaşlı kurt Halil" olarak görerek bilinçli olarak kendilerini bu kültürel basmakalıp rollerle özdeşleştirirler. Dolayısıyla, romandaki önemli bir çatışma, bu temsili karakterler vasıtasıyla ifade edilen sevgi ve güç dürtüleri arasındadır. Dahası, Meryemce ve Koca Halil, bu ikiz fakat çelişen dürtüleri bütünleştirmek ve kendi faniliklerini kabul etmek zorunda olmalarına rağmen, bu dürtülerin basmakalıp rollerine kendi insanlıklarının işaretleri olarak sıkı sıkıya bağlanırlar. Kendi benlik telakkilerini terk etmeyi veya dönüştürmeyi reddetmeleri, romanın ve üçlemenin ana çatışmasının parçasıdır. Daha önce, *İnce Memed* 1'de Memed, Abdi Ağa'nın eskiden köylülerden zorla aldığı toprakları yeniden dağıtma ve köylüleri gözetip açgözlü ağalardan koruma planını yaptığında sevgi ve benlik iddiasının ideal bir bütünleşmesi gerçekleşir.

Anne ilkesi ile baba ilkesi arasındaki arketipik çatışmaya ek olarak, *Ortadirek*'in başında bize birey ve toplum arasındaki klasik bir çatışma sunulur: Koca Halil, fiziksel zayıflığı kendisini başkalarına bağımlı kıldığı ve kendi yaklaşan ölümüyle ilgili bilincini arttırdığı için utanmakta, aşağılanmış hissetmektedir. Kısmi bir çare olarak, geçmiş hatıralara sıkı sıkıya yapışır veya sırayla, kendisini "yaşlı bir kurt" olarak ve daha sonra 3. Cilt'te, gökte ölecek olan yaşlı bir kartal gibi görür[7] ve yine bir asker kaçağı, at hırsızı ve pamuk hırsızı olarak gençliğinde yaptığı işlerle övünmeye devam eder. Böyle yaparak, bireyselliğini yüceltmek için kendisini topluluktan ayırır, fakat yaşlı bir adam olarak bile bireysel seçkinlik konusundaki bu ısrar varoluşsal acıyla neticelenir: Romanın açılış sahnesinde Koca Halil, Yalak köylülerinin Çukurova'ya yıllık göç zamanını belirlediğinde tabiat hakkındaki bilgisiyle bireysel seçkinliğini göstermek ister, fakat aynı zamanda bu uzun yürüyüşü yapamayacak kadar zayıf olduğundan da korkar. Eğer binecek bir at veya katır bulamazsa, topluluktan bir tür negatif psikolojik ayrılma olan

7 1. Cilt *Ortadirek*'te Koca Halil şöyle der: "Kurtlar kocayınca itlere değil de, böyle kancıklara [Meryemce], hem de uyuzlarına maskara olurlar" [s. 64]. 3. Cilt *Ölmez Otu*'nda Koca Halil, Memidik'le konuşurken, kendini sembolik olarak yalnız uçan ve gökte ölecek olan yaşlı bir kartala benzetir [s. 181-182].

aşağılanma riski vardır. Dolayısıyla, Koca Halil'in bireyleşmesinde ne kadar ileri gidebileceğinin sınırları vardır: Kendisini kitleden ayırıp hayranlık uyandırabilir, fakat "aşırı ileri" gidip statüsünün, saygınlığının ve insanlıkla bağlantısının kaynağı olan toplumdan tamamen dışlanabilir de. Böyle olması durumunda, Koca Halil sonunda varlığının büyümesinden daha ziyade insanlığından bir şeyler kaybedecektir.

Bireyleşme sürecinin özünde yer alan çatışmalar, yukarıda 5. Bölüm'de kısaca irdelendiği üzere, Yunanlılar tarafından, özellikle de Homeros tarafından ele alınmıştır. Homeros bize insanların bireysel insanlıkları için sosyal bir kontekste bağlı olduklarını gösterir ve Aristo bu yaklaşımı çok daha sonraları, özellikle *Politika* adlı eserinde, kurumsallaştırır. Yaşar Kemal'in hatıralarında ifade ettiği, sözlü bir şair olarak Homeros'la olan bilinçli akrabalığı[8] düşünüldüğünde, birey ve toplum arasındaki ilişkinin onun için önemli bir tema olduğu anlaşılabilir. Yaşar Kemal için insanın varoluşu hem trajik hem paradoksaldır, çünkü bireyin insanlığı kültür ve topluma bağlıdır, fakat gelişme ve bireyleşme insanı toplumdan uzaklaştırıp yalnızlığa ve anlamsızlığa doğru yönlendirir. Bireyler ellerinden gelen gayreti gösterip en nihayetinde aşırı uzağa giderek veya aşırı yükseğe çıkarak "hedefi tutturamadığında" (*hamartia*), insanlıklarının temeli olan toplumdan koparlar. Şimdiki durumda, Koca Halil kendisini Anadolu bozkırından Çukurova'ya gitmenin zamanını belirleyecek derecede doğayı okuyabilen bilge adam olarak başkalarından ayrı tutmak ister, fakat fiziksel zayıflığı onu Torosları aşarak yapacakları yolculuk için başkalarından yardım istemek zorunda kalma utancıyla baş başa bırakır. Bu şekilde Koca Halil, benlik iddiası ve takdir görme ihtiyacı ile köylü hemşerilerinin güven ve desteğine olan ihtiyacı arasında bir çatışmaya saplanıp kalırken psikolojik olarak felç olur.

İnce Memed 1'de Memed'in ve *Ortadirek*'te Koca Halil'in yukarıda özetlenen varoluşsal durumları arasındaki farklılıklar, Yaşar Kemal'in insani durumu algılamasında önemli bir "gelişimin" olduğunu göstermektedir. *İnce Memed* 1'in nasıl epik özelliklere ve ayrıca *Bildungsroman* veya gelişim romanı özelliklerine sahip

8 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 152.

olduğunu gördük.[9] Büyüyüp gelişirken Memed'in nasıl doğanın özelliklerini kazandığını izledik: Çocuk iken doğadan korkan Memed, romanın sonunda, yaşanması imkânsız Alidağ'ın zirvesi dahil, doğadaki her yerde yaşayabilir ve Abdi Ağa'yı öldürdüğünde de bir tabiat gücüne benzetilir [s. 436]. Fakat kahraman bir genç adamın otantikliği yaşlı bir adamın otantikliğinden biraz farklıdır. Memed bazen köylülere güvenemeyeceğinin farkına varmasına ve kahramanlık idealleri ve başkalarına yardım etme konusundaki özverili adanmışlığı ile büyük çelişki içinde olan potansiyel bir aşağılanmaya maruz kalabileceğinin farkında olmasına rağmen, Koca Halil çok daha fazla başkalarına bağımlı olduğu için onun aşağılanması Memed'in aşağılanmasından çok daha kolaydır. Dahası, Koca Halil'in kendini önemli görmesi bazen zayıflık ve aptallık olarak gösterilir: Molla'nın oğlu, Koca Halil'in tüm köyün Çukurova'ya gitme zamanını, çakırdikeni köklerinin durumu hakkındaki bilgisine dayanarak, ilan etmesini sağlayan özel tabiat bilgisi fikriyle alay eder [s. 12]. Daha da kötüsü, Koca Halil bir köy toplantısında kendisini övmeye çalıştığında, kendi zayıflığını açığa vurur: "Konuşması yarım kalmış Koca Halil [...] bir iki kere ortaya ana avrat sövdü. Sövmesine kimse aldırmadı. O orada sabırsızlıktan kıvranır kaldı. Bir fırsat kolluyordu ki, bir eline geçirse bir daha ağzını kapamayacaktı" [s. 30]. Öksüz Duran ve diğerleri Halil'e gereksiz konuşmayı kesmesini söyleyince, Halil "Çocukçasına somurtup, köşeye çekil[ir]" [s. 32]. Fakat daha sonra bir daha çocukça bir tavırla patlayıp gençlik günlerinde yaptığı kahramanlıklar hakkında kuyruklu yalanlar anlatınca, "Kimi gül[er], kimi göz kırp[ar]" [s. 33]. Yaşar Kemal karakterlerini yapılandırmada genellikle empresyonist bir teknik kullanır. Bu teknikte, ister *İnce Memed* 1'de Memed'in kendinden geçmişçesine ışığı algılaması olsun [s. 42, 88, 89, 175 ve başka birçok yerde], ister *Ortadirek*'te

9 Daha önce 5. Bölüm'de *İnce Memed* 1 ile *Bildungsroman* geleneği arasındaki ilişkileri kısaca anlattım. Yaşar Kemal toplumun yapısına, toplumun nasıl bireyi etkileyip belirlediğine ve kahraman Memed için olan sonun nasıl birçok yönden Değirmenoluk köylüleri için olan sondan daha az önemli olduğuna odaklanır. Dolayısıyla, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'i, genel olarak daha büyük sosyal sorunlar yerine sadece bireye odaklanan Hesse'nin *Demian* (1919) ve *Narcissus and Goldmund* (1930) romanları gibi daha modern, post-romantik örneklerden ziyade Goethe'nin *Wilhelm Meister's Apprenticeship* romanının orijinal klasik *Bildungsroman* kalıbını takip eder.

Koca Halil'in yumurtadan yeni çıkmış civcivleri algılaması olsun [s. 9], dünyanın bir karakterin zihninden yansıtıldığını görürüz. Ancak, Yaşar Kemal Koca Halil'in algılamalarıyla aramıza mesafe koyup köylülerin onun hakkındaki algılamalarını bizimle paylaşınca, Halil'in köy toplantısı sırasındaki gerginliği onun çocukça böbürlenen bir palavracı gibi görünmesine neden olur.

Koca Halil farkında olmadan kaçınmak istediği aşağılanmayı kendisi davet eder – sadece çocukça abartıp saçmalaması ve aşırı büyüklenmesinden dolayı değil, fakat ayrıca bireyin aile ve toplum içinde kendini güvende hissetme ihtiyacı ile bireyin kendini gösterme, üstün olma ve toplumdan ayrı ve farklı olma arzusu arasındaki doğal çatışmadan dolayı. İlk bakışta Koca Halil ve Meryemce gibi karakterler her şey olabilir ama kahraman olamaz gibi görünmelerine rağmen, daha derin düşünüldüğünde kanaatimce Yaşar Kemal, Homeros'un İlyada'sının temel çatışmaları ile akrabalığı bulunan genç kahramanlık romanı *İnce Memed* 1'in temel çatışmalarını başarılı bir şekilde *Ortadirek*'teki Meryemce ve Koca Halil'in yaşlı köylü kontekstine çevirip dönüştürmüştür. Tabii bu, Yaşar Kemal'in Homeros'un gerçek oğlu ve mirasçısı olduğu beyanını destekler. Tıpkı Homeros'un Akhilleus'unun seçkinliğini göstermek istemesi, hakkı olanı almamanın utancına isyan etmesi ve itibarının kaynağı olan toplumu terk etmesi gibi, üçlemenin her üç cildinde de farklı zamanlarda köyünü terk eden ve bir kereden fazla başka yerlerde itibar kazanmayı başaran Koca Halil de aynı şeyi yapar. Biraz farklı şekillerde de olsa, Akhilleus ve Koca Halil toplumlarının sağladığı değerlere bir alternatif olarak daha yüksek, içsel değer kaynaklarını tanımak zorunda kalırlar. Dolayısıyla *Ortadirek*, mizahi yerel olaylara ve geleneklere rağmen, hayatın özü olan paradoksal çatışmaları aydınlatır, bazen de bir tür yüce absürdlüğü gözler önüne serer. Birey ayağa kalkıp kendini farklı göstermek ister ve bu da bireyi potansiyel aşağılanmaya açık hale getirir. Koca Halil'in *Ortadirek*'in başındaki mücadelesi, kendini farklı gösterme mücadelesini ve aşağılanma korkusunu temel bir varoluşsal süreç olarak ortaya koyar ve daha önceki roman *İnce Memed* 1'deki benzer bir süreci yansıttığı için, biz *İnce Memed* 1'den *Ortadirek*'e geçiş yaparken hem bir devamlılığı hem de daha ileriye doğru bir gelişimi ifade eder.

III. SANATÇI VE TOPLUM

Yaşar Kemal bize özgürlüğün bir türünün bireyin yaratıcı imgelem yoluyla umutlar ve hayaller yaratma yeteneğine ve böyle hayalleri gerçekleştirmek amacıyla eyleme geçme yeteneğine dayandığını gösterir. Sartre ve bazı başka varoluşçu düşünürlerin bazen bireyin yalnızlığına ve trajik varoluşuna odaklanmasına rağmen, Yaşar Kemal, Homeros gibi, genellikle toplumsal bir kontekst içindeki bireye daha büyük önem verir. Tabii böyle bir yaklaşım, toplumun kolektif hayallerine ve özellikle de sözlü bir kültürde bu hayalleri şekillendiren ozana daha büyük önem verilmesini sağlar.[10] Yaşar Kemal'in Çukurova romanları, sıklıkla kendi gençliğinde Anadolu'yu gezip dolaşan âşıkları resmeder ve ayrıca âşıklardan öğrendikleri türkü ve destanları veya kişisel tecrübeden kendiliğinden doğan ağıtları söyleyen sıradan erkekleri ve kadınları betimler. *İnce Memed* 1'de Iraz'ın konuşması, kulağa öldürülen oğlu Rıza için söylediği bir ağıtın parçacıkları gibi gelen tekrarlar içerir [s. 210, 211; 213, 215] ve Koca İsmail, Kozanoğlu'nun 1865'te Osmanlılar tarafından yenilmesi hakkında tam bir destan söyler [s. 289-291]. Yaşar Kemal ayrıca hatıralarında da böyle önemli kültürel tecrübeler üzerinde durur. Mesela, "Türkmende her kadın ölüsü üstüne ağıt söyler"[11] gözlemini ifade eder ve ayrıca Koca İsmail için model aldığı gerçek kişiyi anlatır.[12] Kişisel tecrübeye dayanan bu sözlü gelenek örneklerine ek olarak, *İnce Memed* 1'de Yaşar Kemal, Memed'le birlikte doğayla iç içe yaşadıkları Çiçeklideresi'nin sakinleri tarafından desteklenen Sefil Ali adlı ideal bir Anadolu âşığını betimler. Yukarıda 3. Bölüm'de bahsedildiği üzere, dağlar hem Sefil Ali'nin türkülerine hem Memed'in eylemlerine ilham verir ve hem türküler hem eylemler başkalarına yaratıcı benliğin hayallerini gerçekleştirmeleri için ilham verir (21. Bölüm).

İnce Memed 1'de Sefil Ali'nin türküsü Memed'in kahramanca eylemlerinin ruhunu yansıtırken, *Ortadirek*'te Yaşar Kemal, türküleri

10 Karşılaştırınız: "Introduction", *Beowulf*, Gözden geçirilmiş basım, çeviri, Giriş ve Sonsöz Barry Charles Tharaud, İllüstrasyonların Reprodüksiyonları Rockwell Kent (University Press of Colorado, 1996), xxi-xxii.

11 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 103.

12 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 148-149.

Sefil Ali'nin türkülerinin bazı niteliklerine sahip olan ve ayrıntılı olarak betimlenen Kel Âşık'ın nereden ilham aldığını ve nasıl türkü söylediğini detaylı olarak anlatır (s. 250-252) [s. 303-307]. Sefil Ali gibi, Kel Âşık'ın ilham kaynağı da doğadır ve türkü söylemesi, şafağın sessizliğinin yerini sabahın meltemine bırakmasında olduğu gibi, doğayla uyum içindedir:

> "Doğan güne, uçan kuşa eyvallah!"
>
> [...] Usul usul, elleri titreyerek sazı okşadı. Sonra çalmaya başladı. Havadan havaya geçiyor, saza bağrını veriyor, doğrulup başını sallıyor, bir topacık kalıyor, yumuldukça yumuluyor, sonra dikleşiyor, büyüyordu.
>
> Sazın sesine, uyanmamışlar, uyanıp geri uyumuşlar da uyandı. Esen yelde üstündeki ağacın dalları usul usul sallanıyordu. [s. 304]

Köylüler bir tür "duygusallık ölçeğine" göre âşığın türküsüne kapılırlar: Önce çocuklar, sonra kadınlar ve en sonunda da erkekler âşığın etrafında halkalanıp otururlar [s. 305]. Daha sonra âşık kendinden geçmişçesine büyük bir coşkuya ulaştıktan sonra, birden türküsünü keser ve "Günün ucu da sesin kesilmesiyle aynı anda görün[ür]" [s. 306-307].

Ayrıca Sefil Ali ve Kel Âşık arasında bazı önemli farklılıklar da vardır. Sefil Ali'ye Çiçeklideresi'nin sakinleri tarafından değer ve destek verilir, fakat Memed gibi o da köylü hemşerilerinden ayrı görünür. Sefil Ali tabiattan ilham almak için dağın tepesine çıkar, böylece onun ilham alması ve yaratıcılığı başlangıçta tek başına yaptığı faaliyetlerdir. Buna karşın, Kel Âşık daha bariz şekilde bir ailenin ve köyün bir ferdidir:

> Bu ocağa Kel Âşıklar ocağı derlerdi. Dedesi, dedesinin dedesi, amcası, kardeşleri, kimleri varsa hepsi âşıktı. Hepsine de Kel Âşık derlerdi. Soylarını sürünce ta Karacaoğlan'a, Âşık Yunus'a dek çıkardı. Bu yanlarda, yıllar yılı, çocukluklarında, delikanlılık, kocalık çağlarında, kızlık, gelinlik, karılık çağlarında Kel Âşık soyunun türküsünden yüreğinde bir angı saklamayan hemen hemen kimse yoktu. Analarının ninnilerini, sevgililerinin tatlı sözlerini, düğünlerini bayramlarını nasıl ansırlarsa, Kel Âşık türkülerini de öyle belirli, öyle tatlı bir düş içinde ansırlardı. [s. 305]

Dahası, Kel Âşık'ın Yalak köylüleri arasındaki pozisyonu başka yönlerden Sefil Ali'ninkinden daha kurumsallaşmıştır: Memidik onun yanına ara sıra dini sorularla gelir ve Taşbaş *Ölmez Otu*'nun sonuna yakın boğulduğunda, Kel Âşık cesedin ilaveten yıkanmasına gerek olmadığına karar verir ve cenaze namazını kıldırır.

Her iki âşık türkülerinde doğa tasvirleri yapıp insanları sevgiye çağırmasına rağmen, Kel Âşık'ın türküsü, üçlemenin epigrafını oluşturan dizeler dahil, devrimci siyasal söylemden parçalar ihtiva eder:

> Yürü bre fıkaralık elinden, dolanıp belime kuşak olursun. [...] Şimdi ağzı tutkun on kardeş gerek, şu beyleri sürgün etsem yerinen. Beyler, heeeey Çukurova beyleri... [306]

Ancak böyle isyankâr ifadelere rağmen, iki ozan arasındaki en önemli fark, Kel Âşık'ın tüm türkü performansının Muhtar Sefer'in köylüleri kontrol etme ve gücünü devam ettirme planlamasının ortasındaki bir tür parantez olmasıdır. Sefer, Kel Âşık'ın türkü performansını kendisine başkaldıran Taşbaş ve takipçilerine karşı köyün kendi arkasında kenetlendiğini vurgulamak için manipülatif tarzda kullanır. Kendisini ozana mazlum biri olarak takdim eder:

> "Çok yoruldum, çok koştum. [...] senin Hıdır Kahyanın oğlu senden türküler diler ki, gönlü hoş olsun. Başı bunalmış, dört bir yanını düşmanlar çevirmiş, tek başına Yemen çölünde kalmış, iki çal söyle ki yüreğine güç gelsin. Düşmanlarının ettiği kötülüğü unutsun." [s. 304]

Sefer Çukurova'nın güçlü ağaları tarafından kontrol edilen siyasal sistemle ittifak içinde olan bir muhtar olarak köylülere zulmeder. İronik biçimde kendisini bir kurban olarak takdim eder ve tabiat güçleri, adalet ve sevginin tarafında yer alan ozanı baskıyla kendisine hizmet edecek kıvama getirir. *İnce Memed* 1'de Sefil Ali, çılgın ve kahramanca bir planla Hatçe'yi jandarmadan kurtarmak için Çukurova'ya giden Memed'in peşinden gitmek konusunda tereddüt edebilir, fakat Kel Âşık, doğadan ilham almasına ve Çukurova ağalarına ve genel olarak zalim güçlere karşı siyasal başkaldırının tarafında yer almasına rağmen, Muhtar Sefer tarafından kullanılır ve bu yüzden toplumun ortak yasaklarına ve sınırlamalarına daha çok bağlıdır. Dolayısıyla, Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'te bize sunduğu

Kel Âşık portresi, yazarın idealize edilmiş kahraman karakterler ve durumlardan uzaklaşıp daha gerçekçi karakterler ve durumlara yakınlaştığı genel gelişiminin başka bir örneğidir.

Kel Âşık Yalak köylülerinin başına bela olan yoksulluk hakkında türkü söylerken, köylülerin potansiyel kurtarıcısı Taşbaş vicdansız Muhtar Sefer tarafından mağlup edilip aşağılanır. *İnce Memed* 1 ile *Ortadirek* arasındaki farklılıklar olay örgüsü, karakterizasyon ve ton meselesinden daha fazlasıdır: *İnce Memed* 1'deki şiirsel ilhamın asıl kaynağı ta en başta kahramanlıktır ve yoksul bir köylü genci Anadolu sözlü geleneklerinin kahramanlarına denk veya onlardan daha büyük bir statüye ve Batı ile Doğu yazılı edebiyatının büyük kahramanlarının seviyesine yüceltme kapasitesine sahiptir – ve zaten Yaşar Kemal de yazılı geleneğin büyük eserlerinin temellerinin kadim sözlü geleneklerde olduğuna vurgu yapmıştır.[13] *İnce Memed* 1'de Memed, Köroğlu'nun geleneksel sözlü hikâyesinden ilham alır [376] ve köylüler kendiliklerinden Memed'in kahramanlıkları hakkında türküler yakıp söylerler. Başka bir yerde, Iraz'ın, oğlu Rıza'nın öldürülmesinden duyduğu keder taşıp geleneksel bir ağıta dönüşür ve Hatçe'yi Memed'den ayıran trajik adaletsizlik sembolik olarak onun hapiste ördüğü ve bütün kasabada meşhur olan çoraplarda ifadesini bulur [218]. Hatta daha da önemlisi, *İnce Memed* 1'in İngilizce çevirisinin başlığı *Memed, My Hawk* [Memed, Şahinim] Koca Osman'ın dudaklarından kendiliğinden dökülen bir ifadedir. Koca Osman bu ifadeyi, bir şekilde Memed'in kahramanlığının niteliğini yansıtan bir tür tılsımın, sihirli bir sözün esrarlı havasına bürünene kadar tekrarlar. Özetle, *İnce Memed* 1'de dilin en düşük kaynaklardan türeme ve dokunduğu her şeyi yüceltme kapasitesi vardır ve romanın kendisi de, sözlü geleneklerin karakterini ve tonunu muhafaza ettiği için, bu ilkenin bir tür ispatı ve örneğidir. Olay örgüsü yönünden radikal farklılıklara rağmen, *İnce Memed* 1'deki dilin spontane gücünün aynısını *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde de buluruz. Birinden diğerine geçerken, *Ortadirek*'te temel yaratıcı dürtü daha az kahramanca, daha yalın ve günlük hayatın hayal kırıklıkları, nefreti ve kötülüğü ile daha ilgili olmasına rağmen, doğa ve varoluşa, birey ve topluma ve sanata yönelik yaklaşımlarda genel

13 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 175-176.

bir devamlılık olduğunu görürüz. Yaratıcı dürtünün duygulardan sözlere geçişiyle ilgili birkaç örnek yeterli olacaktır.

Sözlerin duygu yaratma ve temsil etme kapasitesini gösteren ilk örnek, Uzunca Ali'nin eski günleri yâd eden Koca Halil'i dinlediği 3. Bölüm'de yer alır. Koca Halil'in konuşması tekrarlarla doludur ve kısmen işlevi dinleyicide duygu meydana getirmek olan geleneksel bir ağıtın büyüleyici niteliğine bürünür:

> "*O günleri bilin mi Alim?* Şu kocalık batsın. Babanla ben, Çukura indiğimizde Kocabucaktan çuval çuval karpuz taşırdık. Biz de yerdik, köylü de yerdi. *O günler aklında mı, Alim?* Kocalık batsın. Bir gece, biz babanla bir çuval pamuğu sırtımıza yüklemişiz geliyoruz. Çiftçibaşı atlan arkamıza düşmesin mi? Atlan arkamızdan yetişemediydi, Alim. Kocaları Osmanlı toplayıp Yemene sürmeli. Kocayacağına adam, varmalı gitmeli Yemende ölmeli. Öyle değil mi, Alim? Bir yağmur yağıyordu, Alim, hışım gibi. Pamuk tarlasını sel almıştı, Alim. Geceydi, karanlıktı, *aklında mı?* Tenekeleri, yatakları sel götürdüydü. Alaçıkları, çadırları... Köylüyü bu beladan kim kurtardıydı? Babanla ben değil mi? Ali, sen bir ulu dut ağacının bedenine sırtını vermiş, büzülmüş titriyordun. Göbeğine kadar su içindeydin. Dutun gövdesinden de üstüne sel gibi su akıyordu. Dişlerin kenetlenmiş açılmıyordu. Sabaha karşı seni orada öyle buldum. Seni çırılçıplak soydum da sen ısınasın diye kendi sıcak bedenime sardıydım, Ali. *Aklında mı?* Sonra da sen sıcak bedenime yapışmış, köye kadar, sen kucağımda koştuydum, Ali. Köyde seni ateşin yanında, az uzakta yavaş yavaş ısıttıydım. Sonra da sıcak çay verdiydim. *Aklında mı Ali?* Sen küçüktün, ya beş, ya altı yaşındaydın. Benim gene sakalım aktı ya, koca denmezdi. Yağmur on gün yağdı, tüm Çukurovayı su bastıydı, *aklında mı?* Atı olan da, tarlası takımı olan da, kuşsütü içen de toprak olacak da, toza dumana karışacak. Sen de, ben de...
>
> "Uzak şeftali bahçesinden, babayın sağlığında, bana sulu şeftali hırsızlardın, *aklında mı Alim?*"
>
> Alinin gözleri dolu dolu oldu. [s. 43, italikler bana ait.]

"O günleri bilin mi Alim? [...] O günler aklında mı, Alim? [...] Öyle değil mi, Alim? [...] aklında mı? [...] Aklında mı Ali? [...] aklında mı Alim? [...]." Bu tekrarlar bir duygu boşalımına yol açar ve "Alinin gözleri dolu dolu ol[ur]." Burada bir Anadolu ağıtının

efektlerini görüp tecrübe ediyoruz, fakat sevilen birinin spesifik ölümü veya kişisel bir felaket sebebiyle söylenmek yerine, bu ağıt karakterli konuşma genel anlamda insan bilinci ve yaşamının trajik doğasının tecrübe edilmesi sebebiyle söylenmiştir – bunlar dönem dönem Koca Halil, Meryemce tarafından ve ara sıra da Uzunca Ali ve Elif tarafından tekrarlanan temalardır.

Koca Halil, annesi Meryemce'ye olan sadakatini göz ardı etmesi ve Toroslardan Çukurova'ya yapacakları yolculukta kendisinin Meryemce'nin atına binmesine izin vermesi için Uzunca Ali'de duygular uyandırmaya çalıştığında, Uzunca Ali daha önce tecrübe ettiğinden daha yoğun ve derin bir şekilde varoluşla yüzleşmek zorunda kalır. 3. Bölüm'ün sonunda bunun, Uzunca Ali'nin hayatında üçüncü kez uyuyamadığını öğreniriz: İlki Koca Halil tarafından kurtarıldığı sel sırasında, ikincisi babası öldüğü zaman ve şimdi bu üçüncü kez olarak Koca Halil'e olan sevgisi ile Meryemce'nin Koca Halil'e olan nefreti arasında sıkıştığında. Bu üç örnek birbiriyle yakından ilişkilidir: Sel korku yaratan nötr bir tabiat eylemidir; Uzunca Ali'nin babasının ölümü de bir tabiat eylemidir fakat daha kişisel ve yakındır ve hüzne sebep olur; bu seferki uykusuz gecenin sebebi ise seçim yapma gerekliliğidir – annesinin kökleşmiş Koca Halil nefretine karşı olan "görevi" ile yardıma ve şefkate muhtaç zayıf bir insan olan manevi babası Koca Halil'e karşı olan merhameti ve ahlaki sorumluluğu arasında. Bu üç örnek, varoluşun kadere mahkûm oluşunu simgeler – bütün insanlar korkuya, kedere ve kişisel seçim yapma mecburiyetine maruz kalır. Ek olarak, insanlığa ve insani ihtiyaçlara doğru bir yükseliş vardır – nötr doğadan babaya, manevi babaya ve nötr tehditten kişisel kayba, kendi seçimlerimizin sorumluluğunu üstlenmeye ve diğer insanlara karşı duyarlılığımızın sebep olduğu acıya. Ayrıca kan bağına dayanan anne ilkesi ile manevi ve insani bağlara dayanan baba ilkesi arasında da bir çatışma vardır. Varoluşsal düşüncenin kültürün temeli olan soyutlamalara ve ideallere ek olarak kan bağının önemini de sorgulamasına rağmen, Uzunca Ali'nin hem annesine hem Koca Halil'e olan sevgisi onu ya annesine ya da kendi ahlak ve iyilik anlayışına ihanet etmek zorunda olduğu çok zor bir duruma sokar.

Romanda daha sonra, zihne kazınan fakat geleneksel bir ağıtta ifade edilen keder ve kaybetme hissinden daha ziyade Meryemce'nin

nefret ve öfkesinin ifadeleri olan sözlerin etkisini görürüz. İlk başta Meryemce attan atlayıp gitmesi için Koca Halil'e hakaret edip onu aşağılamaya çalışır ve neredeyse başarır da:

> "Gelme, bre kardaşım. Halin yoksa gelme. Elin ayağın tutmuyorsa gelme. [...] Gelme kardaşım, gelme sakalı boklu, gök gözlü ellisekiz. [...] Gelme uğursuz oğlu uğursuz baykuş... Gelme gök gözlü kuru yer kurbağası. Gelme, sümüklüböcek ölüsü." [s. 50]

Yolculuklarının daha ileriki bir aşamasında, Meryemce yabancı Körlü Osman'a oğlu Uzunca Ali aleyhinde bir sürü kötü söz söyler:

> Meryemce her sözün başı:
>
> "Ah kardaşım," diyordu, "çocuğun var mı? Ah kardaşım, çocuk büyüt ki sefasını süresin. Öyle mi? Al sana! Çocuk büyüt ki cefasını çekesin." [s. 124]

13. Bölüm'de ise Meryemce sonunda Koca Halil'e karşı kininin nedenini, onun sevgili kocası İbrahim'in itibarını nasıl zedelediğinin ve İbrahim'in, arkadaşı Halil'i karısı Meryemce'ye nasıl tercih ettiğinin öyküsü ile iç içe geçmiş bir bilinç akışı resitalinde açık eder. Bu bölüm Meryemce'nin diline pelesenk ettiği "Günden gölgeye iletmeyenini" [s. 221, 234] sözü ile başlayıp aynı sözle biter – ancak, bölümün sonunda "iletmeyenini" yerine aynı anlama gelen "götürmeyenini" kelimesi kullanılmıştır. Bir önceki bölümün sonunda da aynı söz vardır ve o sözün bulunduğu paragrafın başında bunun Koca Halil için bir beddua olduğu anlaşılır, fakat 13. Bölüm'ün ortasına gelinceye kadar bu ifadenin ne anlama geldiği anlaşılmaz. Buna göre, bu ifade, bir önceki bölümde Uzunca Ali'nin dile getirdiği Koca Halil'i beş paket sigara ile ödüllendirme fikrine açık bir tepkidir [s. 219-220]:

> "O Koca Halil mi? O hörtüklerden gitsin. Cıgara mı? Ağının kökünü... Günden gölgeye götürmeyenini içsin. Bir de cıgara öyle mi?" [s. 228]

Bu örneklerin her üçünde de Meryemce, esasen Koca Halil'i hedef alan, fakat ayrıca Koca Halil'le ilişkili hale geldiğinde Uzunca Ali'yi de hedef alan bir tür temel, içgüdüsel saldırganlıktan istifade ediyor görünmektedir. Öyle görünüyor ki Meryemce, benim "varoluşsal aşağılanma" diye bahsettiğim şeyi yaşamıştır – yani, "onuruna do-

kunan" [s. 224] ve bir annenin oğluna olan sevgisinin bile önüne geçen bir tür saldırıyı.

İmgelemin, tecrübenin yoğun yaşandığı anları yansıtan sözler yaratma ve o sözleri yanıtlama kapasitesiyle ilgili son örneğimizde, Uzunca Ali geleneksel bir ağıta benzeyen ve aslında gerçek bir ağıtla da iç içe geçmiş olan bir ifadeden kendiliğinden etkilenir. Uzunca Ali Toroslarda ağır adımlarla yürürken, boyuna kendi kendine söyleniyordu.

> "*Yarın değilse* öbürsü gün, yarın değilse öbürsü... *Yarın değilse*... Pamuğa girerler. Bir de bereketliyse pamuk. Vay anam vay! Herkes bir etek parayla döner. Vay kara başım vay. Vay ocacığı batasıca kem talihim vay! Satılmazsın ki satalım, atılmazsın ki atalım. Bu gidişle, bir yolu üç kere yürürsen, varılır mı Çukura. El beni bekler mi? Girerler pamuğa. Girerler de bir toplarlar ki... Adil Efendi Müslümanım demez, evin kapısını söker de borcunun yerine alır götürür. Tarladaki yanık sabanı bile alır. Evdeki unu, çuvaldaki bulguru bile alır. *Yarın değilse* öbürsü... Muhtarda da insaf var mı ki? Salmayı bile birinciden atar. Düşman. *Yarın değilse* öbürsü gün..." [s. 150, italikler bana ait.]

Uzunca Ali'nin spontane "ilk ağıtı" daha sonra gerçek bir ağıtla birleşir:

> Adımlarını, içinden boyuna söylediği, öbürsü gün temposuna uydurmuş, hızla gidiyordu. Aklına ikide bir, bir ağıt takılıyor, dilinin ucuna kadar geliyor, ama Ali kovuyordu onu. Ağlatıcı, kocaman adamı taşın üstüne oturtup hüngür hüngür ağlatacak bir ağıt. Osmanın Ağıdı. Osman, Alinin halasının oğlu olurmuş. Uzun bir yolculuktan gelirken, Meryemçil belinde borana tutulmuş, boran içinde iki gün, iki gece yürümüş, sonra kesilip kalmış. Ölüsü karın altında ta ilkbaharda çıkmış. Mevsimin kış olmadığına seviniyordu. Bu ağıdı en güzel Sultanca Karı söylerdi. Söyler ağlardı. Tek başına kim yola çıkarsa, her zaman onun önüne geçmeye, onu göndermemeye çalışırdı. Sultanca Karı.
>
> Üşüdü yavrum üşüdü
> Ne kötü yerin kaşıdı
> Kıyma kadir mevlam kıyma
> Dört kızımın bir çeşidi.

Kapıya bayrak dikmedin
Sinsin ateşi yakmadın
Yernik giden ergen oğlum
Kınalı parmak sıkmadın.

İçten içe ağıt işliyordu. O ittikçe, bir korku gölgesi gibi, ağıt yüreğini bırakmıyordu. Ağıt bir suyun altından ağır ağır yüze çıkar gibi çıkıyordu. Sonunda türkü yüze çıktı. Ali yanık, belalı, ağlatan türküyü yollara söyledi, söylerken gözleri doluyordu.

Bu ağıdı hiç bir zaman böyle dertli, böyle yakıcı söylemedim, diye düşündü. Yarın değilse öbür gün. Yarın değilse öbürsü gün, diye düşündü. Hiç bir çıkar yol bulamıyordu. [s. 150-151]

Bu şekilde Yaşar Kemal, duygunun nasıl dili doğurduğunu ve dilin daha sonra kendi kaynağı olan orijinal duyguyu aktarabilecek bir biçime kendiliğinden yaklaştığını gözler önüne serer. Bu perspektiften bakarsak, Yaşar Kemal'in ilk edebi dürtüsü olarak derleyip yayınladığı ağıtlara olan erken dönem ilgisini anlayabiliriz.[14] Geçmişe bakıldığında ağıt, sözlü kültür üretimlerinin veya "sözlü edebiyatın" temel bir birimi olarak görülebilecek lirik bir dürtüdür ve Yaşar Kemal'in bu dürtünün önemi konusundaki bilinci, onun ağıtlar, türküler ve destanlar gibi Anadolu sözlü geleneklerini romanlarının, Doğu ve Batı edebiyat geleneklerini de kapsayan, yazılı edebiyat geleneklerine getirmesine yönelik bir erken adımdı. Muazzam bir görev olan Türkçeyi ve sözlü gelenekleri *İnce Memed* 1'de aldıkları karmaşık yazılı formlara dönüştürme görevinden sonra, *Ortadirek*'te Yaşar Kemal arka planında günlük varoluşun kahramanca absürdlüğünü sergilediği daha zorlu bir coğrafya kurgulayarak muazzam bir başka görev daha başarmıştır. Bu günlük varoluşun kahramanca absürdlüğü, en saf ifadesini toplumun en zayıf üyeleri –yani yoksullar, malı mülkü elinden alınmışlar ve özellikle de zayıflık ve ölüm karşısında onurlarını koruma mücadelesi veren yaşlı erkekler ve kadınlar– arasında bulur.

14 Kemal Sadık Gökçeli, *Ağıtlar* (Adana, Halkevi Yayınları, 1943), şimdi Yaşar Kemal, *Ağıtlar* (İstanbul, YKY, 2004) olarak mevcuttur. Bu ağıtlar derlemesini ilk yayınlayan Halk Evleri Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Atatürk tarafından kurumsallaştırılan ve daha sonra 1950'lerin ilk yarısında dağılan bir Anadolu yetişkin eğitimi kurumuydu.

8. BÖLÜM
Ortadirek

Bundan önceki iki bölümde Yaşar Kemal'in ilk üçlemesiyle ilgili bazı temel varoluşçu perspektifleri ele aldıktan sonra, şimdi bazı temel sosyal bilim perspektiflerini –tarihi, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik– üçlemeyle bağlantılı olarak kısaca irdeleyeceğim.

I. *ORTADİREK*'İN TARİHİ TEMELLERİ

Tarihsel olarak Yalak köylüleri, muhtemelen dokuzuncu yüzyıldan itibaren Orta Asya'dan göç eden Türkmen göçebelerin soyundan gelen kimselerdir. Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarında bu göçebelerin tarihsel geçmişlerinden ara sıra bahsedilir. Örneğin, *Yer Demir Gök Bakır*'da "Gömleksiz" lakabıyla bilinen karakter sık sık "kellelerden kaleler[e]" [s. 172 ve başka birçok yerde] atıfta bulunur. Muhtemelen bu, askerlerinin Türk oldukları sanılan "yağmacı Moğol ordularına" –"Tanrı'nın Askerleri"– bir atıftır. Ancak, Türkler Moğollardan çok daha önce –en az on birinci yüzyılın ikinci yarısı kadar eski bir dönemde[1]– doğu Anadolu'ya girmişlerdir ve daha sonra da Güneydoğu Anadolu'da, mevsimlere göre göç ettikleri, sürülerini yazın Toroslarda, kışın Çukurova'da otlattıkları geleneksel bir göçebe hayatı yaşamışlardır. Bu mevsimsel göçebe hareketliliği, Osmanlı'nın göçebeleri tahakkümü altına alma politikasının parçası olarak 1865'te Kozanoğlu isyanını bastırmasıyla büyük ölçüde sona erdi. Aşiretler zorla iskân edildikten sonra, vergi altına alındı ve gençleri askere alınmaya başlandı. *İnce Memed* 1'de, 15. Bölüm'de Yaşar Kemal, Kozanoğlu yenilgisinin, Türkmenlerin Osmanlı ordusunun Fırka-i Islahiye adlı asayiş tümenleri tarafından zorla iskân edilmesinin ve aşiretlerin Çukurova'da dağılmasının kısa bir tarihsel hikâyesini sunar – bunu, Koca İsmail adlı

1 Tarihçiler genellikle Malazgirt Savaşı'nı (1071) Türklerin doğu Anadolu'ya "resmi" girişi olarak kaydederler.

karakterinin Kozanoğlu yenilgisi için söylediği destansı bir ağıt vasıtasıyla yapar.[2] Bu yenilginin pratikteki sonucu daha sonra Yaşar Kemal'in *Binboğalar Efsanesi* (1971) romanında detaylı olarak anlatılır. Bu romanda göçebeliğin son bakiyesi can çekişirken resmedilir. Göçebeliğin sonu, Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarının tarihi arka planının parçasıdır.

Ortadirek'te Yalak köylülerinin Torosları aşarak yaptıkları uzun yürüyüş, 1950'lerin sonunda olmasına rağmen, kış ayları için Torosların yaylalarından Çukurova düzlüğüne yapılan eski Türkmen göçlerinin sembolik bir tekrarıdır. O geleneksel göçler ile Yalak köylülerinin bu yolculuğu arasında önemli farklılıklar olmasına rağmen, bu farklılıklar orijinal göçebe varlığının zenginliği ile Yalak köylülerinin yerleşik hayatının maddi, sosyal ve psikolojik fakirliği arasındaki sembolik ve varoluşsal farklılıkların altını çizmeye yarar. En bariz farklılık, Yalak köylüleri sert kışları bozkırda geçirip sıcak ve sivrisineğin en bol olduğu yazın sonunda veya sonbaharın başında Çukurova'ya göç ederken, geleneksel göçebelerin ılıman kış aylarında Çukurova'ya yerleşip yazları Toros Dağlarına dönmeleridir – bu, yoksul Yalak köylülerinin göç şeklinin tam tersidir. Tabiat ile uyum içindeki göçebe yaşam biçiminin yerini Yalak köyünde toprağın ekolojik yönden bozulmasının daha da azdırdığı acımasız bir kapitalist tarım ekonomisi tarafından dikte edilen bir yaşam almıştır. Hatta göçebe yaşam ile yerleşik hayat arasındaki bu fiziksel farklılıklardan daha da önemlisi, Meryemce'nin atı Küheylan tarafından sembolize edilen manevi farklılıklardır.

Küheylan ismi folkloru ve folklorun bazen kullandığı romantik mübalağayı akla getirir. Genel anlamda Küheylan hızlı bir Arap atıdır ve ismi macera duygusu ve heyecan uyandırır. Ancak, *Ortadirek* romanının bağlamında Küheylan ismi çok ironiktir – tıpkı güzel, şatafatlı ismi "eski" [*ante*] "bir yük beygiri" veya "sütçü beygiri" [*rocin*] anlamına gelen Don Kişot'un atı Rocinante gibi.[3] Meryemce'nin atı Küheylan eskiden gerçekten de iyi bir Arap atıy-

2 Ayrıca bkz. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 33.

3 *Don Kişot* Yaşar Kemal üzerinde önemli etkisi olan bir romandır. Hatıralarında Yaşar Kemal *Don Kişot*'tan başucu kitabı olarak bahseder ve ayrıca Arif Dino'nun evrensel karakterlerin Don Kişot gibi olması gerektiği fikrinden de bahseder. Bkz. *Yaşar Kendini Anlatıyor*, s. 121, 93-94, 95, 162.

dı, fakat şimdi yaşlı, işi bitmiş ve acınacak haldedir – Koca Halil ve Meryemce gibi. Dahası, Küheylan Koca Halil tarafından çalınmıştır ve böyle şaibeli bir şekilde edinilmiş olması safkan soy kütüğüne gölge düşürmüştür. Ek olarak, bu at Yalak köylüleri tarafından yapılan geleneksel göçebe göçü parodisine katkıda bulunur: Tıpkı Yalak köylülerinin her yıl Çukurova'ya yaptıkları göçün eski mevsimsel göçebe göçlerinin altüst olmuş bir versiyonu olması gibi, Küheylan da aşiretler için hem mevsimsel göçlerinde hem de Orta Asya'dan Anadolu'ya göçlerinde çok önemli olan atların bir parodisidir.

Küheylan'ın ayrıca daha derin, psikolojik bir önemi vardır. Sadece yaşlı, işi bitmiş at ile yaşlı, çökmüş Meryemce ve Koca Halil arasında benzerlikler yoktur, ayrıca at genel olarak yaşlılığın getirdiği aşağılanmaları da temsil eder – azalan gücün ve gururun bir sonucu olarak. Küheylan'dan bahseden başka edebi ve halk gelenekleri de olabilir, fakat kısaca söylemek gerekirse, Küheylan zapt edilmesi zor bir hayvandan, sembolik olarak katır ve eşek gibi daha alçak at formları ile ilişkilendirilen yaşlı bir yük hayvanı seviyesine düşmüştür. Bu yük hayvanları, geleneksel olarak kültürün doğaya üstün gelmesi ile ilişkilendirilmiştir (atlar, katırlar ve eşekler, hizmet etmeye elverişli yük hayvanı olmaları için "kırılmalı" veya kültürleştirilmelidir; buna karşın, yarış atları veya binek atları ideal olarak atılgan ruhları kırılmadan eğitilmelidir). Ayrıca, eşeğin baskı altındaki ruhun sembolü olduğu[4] veya atların doğa veya kültürle ilişkilendirildiği[5] Tevrat-İncil'den ve Apuleius'dan

4 Neoplatonik gelenekte, Yunanca eşek (óvoç) kelimesinin, belirli belirtme edatının nötr formuyla aynı olduğu için, ruhun bir niteliği olan mistik bir "birliği" simgelediğine inanılmıştır (bu, erken dönem Yunan Hıristiyanlığı tarafından özümsenmiş bir fikirdir). Paskalya hikâyesinin Palmiye Pazarı bölümünde, İsa Kudüs'e bir eşeğin sırtında zafer içinde girer. Bu, sadece ruhun "tabi kılındığı" bedenin normal yüklerini değil ("ruh bedenin en yorgun parçasıdır"), fakat ayrıca aşağılanmaya rağmen ruhun potansiyel yücelmesini de gösterir. Yaşar Kemal'in böyle ezoterik görünümlü tuhaflıkların farkında olması gerekmez: Yaşar Kemal'in hatıralarında birçok kez bahsettiği Dostoyevski benzer semboller kullanır – örneğin, *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un küçük kır kısrak rüyasında.

5 Örneğin, bazı kontekstlerde atlar, bazen iğdiş edilmelerinin sembolize ettiği üzere, kültürle ilişkilendirilir, buna karşın, eşekler de bazen kısıtlanmamış cinsellik ve doğa ile ilişkilendirilir – Rabelais'ın *Quatre Livre* (1548-1552) eserinin Prolog'unda olduğu gibi.

Erasmus, Rabelais ve Shakespeare'e (*Kral II. Richard*) uzanan neoplatonik gelenekler vardır. *Ortadirek*'te Küheylan geçmişte atılgan bir Arap atı iken doğa ile ilişkilendirilir ve ayrıca şimdiki zayıf halinde ve aşağılayıcı koşullarda iken de yine doğa ile ilişkilendirilir. Bu aşağılayıcı koşullar sembolik olarak Meryemce ve Koca Halil ile ilişkilendirilir ve yine bir yük hayvanı olarak Küheylan ayrıca doğanın kültür tarafından yenilmesi ile ilişkilendirilir.

Meryemce'nin Küheylan'a verdiği kişisel önemi düşündüğümüzde bu atla ilgili paradokslar ve absürdlükler katlanarak artar. Köken olarak hırsızlık malı olmasına rağmen, at ilk başta bir düğün hediyesi olarak gelmiştir ve hane halkının sahip olduğu değerli bir şeydir. Meryemce ve İbrahim gizlice "bu atın karşılığı olarak Koca Halile, anasının dokuması nakışlı kilimi vermişlerdi" [s. 72] – belki kısmen Halil'in atı çalanın İbrahim olduğuna dair iddialarına karşılık vermek için. Elbette safkan Arap atlarının göçebe geleneğiyle ilişkilendirilmesi hayvana prestij kazandırır, fakat hayvanın şanlı geçmişinin aksine şimdiki içler acısı durumu Koca Halil'in kendi küçük düşmüşlüğü hakkındaki sözünü hatırlatır: "Kurtlar kocayınca [...] maskara olurlar" [s. 64]. Bu durumun paradoksal veya absürd çağrışımları, kitabın ilk dönemde yayınlanmış sert kapaklı bir Amerikan baskısının[6] gömleğinde yer alan bir manzara resmi ile hoş bir şekilde ortaya konur. Bu resimde uzaklarda dağlar vardır ve ön planda Koca Halil ile Meryemce Uzunca Ali'nin ipinden tutup çektiği bir atın üzerinde ters şekilde oturmuştur. Romanda Meryemce ve Koca Halil'in ters yönlere bakar şekilde ata bindiğine dair herhangi bir işaret olmamasına rağmen, bu ironik tablonun Nasreddin Hoca'yı ara sıra eşeğine ters bindiren Anadolu folklorunun yanı sıra paradoksal Erasmus dönemi gelenekleriyle biraz akrabalığı vardır. Küheylan Çukurova'ya yapılan yolculuk sırasında öldükten sonra, nihai absürdlük, Ali'nin hayvanın derisini yüzmek ve daha sonra at postunu annesiyle birlikte sırtında taşımak zorunda kalmasıdır. Bu şekilde Ali kendisi sadece hayvanın yükünü taşıyan değil, ayrıca hayvandan kalanları da taşıyan bir yük hayvanı haline gelir. Bu durum birazcık Henry David Thoreau'nun

6 Sert kapaklı Amerikan baskısı Dodd, Mead & Company (New York, 1969) tarafından yayınlanmıştır.

insanlar mala sahip değildir, daha ziyade mal insanlara sahiptir veya insanlar trene binmez, tren onlara biner sözünü hatırlatır. Özetle, Küheylan Meryemce ve Koca Halil'i taşımaya ek olarak, zengin tarihi ve felsefi çağrışımlar taşır.

II. "TEMEL DİREK": *ORTADİREK*'İN EKONOMİK TEMELLERİ

Ortadirek'te Yalak köylülerinin Çukurova'ya yaptıkları uzun yolculuğun arkasında yatan orijinal Türkmen göçlerinin tarihi gerçekliğine ek olarak, ayrıca Marksist perspektifle bakıldığında, Yalak köylülerinin her yıl yaptığı göçün nedeni fakirlikleri olduğu için, bu göçün daha geniş, daha evrensel bir tarihi önemi vardır. Yaşar Kemal köylülerin maddi ve ekonomik şartlarını tasvir eder –köylüler toprağın çok az olduğu ve her yıl daha da çoraklaştığı bir bölgede yaşarlar, bu yüzden Çukurova'daki pamuk hasadından para kazanmadan hayatta kalmaları imkânsızdır– ve ayrıca bu şartların psikolojik etkilerini de ele alır. Yaşar Kemal, iktisadi teoriden ziyade insani varoluşun niteliğiyle ilgilenmesine rağmen, doktriner olmayan bir şekilde Marks'ın izinden gider. Yaşar Kemal ekonomik şartlar yerel olsa bile bu şartların sebep olduğu psikolojik durumların insan imgelemini etkilediğinin ve bu yüzden potansiyel etkileri bakımından evrensel olduğunun farkındadır. Yaşar Kemal sık sık köylü tarımının kapitalist tarım endüstrisine dönüşümünün etkilerini resmederken Marx'ın ekonomik teorisinin endüstriyel şartlara dayandığı gerçeğinin pek önemi yoktur: Hem endüstriyel hem tarımsal sistemlerin sonucu, aşağıda bu bölümün IV. Kısmında ele alacağımız psikolojik bir yoksullaşmadır. Ancak şimdi, daha önce 6. Bölüm'de (yukarıda s. 186-187'de) ve 7. Bölüm'de (yukarıda s. 210'da) değindiğimiz yoksulluğa dair epigrafın işaret ettiği romanın ekonomik temellerini kısaca irdeleyelim:

> Yürü bre fıkaralık elinden
> Dolanıp belime kuşak olmuşsun.

Romanın metninde Kel Âşık tarafından söylenen bir türküde de geçen bu epigraf (s. 252) [s. 306], fakirliği hiçbir yere ait olmayan ve sanki başkalarına "hastalık bulaştıracakmış" gibi reddedilen bir birey olarak kişileştirir. Sonuç olarak fakirlik, insanlar arasında bölünmeler yaratır ve onların insanlığını öldürür. Örneğin, Delice

Bekir ve Muhtar Sefer kendi köylülerini sömürürler: Köylüler için borçlarını ödeyecek ve kışın hayatta kalacak kadar para kazanamayacakları verimsiz tarlalarda iş ayarlamak üzere rüşvet alırlar ve bu durum genellikle köylüler arasındaki dayanışmayı yok eder ve Uzunca Ali'nin ailesinde bile bölünmelere neden olur.

Ortadirek en temel düzeyde hayatta kalmayla ilgilidir. Bir önceki bölümde farklı bir yönden göndermede bulunduğumuz Marx'ın *German Ideology* (1845-1846) (Alman İdeolojisi) kitabına göre, "Hayat her şeyden önce yeme-içme, giyinme, yaşayacak bir yer ve başka birçok şeyden ibarettir. Dolayısıyla ilk tarihi eylem, bu ihtiyaçları gidermenin araçlarının üretilmesidir."[7] Yaşar Kemal, Yalak köylülerini en temel ekonomik ihtiyaçlarını karşılama mücadelesi verirken resmeder, fakat daha da önemlisi, aynı zamanda böyle durumları yaşamanın nasıl *hissettirdiğini* ve kendisi için insani varoluşun manevi temeli olan insan imgelemini nasıl etkilediğini bize gösterir.

Romanda çeşitli noktalarda ekonomik zorunluluğun sonuçlarını görürüz. En bariz düzeyde, tüm köy para kazanıp borçlarını ödemek için Çukurova'ya göç eder. Bu göç mecburiyetinin, mevsimleri takip eden, sağlığı, konforu ve ekonomik bağımsızlığı geliştiren ve genel bir hareket özgürlüğünü temsil eden daha evvelki göçebe göçleriyle kıyaslandığında doğal olmadığı ortadadır. Bu zamanın göçleri mevsimlerin doğal döngüsünün aksine gerçekleşmektedir, ekonomik zorunluluğa bir karşılıktır ve bu yüzden genel bir özgürlük eksikliğini temsil eder. Dahası, bireysel düzeyde ekonomik zorunluluğun etkisi, Uzunca Ali'nin Toros Dağlarını aşarken annesini sırtında taşımasında olduğu gibi, maddi ve psikolojik bir cehennem yaratır. Pamuk toplamaya geç kalacağı ve kışın bozkırda hayatta kalabilecek kadar para kazanamayacağı korkusuyla, Ali'nin hayalinde annesi Meryemce –sekiz çocuğundan hayatta kalan tek evladı Ali'yi çocukluğu boyunca koruyup kollayan– fiziksel bir yükten psikolojik bir yüke ve ailesinin hayatta kalmasının önündeki nefret edilen bir engele dönüşür. Bir noktada, Ali sırtında kötü kokan bir at postuyla dağların üzerinde koşarken birden panikler:

7 Karl Marx, *The German Ideology*, *The Marx-Engels Reader* içinde, 2. Baskı yay. haz. Robert C. Tucker (New York, W.W. Norton & Co., Inc., 1978), 156.

> Ali kızdı birden. Köpürdü. Bağırıyordu: "Ulaşmamak olmaz. Köy Aşağı Andırına erişmeden, biz onlara yetişmeliyiz. Yetişmeli, yetişmeli!" [...]
>
> "Olmaz, olmaz! Ulaşmazsam, onlar gideli çok oldu, ulaşamazsam çoluk çocuğum aç, çıplak kalır. Borcumu da ödeyemezsem, Adil Efendi de ağzıma sıçar. Ben ulaşmazsam köylü Muhtara, Delice Bekire kul olur, kul olur avrat. Köylü verimsiz tarlalarda sürünür sürünür, köye beş parasız döner. Duydun mu? Ulaşmazsak olmaz diyorum sana. Olmaz avrat, olmaz! Çabuk çabuk, canımızı dişimize takmalı, onları Aşağı Andırında, olmazsa Narlıbahçe konalgasında tutmalı." [s. 93]

Dahası, ekonomik mecburiyet aile ilişkilerini bir düşmanlık, kin ve nefret cehennemine dönüştürür. Elif'in aç oğlu Hasan'a "Zıkkım ye" demesi [s. 94], Meryemce'nin oğlu Ali'ye küfretmesi [s. 102], onun yaşadığı zorluklara ve küçük düşmesine sevinmesi [s. 112] ve hatta onun ölmesini dilemesi [s. 191], buna karşın, Uzunca Ali'nin annesi Meryemce'nin –yüzüne karşı– ölmesini dilemesi [s. 171] gibi olaylar bu durumun örnekleridir.

Ortadirek'te yaşam şartlarına yapılan büyük maddi vurgu, Yaşar Kemal'in uyuyan yoksul köylülerin rüyalarını biraz uzunca betimlediği *İnce Memed* 1'den oldukça farklıdır:

> Görüş sahası ne kadar dar olursa olsun, insan muhayyilesi geniştir. Değirmenoluk köyünden başka hiçbir yere çıkmamış bir insanın bile geniş bir hayal dünyası mevcuttur. Yıldızların ötelerine kadar uzanabilir. Hiçbir yer bulamazsa Kafdağının arkasına kadar gider. O da olmazsa, düşlerinde yaşadığı yer başkalaşır. Cennetleşir. Şimdi, şu anda düşler veryansın ediyordur, uykuların altında. Şu fıkara, şu kahırlı Değirmenoluk köyünde, değişmiş dünyalar yaşanıyordur. [s. 96]

Ortadirek'te böyle rüyaların yerini, Uzunca Ali'nin Çukurova pamuğu için geç kalmadığı ve Koca Halil'in köylüleri geç olmaktan daha ziyade erken çağırdığı düşüncesini makulleştirmesinde olduğu gibi, genellikle yersiz korkular ve temelsiz umutlar alır. Uzunca Ali temelsiz iyimserliğini ayrıca askerliği sırasında gördüğü jet uçaklarıyla ilgili hikâyelerine de yansıtır [s. 198]. *Ortadirek*'te Yaşar Kemal, *İnce Memed* 1'de gördüğümüz yaratıcı imgelemi açık şekilde irdelemekten veya *pozitif* şekilde göstermekten genellikle kaçınır. Bunun yerine, bir benliğin ve bir dünyanın hayali yaratı-

mını da içeren temel insani ihtiyaçları irdeler – fakat maddi şartların kısıtlamaları altındaki pratik temel refah perspektifinden. Ezici maddi şartlar altında Uzunca Ali'nin aklı fikri, neredeyse başka hiçbir şeyi –hem bireysel benliğin hem toplumun temeli olan sevgi ve arkadaşlık bağları dahil– düşünemeyecek şekilde borçları ve ekonomik ihtiyaçlarındadır. Böyle maddi mecburiyetin bunaltıcı kısıtlamalarının aksine, yolda karşılaştıkları Körlü Osman karakteri köylü hemşerilerini terk etmiştir ve onlardan bağımsız hareket etmektedir – böyle bir şey genellikle köylü psikolojisinde düşünülemez bir şeydir, fakat yolcu Osman için göreceli zenginliğinden dolayı mümkün olur [s. 125-126]. Romanda çok daha sonra, Zalaca Karı'da benzer bir zenginliğe dayalı bağımsızlık (Sefer'in manipülasyonuyla bertaraf edilen) görürüz [s. 285-286]. Bireyin toplumdan bağımsızlaşmasının mümkün olması, bizi Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'te resmettiği insani varoluşun sosyolojik ve psikolojik temellerini keşfetmeye yönlendirir.

III. *ORTADİREK*'İN SOSYOLOJİK TEMELLERİ

Bireysel insanlar olarak toplumla çatışma içinde olma konusunda doğal bir yeteneğimiz vardır: Bilincimizi şekillendiren ve belirleyen bir kültürün içine doğarız, fakat daha sonra bu bilinç benliği, kültürü ve onlar arasında mümkün olan her türlü uzlaşmayı belirleyen seçimler yapma yeteneğine sahip olur. Yaşar Kemal'in romanlarında betimlenen köylü kültürleri, genellikle daha yeni teşekkül etmiş ilk evredeki kapitalist bir ekonomi vasıtasıyla sömürülürler ve daha eski, sömürücü olmayan bir ekonominin kalıntıları, bugünkü kültürün uçlarında yer alan geçmişin göçebe kültürlerinde bazen hâlâ görülebilir – *Binboğalar Efsanesi*'nde ve *İnce Memed* 1'deki Koca İsmail gibi yaşlı karakterlerin canlı hatıralarında tasvir edildiği gibi. *Ortadirek*'te eski kapitalist olmayan kültürlerle ilgili bir farkındalık mevcut değildir. Koca Halil, "O zaman Çukura inmezdik. Elin pamuklarını toplamaya" [s. 33] diye övdüğü eski günlerden bahsetmesine rağmen, bu, "O zaman ben tuvana delikanlıydım" [s. 33] ve "Bir İsmet Paşa vardı dünyada, bir de Abdülaziz Paşa. O zaman benim atlarım vardı. On tane" [s. 33] gibi böbürlenmelerle kendisinin geçmişteki büyüklüğüyle ilgili olarak çektiği abartılı bir nutkun parçasıdır. Bu böbürlenmelerin kuyruklu yalan olduğunu

gören Koca Halil'in köylülerinin "Kimi gül[e]r, kimi göz kırp[a]r" [s. 33]. Cumhuriyet öncesi dönemde köyü yöneten Muhtar Sefer'in babası Hıdır'a referanslar vardır, fakat daha önceki sistemin şimdiki sistemden daha az yozlaşmış, doğaya daha yakın veya daha ideal olduğuna dair hiçbir işaret yoktur – buna karşın *İnce Memed* 1, Dikenlidüzü'nün beş köyünün, bütün köylüleri yarıcı yapan ve o bölgeden ayrılmalarını bile yasaklayan Abdi Ağa gibi zalim bir kişinin her zaman mülkü ve tahakkümü altında olmadığını spesifik olarak anlatır. Kanaatimce Yaşar Kemal, köylüler gerçek dünyada fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamaya çalıştığında karşılaştıkları sosyal ve bireysel sorunlara ideal çözümler sunmaktan kaçınmak amacıyla böyle düşünceleri genel olarak *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinden ve özellikle de üçlemenin birinci cildinden çıkarır. Böyle yaparak Yaşar Kemal sadece sömürünün fiziksel etkilerini değil, fakat ayrıca ekonomik zorunluluk ve sömürünün sosyal ve psikolojik etkilerini de gözlerimizin önüne serer.

Bazen Yaşar Kemal'in karakterleri toplumun dayattıklarına göre davranmakla doğanın otantikliğine karşılık gelen bir iç benin dayattıklarına göre davranmak arasında kalırlar, fakat yapılan seçimler sıklıkla daha az açıktır veya daha belirsiz şekilde tarif edilir. Örneğin, Yaşar Kemal manipülasyon yoluyla dayanışma görüntüsü verilmesi gereken bireysel çıkarların bir çeşitlemesi olan bir toplumu tasvir eder. Taşbaş, Uzunca Ali ve başka bir kaç kişi herkesin yararına olacak şekilde birlikte hareket etmek için köylüler arasında bir dayanışma duygusu yaratmaya çalışırlar, fakat gerçekte bir dayanışma *görüntüsü* yaratan kişi, çalışma prensipleri yönünden Makyavelli gibi olan düzenbaz Muhtar Sefer'dir. Sefer bir yerde "Demokrat" lider Fahri Bey'in şu sözünü nakleder:

> İdarecilik demek, yerine göre hareket etmek demektir. Sırasında katil, eşkıya, canavar gibi. Sırasında melek, evliya, Karatopraklı Hoca gibi. Bu bir sırdır ki, öyle olur olmaz adamın aklı ermez. [s. 269]

16. Bölüm'de Yaşar Kemal, Muhtar Sefer'i bütün gece çalışıp, kişisel olarak kendi faydasına olacak şekilde köyün dayanışmasını devam ettirmek için köylülerle tek tek görüşürken gösterir. Sefer'in bu gayreti, kendi menfaatine ek olarak, aynı zamanda köylülerin sömürülmesini, fakirlik altında ezilmesini ve onlara temel ihtiyaç-

larını sağlayan ve Çukurova'ya yaptıkları uzun yolculukları için hepsini donatan dükkâncı Adil Efendi'ye borçlu kalmasını devam ettirmek içindir. Bu süreçte Sefer, belirsiz bir kamu yararından ziyade her bir kişinin *bireysel* arzularına hitap eder: Ancak onların bireysel arzularını tatmin ettikten *sonra* topluluğu etkileyebileceğinin farkındadır. İlk önce Kır İsmail'e kızını onu kaçıranlardan nasıl kurtardığını hatırlatır ve kızın ailesi ile köyün namusunun intikamını alacağına söz verir. Sonra, Uyuz Mahmut'a uyuzunu askerlikte tedavi ettireceği sözünü verir. Bağımsız kazanca sahip bir kadın olduğu için önemli derecede güçlü ve kendine güvenen biri olan Zalaca Karı'nın düşlerini yorumlar [s. 285-286]. Zamanla, Sefer'in Yalak köylülerinin ekonomik mahrumiyeti ile kendi gücü arasındaki ilişkinin farkında olduğu anlaşılır:

> Amma ellerine birazcık bir şey geçmesin, bitleri kanlanmasın azıcık, burunları havayı döver. Allah bunlara diş versin de tırnak vermesin. Bunların böyle iyi, böyle masum, böyle tertemiz çocuk gibi kalabilmeleri için gün yüzü görmemeleri gerek. Allah da o sebepten bunlara vermez. Bozulmasınlar diye. [s. 284]

Muhtar Sefer Zalaca Karı'yı rüyalara olan düşkünlüğüne hitap ederek ve rüyalarını kendi menfaatine uygun şekilde yorumlayarak manipüle eder.

Sefer, Köstüoğlu'na eskiden ona yaptığı iyilikleri hatırlatarak [s. 291-292] ve Tebdilhava Memet'e gelecekte ona bahşedeceği menfaatlerden bahsederek hitap eder [s. 292]. Eski bir katil ve eşkıya olan Gömleksiz'e, savunmasızları koruyup kollayan biri olduğunu söyleyerek gururunu okşayacak şekilde hitap eder [s. 296-297]. Ayrıca, Ökkeş Dağkurdu'na gururunu okşayacak şekilde dürüst bir insan olduğunu söylerken, Durduman'a karşı tehditler savurur [s. 300-301], Osmanca'ya vaatlerde bulunur [s. 301-302] ve Kötülemez Ali'yi tokatlar [s. 303]. Ve sonunda Kel Âşık'ın önünde kendisini mütevazı biri gibi gösterip, onu, türkülerini köylüler arasında dayanışma oluşturacak şekilde söylemesini sağlamak üzere manipüle eder; türküler bittiğinde "bir sevinç, bir şenlik uğultusu doldur[ur] dünyayı" [s. 306]. En sonunda, Kel Âşık vasıtasıyla oluşturduğu dayanışmayı korumak için Taşbaş'ı bile topluluğu terk etmemesi gerektiği konusunda ikna eder [s. 310-311]. Kısacası, "Yüksek,

halka baş olan kimselerde gönül, kibir olmazdı. Olmamalıydı. Kendini herkesle bir tutacaksın ki, seni sevecek, sayacaklar" [s. 310].

Sefer'in köylüleri kendi menfaati uğruna manipüle etme konusundaki büyük yeteneği onun vicdansızlığını ve köylülerin muhtaçlığını ortaya koyar. Ayrıca onun bu yeteneği, *İnce Memed* 1'deki Memed gibi, köylüleri sömürmek yerine onlara faydalı olmak isteyen Taşbaş ve Uzunca Ali gibi otantik karakterlerin davranışıyla çelişir. Daha önce *İnce Memed* 1'de, Yaşar Kemal Memed'i, Abdi Ağa'nın kötü muamelesine rağmen, psikolojik olarak inanılmaz derecede sağlıklı gösterir: Memed sadece annesini, manevi babası Süleyman'ı ve sevdiceği Hatçe'yi değil, ayrıca köyünü ve genel anlamda insanlığı sevebilen biridir. *Ortadirek*'te Yaşar Kemal, insanların hayatta kalmak için verdikleri en zorlu mücadelelerin baskısı altında bu doğal sevgi ve öz saygı yeteneklerinden nasıl yoksun kalabileceklerini gösterir. Uzunca Ali'nin Muhtar Sefer'in manipülasyonu [s. 85-86] yüzünden köylülerin her türlü fiziksel veya manevi desteğinden mahrum olarak Toros Dağlarını ailesiyle birlikte aşma mücadelesi buna iyi bir örnektir. Charles Dickens'ın *Oliver Twist* romanındaki Fagin gibi Muhtar Sefer de rakiplerini, fiziksel ve duygusal destekten mahrum kalsınlar ve kişisel onurlarını ve öz saygı duygularını muhafaza etmelerine katkıda bulunan temel ihtiyaçlarını karşılayamasınlar diye toplumdan izole etmeye çalışır.[8] İlerleyen süreçte, Yaşar Kemal Meryemce, Koca Halil ve hatta Muhtar Sefer'in kendisinde insani ihtiyaçların en derin seviyesini gözler önüne serer.

Yaşar Kemal sık sık insan imgeleminin önemi ve yoksullaşması tehlikesi hakkında yorumda bulunmuştur[9] ve *Ortadirek*'te kapitalist ekonomik koşullardan kaynaklanabilecek psikolojik yoksullaşmayı gözlerimizin önüne sermiştir. Nietzsche gibi,[10] Yaşar Kemal

8 Barry Charles Tharaud, "Dickens and Maslow: The Case History of Oliver Twist", *Journal of Humanistic Psychology*, Cilt 22, Sayı 3 (Yaz 1982), s. 68-82.

9 Yaşar Kemal hatıralarında imgelemin öneminden ve imgelemin yoksullaşmasının tehlikelerinden bahseder: *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 84, 85.

10 Nietzsche birçok kez kendisini bir psikolog olarak niteler. Sadece iki tanesinden bahsedelim: *Ecce Homo*'da "Why I Write Such Good Books" [Niçin Böyle İyi Kitaplar Yazıyorum] bölümünün 5. kısmında şöyle der: "Benim yazılarımda eşsiz bir psikoloğun konuştuğu fikri, muhtemelen iyi bir okurun ulaştığı ilk kavrayıştır" (*Basic Writings of Nietzsche*, çev. ve yay. haz. Walter Kaufmann (New York, Modern

de bir psikologdur, fakat Nietzsche'nin aksine, sadece insanlığın en derin ihtiyaçlarını ve arzularını değil, ayrıca bu ihtiyaç ve arzuların nasıl ekonomik koşullardan etkilendiğini de ele alır. Temel insani ihtiyaç ve arzuların, gerçek maddi koşullarla birlikte, insani durumu belirleme yollarını keşfederken iktisadi teoriyi psikolojik gerçekliğe dönüştürür. Köylülerin zorlu ekonomik koşulları, aşırı düzeyde olmasına rağmen, hepimiz için geçerli olan varoluşsal bir gerçekliği ortaya koyarlar. Yalak köylülerinin *Ortadirek*'te verdikleri hayatta kalma mücadelesinin temel etkilerini incelemek önem arz eder. Ekonomik mecburiyetin insani ihtiyaçlar üzerindeki etkisi, en çok Yaşar Kemal'in romanın başından itibaren odaklandığı yaşlılarda görülür ve en çok onlar için yıkıcıdır.

Yaşlılık çağının koşulları, romanın başında Koca Halil'in çektiği çile vasıtasıyla ifade edilir. Koca Halil fiziksel zayıflığını, kendisini kendi oğlu Hacı'dan[11] daha fazla seven Uzunca Ali'nin merhametine açıkça sığınmaktan alıkoyan gururu ile gizlemeye çalışır [14-15]. Koca Halil'in gururu, onun saygıya, sevgiye ve kabul görmeye olan temel psikolojik ihtiyacını ve ayrıca yaşlılıkta zayıflığını kabul etmeyi şiddetle reddetmesini yansıtır. Nietzsche bize *The Will to Power* [Güç İstenci] eserinde şunu anlatır:

> Dünyayı yorumlayan şey ihtiyaçlarımızdır; dürtülerimiz ve onların lehinde ve aleyhinde olan şeyler. Her dürtü bir tür yönetme şehvetidir; her biri kendine ait bir perspektife sahiptir ve diğer bütün dürtüleri bu perspektifi bir norm olarak kabul etmeye zorlamak ister.[12]

Bu yorum Koca Halil ve Meryemce hakkında psikolojik bir perspektif elde etmek için iyi bir başlangıç noktasıdır, çünkü Yaşar

---

Library, 2000), s. 722. Yine *Ecce Homo*'da "Why I am a Destiny" [Ben Niçin Bir Kaderim] bölümünün 5. kısmında, Nietzsche'nin kendisini temsil eden bir karakter olan Zerdüşt'ten "iyilerin ilk psikoloğu" diye bahsedilir (*age.*, 786). Genel olarak, Nietzsche sadece ahlakın tarihsel gelişimi hakkında değil, fakat ayrıca ahlakın – Yahudi ve en başta da Hıristiyan ahlakının– bireyler üzerindeki psikolojik etkileri hakkında da yazmıştır.

11 Thilda Kemal'in İngilizce çevirisi Koca Halil'in oğlundan "Hasan" diye bahseder, fakat orijinal Türkçe metin "Hacı" ismini kullanır. Belki de Koca Halil'in oğlunun adı "Hacı Hasan"dır.

12 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R.J. Hollingdale, yay. haz. Walter Kaufmann (New York, Random House, 1968), section 481 (1883-1888), s. 267, under the section heading: "3. Belief in the 'Ego.' The Subject."

Kemal'in yaşam gücüne yaptığı vurguyu yansıtmaktadır – yani, Nietzsche'nin "bir tür yönetme şehveti" olan ve müstesna bireylerde içgüdüsel olarak benliğin en tam ifadesine[13] yol açan ve bu şekilde bireyin dışa vurabileceği en büyük miktarda güçle sonuçlanan "dürtüleri."[14] Hem Koca Halil hem Meryemce, yaşam güçlerinin müstesna gücünden dolayı, müstesna bireylerdir ve en nihayetinde yaşam kuvvetini güç dışında bir şeye yönlendirmenin mümkün olduğunu anlayan insanlardır. Homer ve Freud gibi, Yaşar Kemal de yaşam gücünü oluşturan saldırganlık ve cinsellik dürtülerine odaklanır, fakat ayrıca insanın sevgi, saygı ve onura olan ihtiyacına da yoğunlaşır. Bu insani ihtiyaç maddi koşulların baskısı altında bazen sosyal statü ile takas edilir ve otantik olmayan ve manipülatif davranışlara dayanan bir "yönetme şehvetine" dönüştürülür. Koca Halil ve Meryemce tarafından ifade edilen mecburiyet ve mücadele, bizi insani durumu daha derin, psikolojik bir düzeyde incelemeye yöneltir.

---

13 "Kendimizi, ağacın sonunda meyve verdiği, toplum ve gelenek ahlakının sonunda aracı oldukları *şeyi* açıkça ortaya koyduğu bu muazzam [ahlaki kültürlenmenin uzun tarihinde *sorumluluğun* başlama] sürecin[in] sonuna yerleştirirsek: İşte o zaman en olgun meyvenin, *egemen birey* olduğunu görürüz. Egemen birey sadece kendisi gibi olan, yine geleneğin ahlakından bağımsızlaşmış, özerk ve ahlak üstü olan [...], kısacası, kendi bağımsız iradesine sahip olan ve içinde [...] kendi gücü ve özgürlüğü hakkında gururlu bir bilinç, insanlığın tamama erdiğine dair bir duygu olan insandır" [italikler Nietzsche'nindir]. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *Basic Writings of Nietzsche* içinde, çev. ve yay. haz. Walter Kaufmann (New York, Modern Library, 1967; 2000), 495 [İkinci Deneme, 2. kısım]. Burada Nietzsche'nin kendini tam gerçekleştirmiş benlik kavramının aristokratik (elbette buna Nietzsche/Zerdüşt kendisi dahildir) olduğundan bahsetmek gerekir. Bu, Homeros dönemine ait kültürün aristokratik temelini ve Klasik, MÖ beşinci yüzyıl Yunan toplumunun *paideia* ideallerinin (örneğin, *paideia* üzerine yazılmış şu üç ciltlik eserde anlatıldığı gibi: Werner Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, çev. Gilbert Highet [Oxford, Basil Blackwell, 1939-1954]) meritokratik (liyakate dayalı) temelini metheden Alman klasik araştırmalar ekolünün geleneklerini düşündüğümüzde, hiç şaşırtıcı değildir. Ancak, Yaşar Kemal, Koca Halil ve Meryemce'nin örnek yaşam gücünü yüceltme konusunda, Nietzsche'nin akıl hocası Ralph Waldo Emerson'ın *Essays, First Series* (1841) kitabındaki "Self-Reliance" gibi denemelerinde yer alan (göreceli olarak) daha demokratik yaklaşımlarına çok daha yakındır.

14 Yaşar Kemal'in doğrudan Nietzsche'nin yazılarından etkilendiğini ima etmiyorum; etkilenmiş olabilir, fakat daha önemlisi, hem Nietzsche hem Yaşar Kemal'in insani durumun aynı varoluşsal yönlerine odaklanmalarıdır. Dolayısıyla onların eserlerinin karşılıklı olarak birbirini aydınlatması doğaldır.

IV. *ORTADİREK*'İN PSİKOLOJİK TEMELLERİ

Yaşar Kemal *İnce Memed* 1'de birey ile toplum arasındaki ilişkiyi irdelerken en iyi tabirle "felsefi antropoloji" diye nitelendirilebilecek bir perspektifi benimser. Bu perspektif, toplumun bireysel ifadenin gerçekleştiği kanal olan formları ve kurumları (aile, dil, evlilik, gelenekler, hukuk, din, vb) nasıl oluşturduğuna odaklanır. Böyle bir sistemde kişisel özgürlük muhakkak sınırlanır ve kısıtlanır, fakat ideal şartlar altında (Homeros'un destanlarında işaret edilen ve *paideia* gibi kavramlar vasıtasıyla Klasik Yunan kültüründe kurumsallaşmış olan ideal şartlar) kişisel gelişim engellenmekten daha ziyade desteklenir ve daha ileri götürülür; bu durumda hedef, toplumla uyum içinde olan tam gelişmiş bireyler yetiştirmektir. *Ortadirek*'te birey ile toplum arasında böyle bir uyum ihtimali yoktur, çünkü Muhtar Sefer tarafından daha da arttırılan fakirlik bireyleri öncelikle sadece hayatta kalmaya odaklanmaya zorlar. Yine de bireysel ifade ile bu bireysel ifadenin kanalize edildiği toplumsal ve kültürel formlar arasındaki ilişki hâlâ geçerlidir. Romanlarının çoğunda Yaşar Kemal, birey ile toplum arasındaki ilişkiyi siyasal kurumların genellikle bir iktidar elitinin menfaatine göre manipüle edildiği gelişmekte olan modern Türkiye Cumhuriyet'ine (ve akıl hocası ABD'ye) dayanan sözde demokratik veya oligarşik kapitalist bir devlet bağlamına yerleştirir. Romanın bağlamının 1950'lerin sonundaki Türkiye olması bir tesadüf değildir – 1950'ler daha demokratik bir yönetim sisteminin evrilmesine karşı yapılan askeri bir müdahale ile sona eren bir on yıldır. Dolayısıyla, romanda gördüğümüz sistem, toprak sahibi-kapitalist sınıfın menfaati için alt sınıfı ezme işini devralan sözde demokratik bir siyasal sistemdir. Bu sömürücü sistemde onurlarını koruma mücadelesi veren Koca Halil ve Meryemce'nin hayatlarını izleriz. Yaşar Kemal kişisel onur ve öz saygının korunmasını, bağımsız olarak yaşayabilir bir birey ve toplumun temeli olarak görür. Bu temel, normal olarak kültür tarafından düzenlenip kontrol edilen en güçlü doğal insani dürtülerin –saldırganlık ve cinsellik– bile altında yatan temeldir.

"Yönetme şehvetimizin" arkasında "dürtülerimizi" ve "ihtiyaçlarımızı" gören Nietzsche gibi, Yaşar Kemal de eylem ve tavırların arkasındaki motivasyonları ortaya çıkarmak için bireysel eylem ve tavırların derinine iner. Böyle yaparak, suçluluk hissetmemize

neden olan eylemlerimiz ve sonuçlarıyla ilgili bir farkındalıktan kaynaklanan stresi gözlerimizin önüne serer. Örneğin, Uzunca Ali çocukluğunda hem insanlara hem doğaya karşı gösterdiği saldırganlıktan dolayı suçluluk hisseder, çünkü çocuk iken karanlıkta oynadıkları bir oyun sırasında çılgınca bir korkuya kapılıp bir oyun arkadaşını bıçaklamış, başka bir zamanda ise çaresiz bir kaplumbağanın kabuğunu kırmıştır. Daha sonra, genç bir delikanlı iken Delice Bekir'in önüne gelenle yatan karısıyla Çukurova'nın bir pamuk tarlasında birlikte olduğu için suçluluk hisseder. *İnce Memed* 1'de Memed'in manevi babası Süleyman gibi, Uzunca Ali de çoğu insandan daha duyarlı ve daha "insan"dır ve bu yüzden onun ahlaki veya dini yasaklardan dolayı acı çekmesi ve suçluluk hissetmesi daha muhtemeldir. Böyle bir suçluluk duygusunun yanında, ölüm bilinci bizi doğanın geri kalanından ayırır ve Meryemce'nin doğaya insan olmadığı için memnun olmasını tembihlediği o güzel kişileştirmeleri (teşhis) doğurur [s. 244-245]. Ancak, hem Uzunca Ali hem Meryemce aşırı toplumsal yalıtılmışlık, fiziksel bitkinlik ve psikolojik stres altında, değer verilen benlik telakkilerinin bir annenin tek oğluna duyduğu sevgisine ve bir oğulun annesine duyduğu sevgisine üstün geldiği temel bir psikolojik gerçekliğe ulaşır: Meryemce, ölü kocası İbrahim'in ideal karısı olarak öz imajıyla ilişkilendirdiği yaşlı atının ölümünü hızlandırdığı için Uzunca Ali'ye küfredip beddua eder; Uzunca Ali ise Meryemce'nin ölmesini diler, çünkü gelecek kış borçlarını ödeyememesinden dolayı çocukları aç ve çıplak kaldığında aile reisi ve şerefli bir adam olarak öz imajını kaybedip köylüler tarafından aşağılanacağından ve alay edileceğinden korkar. Her iki durumda da, Meryemce ve Uzunca Ali her şeyin üstünde tuttukları benlik telakkileri tehdit edildiğinde korkunç bir gaddarlıkla tepki verirler. Meryemce'nin sevgili eş olarak kutsal rolü sorgulandığında veya Uzunca Ali'nin aile reisi ve şerefli adam rolü tehdit edildiğinde, her ikisi de çok sert tepki gösterir ve anne ile oğul arasındaki sevgi bağlarına üstün gelen bir saldırganlık göstererek bütün kültürel kurumsallaşmaların seviyesinin altına iner. Bu durum, insan imgeleminin birey ile varlığın maddi şartlarına eşit veya onlardan daha büyük olan ve bir bireyin temeli olan toplum üzerinde bir etkisi olduğunu gösterir. Öyle ki, en şiddetli ve en tam sömürü, ayrıca doğru [yanlış] şartlar

altında en "insanlık dışı" davranışa sebebiyet verebilecek insan imgeleminin manipülasyonuna dayanır ("Homo sum: humani nil a me alienum puto"). Yaşar Kemal ana karakterlere böyle en "insanlık dışı" tepkiler verdirmek için onları bilinçli olarak izole edip aşırı baskıya maruz bırakır.

Yaşar Kemal aşırı şartlar altındaki bireylerin davranışlarını resmederken, insan davranışları hakkında yorumda bulunmak için aynı zamanda mitleri ve folkloru da kullanır. Sondan bir önceki bölüm olan 18. Bölüm'de [17. Bölüm] Yaşar Kemal ilk önce Torosların güney yamacındaki terkedilmiş eski nar bahçesinde iki siyah yılanı uzun bir çiftleşme ritüelini gerçekleştirirken betimler. Bu betimleme bu bölümün bir çeyreğinden biraz fazladır – toplam on iki sayfanın üç buçuk sayfası. İki yılanın birleşmesinin güzel, imgeci bir ön tasvirinden sonra, birdenbire bu sahneyi, on yedi yaşındaki bir kız olduğu ortaya çıkan bir "kadının" bilincinden seyrettiğimizin farkına varırız. Bu sahneyi, bir yılana âşık olmuş genç bir kız hakkındaki kısa bir paragraf takip eder. En sonunda bu yılan kızın erkek kardeşleri tarafından öldürülünce, kız "kederinden deliye dön[er]" [s. 315]. Daha sonra, yılanların son çiftleşme ritüeline şahit oluruz ve yıllar önce yılanları seyreden o on yedi yaşındaki kızın Uzunca Ali'nin karısı Elif olduğunu anlarız. Daha sonra roman, umudunu yitirmiş Elif'in Meryemce'nin daha önceki duygularını çağrıştıran "Yılanlar, arılar, kurtlar kuşlar... [...]. Tüm yaratık... Allah kimsenin başına vermemiş böyle bir dirliği" [316] gibi duygusal sözleriyle başlayan Toros Dağları üzerindeki mücadelenin son anlatı aşamasına döner. Cinsellik, doğada temsil edildiği şekliyle, insanların katılabileceği bir şey olarak tasvir edilir – hem gerçekten hem de, Elif'in yıllar önce ilk olarak yılanların çiftleşme ritüelini seyrederken hissettiği duygularını hatırlamasında olduğu gibi ve yılan-âşığın hikâyesinin bir insanın sevişme eylemiyle doğal bir yabani haline girdiği fikrini akla getirdiği folklor veya mitlerin kullanımı yoluyla, özellikle hayali olarak.

Doğadaki bu ideal cinsel heyecan durumuna ve bu durumun insan imgelemi vasıtasıyla benimsenmesine tepki olarak, Elif'in agresif dürtüleri harekete geçer. Bu dürtüler, nar bahçesindeki yabani ve heyecan dolu fakat özünde huzur veren cinsel eyleme şiddetli bir tezat teşkil eder. İlk olarak, Elif ailedeki saldırganlığın

ana kaynaklarına lanet okur: "Öldürdü yavrularımı olmaz olası Ali. Anası da batsın, atı da... Dahası da batsın" [s. 316]. Elif'in hiddet dolu duyguları kısa süre sonra, "birden kendini toparladı[ğında]" ve Çukurova'dan önceki son zorlu dağ olan Süleymanlı yokuşuna tırmanabileceği konusunda ısrar ettiğinde, daha yapıcı bir biçimde ifade edilir. Peşi sıra hissettiği öfke o yokuşu aşabilmesi için gereken kuvveti sağlar [s. 323-324]. Ve Meryemce'nin şahsi psikolojik gücünü kullanmak için fiziksel olarak gayret sarf etmeyi kurnazca reddettiğini sezdiğinde ilk kez ona lanet okur ve ölmesini diler. Çocukları Hasan ve Ummahan da aynı sözleri tekrarlar. Yıllar önce nar bahçesindeki sahne ile şimdi Toroslar üzerindeki uzun yürüyüşün fiziksel ve psikolojik mücadelesi arasında geçiş yaparken, Yaşar Kemal cinsel ve saldırgan dürtüler arasında bir devamlılığın olduğunu ima ediyor görünür: Güçlü şekilde hatırlanan o cinsel deneyim, Elif'in yıllar sonra nar bahçesindeki o ilk deneyim hakkında düşündükten sonra gösterdiği saldırganlığa dönüşür. Tıpkı Homeros'un *İlyada*'da Paris ve Helen'in uygunsuz cinsel ilişkisi ile iki medeniyetin yıkılışı arasında psikolojik bir ilişki olduğunu ima etmesi gibi, Yaşar Kemal de *Ortadirek*'te cinsel dürtü ile saldırganlık arasında bir ilişki olduğunu biraz daha direkt bir şekilde gösterir. Benzer şekilde, *İnce Memed* 1'de Abdi Ağa Memed ile sevgilisi Hatçe arasındaki aşka müdahale ettiğinde, Memed isyan eder ve ölümcül şiddetle tepki verir. Böyle yaparak Yaşar Kemal, Homeros'un doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi ve altında yatan psikolojiyi betimlemesini takip eder.

V. GENEL DEĞERLENDİRME

Ortadirek'le ilgili biraz temel arka plan bilgisi verdikten ve bazı perspektifleri ele aldıktan sonra, şimdi romanı daha birleşik bir perspektiften incelemeye hazırız. Uzunca Ali ve Meryemce, kendilerinin ve toplumun ana oğul sevgisi hakkındaki en önemli değerlerini ve normlarını terk ettikleri zaman, sözümona insanlıklarının klişelere –sözler, kavramlar ve özellikle de benlik kavramlarına– dayandığını ve yaşayan gerçekliğin kendi insanlıklarının temeli olması beklenen iyi yüreklilik ve sevgiden başka bir şey olduğunu ortaya koymuş olurlar. Meryemce'nin seven ve sevilen eş olarak kendi benlik telakkisi tehdit edildiğinde veya Uzunca Ali'nin

ailesinin reisi ve koruyucusu olarak (ve eğer Taşbaş'ın Muhtar Sefer'i yenmesine yardım edebilirse potansiyel olarak tüm köyünün koruyucusu ve kurtarıcısı olarak) kendi benlik algısı tehdit edildiğinde, birbirlerine lanet okurlar ve biz yaşam gücünün yönünün toplumun inşa edilmiş normlarının aleyhine ve bireyin psikolojik ihtiyaçlarının lehine değiştiğinin işaretlerini görürüz. Bu aracısız düzeyde yaşam gücü, bireyin en kıymetli benlik telakkilerini ve değerlerini desteklemeye adanmış ham fiziksel güçtür. Ali Meryemce'yi sırtında taşır, çünkü köylüler, Meryemce ve Ali, insanın annesini tek başına köyde bırakmayacağına ve ailenin birlikte kalması gerektiğine inanırlar. Bu idealler ve Ali'nin benlik algısı tehdit edildiğinde ve Ali "şu namussuz köylü"nün gözünde imajının nasıl bozulacağını düşündüğünde [s. 160], insanüstü çabalarla Meryemce'yi Toros Dağları üzerinde taşımaya çalışır. Fakat bu şekilde devam edemeyeceği, köylüsünün maskarası olacağı ve ailesinin Meryemce yüzünden gelecek kış aç ve çıplak kalacağı belli olunca, işte o zaman, Meryemce'ye lanet okur – önce kendisine, sonra karısı Elif'e ve en sonunda da Meryemce'ye.

Benzer şekilde, Ali Koca Halil'e müşfik davrandığında ve kızgınlıkla onu Meryemce'nin atına bindirdiğinde, Meryemce oğluna beddua okur, bedbaht olmasını ve hatta ölmesini diler. Meryemce'nin zihninde kendi atı, sembolik olarak seven eş ve anne olarak kendi benlik algısıyla ilişkiliyken, Koca Halil, kocasının, arkadaşını eşine tercih ettiği *gerçeğiyle* ilişkilidir. Ve şimdi kendi oğlu manevi babasını biyolojik annesine tercih ediyor görünmektedir ve bu çifte reddedilmedir. Bu yüzden Yaşar Kemal, hayat hakkındaki *fikirler* ile hayatın kendisini karşılaştırır: Biz idealler ve fikirler için yaşar ve ölürüz ve zamanla hayatı feda ederiz. Gerçek ile ideal arasındaki bu çatışma, en başından itibaren Batı geleneğinin merkezinde yer almıştır – Akhilleus'un, savaş ganimetlerinin, elde etmek için hayatını tehlikeye attığı değersiz şan şeref nişanları olan sahte ve ahlakdışı semboller olduğunu keşfetmesini tasvir eden Homeros'tan; onun izinden gitmek için insanın babasını, annesini, karısını ve çocuklarını terk etmesi gerektiğini söyleyen dört İncil'in İsa'sına;[15] "Deham beni çağırdığında babamdan, annemden, karımdan ve

15 Lukas 14:26. Ayrıca bkz. Lukas 9:59-62 ve 18:29-30.

kardeşimden kaçınırım" diyen ve "düşünceler [...] ipek giymez ve dondurma yemez" diye bize hatırlatmada bulunan Ralph Waldo Emerson'a;[16] diller, "bütün varlıkların ve olayların mecazsız konuştuğu [doğanın] dili[ni]" beyhude yere aktarmaya çalışan salt "diyalektler" olduğu için, "konuşma, duymakta zorluk çekenlerin rahatlığı içindir" diyen Henry David Thoreau'ya kadar. Nadir anlar dışında, varoluşumuza muhakkak sembolik ifade aracılık eder veya onu çarpıtır, bu şekilde varoluşumuz "sürekli açılır, tanıdık hale gelir ve tarafımızdan kullanılır, sahiplenilir ve bir şekilde etrafına çit çekilir ve doğadan alınıp ıslah edilir."[17] Nietzsche'nin "On Truth and Lying in a Non-Moral Sense" (Ahlaki Olmayan bir Anlamda Gerçek ve Yalan Söyleme Üzerine) makalesinde ifade ettiği üzere, dil "en cesur metaforlar[dan]" oluşmuştur ve "Bir sinirin uyarılması ilk önce bir imgeye dönüştürülür: İlk metafor! Bu imge daha sonra bir ses tarafından taklit edilir: İkinci metafor!"[18]

Ortadirek'te Yaşar Kemal, insanların bireysel benlik veya "özne" ile o benliğe biçim veren kültür arasında karşı karşıya kaldığı en temel basit çatışmaları daha doğrudan ve daha detaylı olarak irdelemek için insani duruma daha derinlemesine dalar. Meryem-

16 Ralph Waldo Emerson, "Self-Reliance" from *Essays, First Series*, *Emerson's Prose and Poetry* içinde, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris (New York, W.W. Norton & Co., 2001), s. 123; ve "Illusions", *The Conduct of Life* içinde, from Porte and Morris, 295. Her dört yaşama karşı idealler örneklerinin hepsinde –Homeros, İnciller, Emerson ve Thoreau– dil karmaşık ve problemlidir. Son üç örnek, dili ahlak dışı bir kontekstte görür ve fiziksel gerçekliğin en nihayetinde fiziksel görünüşlerinde tarafsız olduğunu ve bu yüzden demokratik olduğunu ileri sürer, ancak yine de dilin büyük sevinç meydana getirme kapasitesi vardır. Öte yandan, başka yerlerde tecrübenin sözler ve düşünceler üzerinde üstünlüğü vardır.

17 Henry David Thoreau, "Visitors" s. 98; "Sounds" 78; and "Solitude" 91; *Walden* içinde, yay. haz. Rossi. Nietzsche de aşağı yukarı aynı şeyi söyler: "İletişim kurduğumuzda artık kendimizi yeterince değerlendirmiyoruz. Gerçek tecrübelerimiz hiç konuşkan değil. İsteseler de kendilerini ifade edemezler, çünkü dilleri yok. Kelimelerle ifade edebileceğimiz her şeyin ötesine çoktan geçmiş durumdayız. Bütün konuşmada bir hor görme iması var. Öyle görünüyor ki dil sadece ortalama, sıradan ve konuşkan insanlar için icat edilmiş. Konuşan kişi konuştuğu an kendisini bayağılaştırmıştır. – Sağır-dilsizler ve diğer filozofların ahlak kurallarından alıntı." *Twilight of the Idols*, çev. Thomas Common (New York, Dover Philosophical Classics, 2004), s. 52 (Bölüm 26).

18 Friedrich Nietzsche, "On Truth and Lying in a Non-Moral Sense", *The Norton Anthology of Theory and Criticism* içinde, yay. haz. Vincent B. Leitch vd. (New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001), s. 877.

ce ve Koca Halil, onurlarını koruma dahil, temel hayatta kalma sorunlarına karşı sarf ettikleri güç açısından hem sembolik hem olağanüstüdürler ve kapitalist veya ilk evre kapitalist bir toplum ve kültürün talepleri ve beklentilerinin, köylüsünün temel dürtülerini manipüle edip yanlış yollara sevk eden bencil ve gaddar Muhtar Sefer'in kumpaslarıyla nasıl azdırıldığını gözlerimizin önüne sererler. *İnce Memed* 1'de Yaşar Kemal, böyle meselelerin başlangıç niteliğinde ve idealize edilmiş bir hikâyesini bize sunar ve insani durumla ilgili esasen *Ortadirek*'te gerçekleştirilen potansiyel olarak daha derin ve daha karmaşık incelemelere işaret eder. Yukarıda 3. ve 4. Bölümlerde ele aldığım *İnce Memed* 1'in transandantal ve varoluşçu temelleri bakımından, Yaşar Kemal'in doğaya ve insani değerlere yönelik transandantal yaklaşımı, Uzunca Ali ve Taşbaş'ın Sefer'in gerçek yüzünü gösterme ve Yalak köylülerine adalet getirme konusundaki başarısız çabaları ve Uzunca Ali ile Taşbaş'ın politik kaygılarına estetik bir perspektiften hitap eden Kel Âşık'ın türküleri hariç, *Ortadirek*'te çoğunlukla gizlidir. Ancak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Yaşar Kemal genellikle bize, *İnce Memed* 1 ile *İnce Memed* 2 arasında bir köprü olan kesintisiz ve hiç azalmayan bir varoluşçu yaşam perspektifi sunar. *İnce Memed* 2'de Memed'in kahramanlığı, ıslah edilmiş bir toplum tasavvurunun ulaşılamaz olduğu fakat yine de mücadele etmeye değer olduğu ortaya çıktıktan sonra, daha aşikâr ve zorlu bir varoluşçulukla yeniden biçimlendirilir.

Ortadirek'in ilk olarak *İnce Memed* 1'de yer alan ve daha sonra *İnce Memed* 2'de nihai şekilde ele alınan önemli bir teması, bir kişinin "imaj" kaygısının hayatın kendisinden daha önemli hale geldiği boyutlara nasıl ulaşabildiğidir. Yaşar Kemal bu olguyu göstermekle kalmaz, ayrıca temel yaşam gücünü yanlış yönlere sevk eden böyle davranışların psikolojisini de göz önüne serer. *Ortadirek* hakkındaki genel değerlendirmemizde yararlı bir başlangıç noktasının daha önce bahsettiğimiz Nietzsche'nin insanın motivasyon kaynağı hakkındaki görüşünde bulunabileceğine inanıyorum. Hatırlarsak, Nietzsche'ye göre insan eyleminin en derin ana sebebi güç arzusudur. *Ortadirek*'in bütün ana karakterlerine bu perspektiften bakmak mümkündür ve Meryemce'nin aile ilişkilerini bu bakış açısıyla değerlendirmek de aydınlatıcıdır – ölü kocası İbrahim'in hatırasını korumak için mücadele ederken özellikle müzmin Koca

Halil nefretini. Koca Halil'in imge ile gerçek arasındaki çatışmasına da benzer bir bakış açısıyla bakabiliriz. Bu temel insani dürtüleri güç ve sevgi arasındaki bir çatışma anlamına gelir. – Koca Halil'in köylülere karşı şu böbürlenmesinde olduğu gibi: "Her adam toprağın sesini duyamaz. Kulak ister ona. Sesleri bir bir seçecek Koca Halil kulağı ister, düdüklerim..." [s. 22]. Ancak, Koca Halil hâlâ gençliğindeki "Torosların kurdu" öz imajına sarıldığı sürece, yaşlılığında köylüsünün sevgi ve şefkatini kabul edemez: Üçlemenin 2. Cildi *Yer Demir Gök Bakır*'ın başında köylüler, önceki ciltte köyün Çukurova'ya göç zamanını çok geç ilan ettiği için ona zarar vermek istediklerine dair korkularını yatıştırmaya çalıştıklarında Koca Halil kendisini aşağılanmış hisseder. Affedilmekten daha ziyade suçlanmayı yeğler; çünkü gücü sevgiye tercih eder – veya belki onun güç ihtiyacı, sevgiyi kabulünü imkânsız kılar veya engeller. Üçlemenin başındaki fiziksel ve psikolojik durumunu düşündüğümüzde, Koca Halil'in gücü sevginin üstünde tutması ironiktir. Ancak, gençken ve çocuk Ali'yi selden kurtarırken sevgi eğilimine sahip olduğunu görürüz. Üçlemenin 3. Cildi'nin sonuna doğru, Meryemce'yi kurtarmak için Uzunca Ali'nin Meryemce'nin tek başına olduğu Yalak köyüne en hızlı şekilde geri dönmesine yardım ederek kendi isteğiyle aşağılanan Koca Halil'in güçten vazgeçebildiğini görürüz.

Ortadirek Koca Halil'in fiziksel ve psikolojik bir tasviriyle başlar: Keldir, uzun, kirli beyaz sakalı vardır, elleri titriyordur ve giysileri o kadar çok yamayla kaplıdır ki orijinal kumaş görünmez. Zayıflığın ve fakirliğin bu fiziksel yansımalarından daha da önemlisi, "dünyada en çok" sevdiği şey olan "yumurtadan yeni çıkmış sarı sarı, yumuşacık, güneşe toprağa alışma gayretinde olan civcivleri seyretme[nin]" bile dağıtamadığı "kırış kırış olmuş, uzamış yüzünde[ki] [...] acı[dır]" (s. 7) [s. 9]. Kısacası, yaşlılık Halil'i, daha önce kendisini neşelendiren en basit ve doğal deneyimlerden bile zevk almasını engelleyen fiziksel ve manevi zayıflığa düşürmüştür. O gece, Halil'in rüyaları, psikolojik durumunun önemli bir parçası olan bastırılmış korkuyu yansıtan soğuk rüzgârlar, üşüyen kuşlar ve ıssız toprakların rahatsız edici hayalleriyle doludur.

Normalde, Koca Halil'in yaşam boyu süren bir büyülenme ve bilgiyi yansıtan bir doğa sevgisi vardır. Daha önce doğa ile olan uyumu şu şekilde göz önüne serilir:

> Koca Halil kulağını toprağa dayar, toprağın derinden gelen sesini, uğultusunu dinler. Bozkır toprağı iyi bir iletkendir. Toprakta karınca sesleri. Kuş yuvaları. Bir kuş vardır, salt mavi. Yanar döner mavi. Yarlarda toprağı oyar, uzun bir delikle ta toprağın derinliklerine gider, yuvasını toprağın dibine yapar. Onun toprağı delişi duyulur. Civcivlerin sesi gelir. Uzak uzak bir türkü gelir. Döngele kökleri ne zaman kopacak, çatırtısından bilinir. Koca Halil der ki: "Bu toprak gibi yok. Telgraftan beter. Daya kulağını duyulmadık sesler duy. Bir çobanın kavalını duyarsın, dünyanın öte ucundan gelen. Bir türkü duyarsın, söylenmedik. Bir hoş, bir uğultulu. Çiçek yüklü bir türkü. Daya kulağını, bir günlük yol öteden giden atların nallarının sesini duy. Her adam toprağın sesini duyamaz. Kulak ister ona. Sesleri bir bir seçecek Koca Halil kulağı ister, düdüklerim..." Koca Halil en çok kulağını dayayıp saatlerce toprağı dinlemeyi sever. Taa gençliğinden beri. [s. 21-22]

Koca Halil bazen bir çocuk kadar aptalca davranabilmesine rağmen, genellikle tabiat, insanlık ve kendisi hakkında bilgilidir. Ve o "söylenmedik. Bir hoş, bir uğultulu. Çiçek yüklü [...] türkü," tabiat bilgisi Koca Halil'inki kadar efsanevi olan Yaşar Kemal'in de türküsüdür – "Her adam toprağın sesini duyamaz."

Ancak, şimdi Halil'in rüyaları perişanlık ve umutsuzluk imgeleriyle dolu iken, uyanık haldeki düşünceleri ise köylülerine karşı öfkeyle doludur, çünkü dünyada yerinin kalmadığını düşünmektedir: "Haydi Koca Halil öldü. Öldü den varın" [s. 10]. Halil, zayıflığı ve aşağılanma korkusundan dolayı, sevdiği tabiata, muhtaç olduğu köylülere ve hatta kendisine yabancılaşmıştır. Geçmişteki statüsünü, Yalak köylülerinin Çukurova yolculuklarının zamanını belirlemek için döngeleleri incelemesini mümkün kılan tabiat bilgisinden elde etmiştir. Ancak, bu yıl bu yolculuğu yardım almadan yapamayacak kadar zayıf olduğu için, yolculuğun zamanını ilan etmesi küçük düşmesine ve gururunun incinmesine yol açacaktır. Daha da kötüsü, eğer Koca Halil Çukurova yolculuğu için birinin atına veya katırına binme teklifini beklerken ilanı ertelerse, köylüler pamuk hasadı için çok geç kalabilirler ve kendi zihninde ertesi kış bütün köyün çekeceği açlık ve kıtlıktan kendisi sorumlu olacaktır. Sonuç olarak, normalde doğayla özdeşleştirilecek kadar ona yakın olan Halil şimdi mevsimlerin geçişinden korkmaktadır –

hem doğada hem kendi yaşamında: "Ölüme kurban olayım. Ölüm bundan iyi" [s. 18]. Dolayısıyla, *Ortadirek*'in başında Koca Halil, insan onurunun önemli bir parçası olan öz yeterliliğin çoğundan yoksundur. Kendi insanlık onuru tehdit edildiğinde veya zedelendiğinde, hayatın kendisiyle uyumlu olan en temel insani dürtüleri ve ihtiyaçları sergiler. Koca Halil romanın başında varoluşsal bir seçimle karşı karşıya kalır: Tüm köyün mevsimsel pamuk hasadı için ne zaman Çukurova'ya göçeceğini belirleyen bilge, önemli ve güçlü bir kişi olarak geçmişteki öz imajına sıkıca sarılabilir veya zayıflığını, hastalığını ve ölümlülüğünü –başka bir deyişle, (sevme ve sevilme yeteneğini içeren) insanlığını– kabul etmek üzere bu öz imajını terk edebilir.

Daha önce gördüğümüz üzere, güç ve sevgi arasındaki bu çatışma, Aristo'nun "sinirlilik" ve "şehvet" duyguları bağlamında ele alınabilir ve temel bir düzeyde Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'te Homeros'un *İlyada*'sında bulunabilen çatışmaların bazılarını tekrarladığını görürüz. *İlyada*'da yanlış yönlendirilmiş sevgi dürtüleri (Paris ve Helen), bireylerin yabancılaşma ve ölümle (Priamos, Hektor ve Akhilleus) mücadele etmek zorunda oldukları şartları yaratan yanlış yönlendirilmiş saldırganlık (Agamemnon ve Akhilleus) ile el eledir. Koca Halil'in gücü sevgi ve yaşama tercih etmesi, özellikle Uzunca Ali ile olan ilişkilerinde göz önüne serilir. Uzunca Ali'nin annesi Meryemce ile olan ilişkisi her iki taraf açısından da sevgisi ve adanmışlığı bakımından olağanüstüdür ve Uzunca Ali'nin Koca Halil ile olan bağı da olağanüstüdür. Ali Meryemce'nin bir anne olarak müstesna özelliklerini hatırlar – bir çocuk iken onu ısıtmak için nasıl çıplak göğsüne bastırdığını ve hastalandığında ona nasıl baktığını: "Böyle ana bulunmaz" [s. 160]. Biz Ali'den babası hakkında hiçbir şey duymayız, fakat Koca Halil'in onun manevi ve duygusal babası olduğu açıktır: Tıpkı Meryemce titreyen çocuk Ali'yi çıplak memeleriyle ısıttığı gibi, Koca Halil de büyük Çukurova seli sırasında beline kadar suyun içinde titreyen çocuk Ali'nin ıslak elbiselerini çıkarmış ve onu ısıtmak için kendi vücuduna bastırmıştır. Bunu düşündüğünde, "Ali'nin gözleri dolu dolu ol[ur]" [s. 43]. Fakat Koca Halil'in sevgisi ve şefkati, orta yaşlarda bile olağanüstü olan fiziksel gücünden daha önemli değildi: "Sırtında koskocaman da bir yükü vardı bu hırsızın. Böyle

bir yükü öyle her adam götüremezdi. Sonra hırsız da iriyarı, epeyce de yaşlıydı" [s. 233]. Fakat şimdi yaşlılıkta Halil, hâlâ övündüğü kuvvetini ve kurnazlığını değil, fakat o kuvvet ve kurnazlığın *hatırasını* ve gençliğinin kuvveti ve kurnazlığıyla oluşmuş *imajını* muhafaza etmek için Uzunca Ali ile olan duygusal ve manevi ilişkisini kullanmaya çalışır. Yaşlılığında zayıflığını kabul etmesi Koca Halil için bir aşağılanmadır ve bu yüzden hâlâ sahip olduğu ve hâlâ ifade edebileceği sevme ve şefkat gösterme kapasitesinin fiili olarak altını oyar.

Koca Halil gibi, Meryemce de örnek niteliğinde bir karakterdir – kendisini anne ve eş gibi toplumsal rolleri yoluyla ifade etmesi yönünden. Yetişkin olarak hayatının büyük bir bölümünü, kendisini sekiz çocuğundan hayatta kalan tek çocuk olan Uzunca Ali'nin sevgisine ve ölü kocası İbrahim'in sevgisinin hatırasına adayarak yaşamıştır. Meryemce hem anne hem eş olarak yeteneğini ispat etmiş örnek bir karakterdir ve bu iki roldeki olağanüstü performansının canlı bir hatırasını muhafaza etmeye gayret eden biridir. Hatta bir kadın olarak daha önceki örnek güzelliğinin bazı yönlerini de muhafaza etmeye çalışır:

> İri yarı, beli bükülmüş, sivri çeneli, uzun yüzlü, elmacık kemikleri çıkık, gençliğinde iri gözlü olduğunu gösteren güzel, kara gözlü bir kadındı Meryemce. Tüm dişleri dökülmüş, avurdu avurduna geçmişti. Yüzü, gözlerinin kenarları, alnı, dudakları kırış kırıştı. Yeldirmesinin altındaki azıcık kalmış ak, kınalı saçının bir kısmı alnına dökülmüştü. [s. 17]

Hâlâ gençliğindeki kuvveti ve kurnazlığıyla övünen Koca Halil gibi, Meryemce de hâlâ gençliğindeki güzelliğiyle övünür. İleri yaşında bile o güzelliğin kalıntıları vardır ve hâlâ saçı her zaman kınalıdır, öyle ki, Uzunca Ali şu yorumda bulunur: "Nerdeyse gelin olup da zülüf kesecek" [s. 148-149]. Başka zamanlarda, Ali Meryemce'nin bir anne olarak özel niteliklerini hatırlar: "Ellerin anasına benzemez Meryemce Karı. Yiğit, Osmanlı. Bir kucaklayıp öpmesin. Bin öpüşle öper" [s. 160]. Dolayısıyla, Meryemce hem özeldir hem temsili niteliktedir –onun gibi bir anne yoktur, fakat o aynı zamanda bir insanın ne olabileceğini temsil eder– ve sadece bir kadın, bir anne, bir eş olarak da değil: Azmi ve kuvveti fevkala-

dedir ve kuvveti azaldığında varlığının farklı yüzleri ortaya çıkar. Çatışan düşünceleri ve tutkuları sadece bir merkez kaybını ortaya koymaz, fakat ayrıca kişisel ve toplumsal ifadeyi mümkün kılan kültür formlarına kanalize edilmeden önceki benlik olan güç ve enerjinin de kaybını ortaya koyar. 7. Bölüm'de, yaşlı Meryemce Toroslar üzerindeki yolculuğunda hızlı bir şekilde yürümesini sağlayan bir enerji patlaması yaşar ve bu enerji hali devam ederken, genç bir kız gibidir, çok neşelidir ve atının ölümünden dolayı hissettiği hoşnutsuzluğu ve öfkesi kaybolur [s. 133-134]. Dizleri sorun çıkarmaya başlayana kadar imgelemi hoş hatıralarla doludur [s. 135-136] ve dizleri sorun çıkarınca hemen oğluna, gelinine ve torunlarına kötü sözler etmeye başlar [s. 137], ta ki kendisini boş bir dünyada tek başına hissettiğinde dayanılmaz bir dehşet ruhunu esir alana kadar [s. 141-142]. Bunaklığının etkisi altında geriye, köyün delisi Vurgun Ahmet tarafından hoş bir şekilde karşılanacağını umduğu Yalak köyüne doğru yürümeye başlar.

Meryemce'nin ailesine yönelik duygularındaki ve Yalak köyüne dönme kararındaki ikirciklilik, Uzunca Ali'nin eşyalarını ve annesi Meryemce'yi taşımak için yolda bir ileri bir geri koşarken annesine yönelik duygularındaki kararsızlık ve Koca Halil'in Çukurova'ya yapılacak uzun yolculuğun zamanını ilan edip etmemeye karar verme konusunda kendisiyle cebelleşirken kendisine, ailesine ve toplumuna yönelik duygularındaki gelgitler, bireyleri tanımladığı ve onları arka plandaki değişken varlıktan ayırdığı için seçim yapma gerekliliğini varoluşun bir temeli olarak gösteren bölünmüş kişilik işaretleridir. Bir noktada Meryemce'nin varoluşsal seçim yapma ihtiyacı –ki bu, yaşlılığı, takatsizliği ve ölümü kabul etme anlamına gelir– bunaklığında yön değiştirip bir kararsızlık felcine dönüşür. Meryemce bu durumu bir uğurböceğine yansıtır. Anadolu kültüründe ve başka birçok halk kültüründe uğurböceğinin rastgele, tereddütlü davranışı geleceği tahmin etmek için kullanılır,[19] dolayısıyla Meryemce'nin kendisini uğurböceğiyle özdeşleştirmesi kendi yaptığı seçimin sorumluluğundan kaçmaktır. Meryemce böceği başörtüsünün içine koyup saklar [s. 145-146] ve daha

19 Meryemce'nin seçim yapmaktan kaçınmasını, *Kimsecik* üçlemesinin 1. Cildi *Yağmurcuk Kuşu*'nda Halil Zalımoğlu'nun seçim yapmaktan kaçınmasıyla kıyaslayın.

sonra Çukurova'ya vardıklarında ölü böceği bir pamuk çiçeğinin üzerine yerleştirir [s. 352]. Bu sembolik hareket, doğal olmayan bir biçimde zamanı durdurulan ve doğanın akışından koparılan değişken benliğin bir güzellik objesi olabileceğini fakat özünde ölü olduğunu ortaya koyar. Hannah Arendt'in ifade ettiği gibi, "Eylemin geçici anının dışında asla yaşayamayacak şeyleri meydana getirme girişimleri hiç eksik olmamıştır ve her zaman absürdlük ile sonuçlanmıştır."[20] Meryemce'nin hareketi ayrıca bize, belki yazılı edebiyatın yaşamın güzelliğini ve kederini ifade edebilmesine rağmen yaşamdan sonra geldiğini hatırlatır – sosyal bir kontekstte varoluşla ilgili doğal duyguları harekete geçirip güçlendiren türküsü hayatın doğrudan bir parçası olan Kel Âşık gibi geleneksel bir ozanın canlı performansının veya "sözlü edebiyatının" aksine.

Bununla birlikte, Meryemce bir dizi lirik kişileştirme ile ormana, akan bir pınara, suları apak bir dereye, bir yıldıza ve son olarak da yeryüzüne hitap ettiğinde, kısa bir süreliğine tam olarak varoluşun bilincine varır – insanın seçim yapma zorunluluğu ve hayatı trajik yapan ölüm bilinci dahil:

> "Altımdaki kara toprak, her işin başı, her işin sonusun, çok incinir, çok yıpranırsın, sana olmadık işler ederler, türlü türlü hallere sokarlar incinmez, gücenmezsin. [...] amma gene de insan olmadığına şükreyle.
>
> "Size, hepiciğinize söylüyorum. Ben gayrı hiç bir şeycikten korkmuyorum. Ölümden, soğuktan, hiç bir şeycikten."
>
> [...]
>
> "Aaah! Aaah!"
>
> Yalan dünya. Tadına doyamadığım. [s. 244-247]

Yine de kısa süre sonra, varoluşun inişli çıkışlı akışı içinde, Meryemce ölmekte olduğunu düşündüğünde tekrar ölüm korkusunu yaşar [s. 248]. Özetle, yaşam gücü yerinde olduğunda, Meryemce kolayca onurunu muhafaza eder ve eş, anne, köylü gibi çeşitli rollerinde onu destekleyen kültürel formların ve basmakalıp etiketlerin gereğini yerine getirir. Meryemce'nin gücünü çoğaltıp azaltma yoluyla Yaşar Kemal bize, sosyal rollerin ve basmakalıp etiketlerin

20 Hannah Arendt, *The Human Condition*, 2. Baskı, Margaret Canovan'ın giriş yazısı ile (University of Chicago Press, 1998; 1958), s. 75. Bu düşünce edebiyattaki gelişmelerle yalanlanmıştır fakat edebiyat eleştirisi için iyi bir mezar yazıtıdır.

yüzeyselliğini ve her şeyin kaynağı olan yaşam gücünün her şeyden önemli olan belirleyiciliğini gösterir. Meryemce için Toros Dağları üzerindeki yolculuk, insanın yeryüzü ile olan ilişkisini, insani sınırlarını ve en nihayetinde ölümü kabulünü anlamaya çalıştığı bir varoluşsal anlama yolculuğudur.

Dahası, Meryemce'nin bu yolculuk sırasındaki mücadelesi, onun yaşam yolculuğu sırasındaki daha büyük mücadelesinin bir mikro evrenidir. İlk başta eş ve anne rolüne sımsıkı sarılır, fakat o uzun yolculukta aile duygusu aşınıp zayıflayınca, Uzunca Ali ve Meryemce birbirine lanet okur ve en sonunda 13. Bölüm'de Meryemce'nin Koca Halil'e karşı müzmin nefretinin sebebinin, ölü kocasının Halil'in arkadaşlığını Meryemce'nin sevgisine tercih etmesi olduğu anlaşılır: Geçmişten bir sahnede Halil arkadaşı İbrahim'e şöyle der: "Ulan, Meryemce Yemenden beter be! Yemenin öldüremediği seni, yiyip bitirecek" [s. 223]. Dolayısıyla Halil'in bizzat varlığı, Meryemce'nin muhafaza etmeye çalıştığı ideal sevgi imajını yalanlar. Bu şekilde Yaşar Kemal, arzular, idealler ve öz imaj arasındaki çatışmanın ve böyle arzu ve ideallerin bilerek veya bilmeyerek gizlediği karanlık gerçeğin farkına varmamızı sağlar. Bu uçurumun kısa görüntülerini bize sunmak trajedinin fonksiyonudur; fakat bu dehşetli görüntüleri ve biraz daha fazlasını –"yeni" bir şeyi– bize sunmak ise modern uzun düzyazı anlatının fonksiyonudur: Aynı anda hem absürd hem yüce bir şeye dönüşen hayatın trajik boyutu, kara mizah ve umut ile mayalanmış ümitsizlik. Bu potansiyel, bize, bir anne ile oğlu arasındaki sevginin "ebedi hakikati" dahil her şeyin son bulup yok olduğu değişken bir doğa arka planı sunulan Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde başarılır. Bu bağlamda Meryemce'nin çökmüş hali, Uzunca Ali'nin aile reisi, koruyucu ve borçlarını ödeyen şerefli bir adam olarak öz imajı dahil ailenin geri kalanının varlığını tehdit eder ve anne ile oğulun sevgisinin yerini kaba saldırganlık alır.

Hem Koca Halil hem Meryemce geçmişteki ihtişamlarını şimdiki zamanda muhafaza etmeye çalışır ve bu öz imajı muhafaza etme işi şu anki yaşama karıştığı sürece, bir tür yaşayan mezar yaratır ve yaşlılık ile ölümün kabulünü engeller. 1. Cildin sonunda hem Meryemce hem Koca Halil geçmişteki öz imajlarına sımsıkı sarılmaya devam eder: Nihayet Çukurova'ya vardıklarında, Mer-

yemce (her zamanki gibi) saçını kınalamak ister ve büyükannesinin ona düğününde hediye ettiği eski, "bir hoş boncuklar" dahil en iyi takılarını takarak süslenir. Bu şekilde eski güzelliğinden bazı izleri muhafaza etmeye çalışır. Bu arada Koca Halil, Uzunca Ali'yi köylülerini terk edip pamuğunu kendilerinin toplayacağı pamuk tarlaları bulmaya ikna etmeye çalışarak, gençliğinde ünlü olduğu bir deli fişek başkaldırı eylemine ortak etmeye çalışır:

> "Ben erkeğim oğlum. Bu memlekette erkek olan kalmamış. Bir sen varsın sandımdı. [...] Bizi kim istemez içine, hangi köylü istemez? Başlarının üstünde yer verirler. Derler ki, yiğit adamlar bunlar, karşı koymuşlar Muhtarlarına. [...]
>
> "[...]
>
> "[...] Gel beni dinle de gitme onların içine. Ben sana pamuğu çok bir tarla buldum ki, Yüreğir toprağında.
>
> "[...]
>
> "[...] Sen beni kocamış mı belliyorsun? On beş yaşındaki delikanlılardan, senden, Eliften de daha çok pamuk toplarım. Bize eski toprak demişler, eski!" [s. 347-348]

Meryemce ve Koca Halil geçmişe sarılarak sadece eskimiş öz imajlarını muhafaza etmezler, ayrıca herhangi bir sabit benliği muhafaza etmek için gerekli olan bir devamlılığı da muhafaza ederler – bu, Yaşar Kemal'in favori yazarlarından biri olan Homeros'un devamlılık ve kimlik gibi temel meseleleri ele aldığı *Odysseia* destanının odağındaki bir ana temadır. Geçmiş, tıpkı Meryemce'nin ölü atının Koca Halil'e olan öfkesinin bir bahanesi ve sembolik bir temsili olmaya devam etmesi gibi, hafızada ve hayalde yaşaması dışında "ölüdür." Geçmişi şimdiyle birleştirmek oldukça normaldir, fakat geçmiş şimdiyi esir alıp bireyin yeni perspektifler ve bilinç kazanmasını engellerse böyle bir birleştirme bir sorun haline gelebilir.

Meryemce'nin romanın sonundaki son hareketi, "Sağ elini bir kaç kere hızlı hızlı toprağa vur[ması]" ve "İndik ya!" [...] Geldik ya!" diye haykırmasıdır [s. 352]. Meryemce'nin gençlik kuvveti ve güzelliğinin solgun kalıntıları ile gururunu muhafaza etmesi bağlamında, romanın sonundaki hareketi fiilen "Bu yıl da hayatta kaldım, her yıl Toroslar üzerinden Çukurova'ya yaptığımız yolculuğu tamamladım ve eski benliğimle bağımı az da olsa muhafaza ettim"

anlamına gelir. Fakat *Ortadirek*'in daha derin varoluşçu temellerine göre romanın son satırı, "Nihayet yolculuğumuzun sonunda buradayız" değil, fakat "İşte *buradayız*, yaşıyoruz, *var olmaya* devam ediyoruz" anlamına gelir. Bu ikinci anlam, üçlemenin kalanında gerçekleşecek olan şeylere dair potansiyel bir vaattir ve bu birinci ciltte bile Çukurova'ya varış bir düş kırıklığıdır: Romanın gerçek etkisi süreçte, meşakkatli yolculuktadır – yani, çığır ve ufuk açıcı varoluşçu Ralph Waldo Emerson'ın çok uygun bir şekilde ifade ettiği gibi, "Yolun her adımında yolculuğun sonunu bulmak[tadır]."[21] Üçlemenin kalanında Meryemce'nin yolculuğunun amacı, yaşlılar için dayanma gücünün ötesinde olan mücadeleden vazgeçmeden ve paradoksal olarak ölümü de kabul ederek hayattaki yoluna devam etmektir. Ölümü kabul etmek paradoksaldır, çünkü ölüm bir son iken, sürekli mücadele "sonların" üstesinden gelmenin bir yoludur: T.S. Eliot'ın "Dry Salvages" şiirinin sözleriyle ifade edersek, biz "sadece çabalamaya devam ettiğimiz için/ Yenilmeziz...." Meryemce, teslim olmayı reddetmesi ve geçmiş bir benliğin hatıralarına sarılma konusundaki ısrarı yönünden, Koca Halil gibi, kalıcılığı ve gücü tercih eder – yani Aristo'nun (ve Aquinas'ın) "sinirlilik" duygusunu. Bu bağlamda Yaşar Kemal, "Hayatın kendisi, bana göre, büyüme, kalıcılık, kuvvetleri biriktirme, *güç* içgüdüsüdür: Güç istencinin eksik olduğu yerde düşüş vardır" diyen Nietzsche'yi takip ediyor görünmektedir.[22] Yaşar Kemal "direnç" diye nitelendirdiği bu kuvvet veya güç hakkında en az bir kez yorum yapmıştır: "Yaşamın ortadireği, insanın direncidir. [...] *Ortadirek* insanlığın direncidir. İnsan gücüdür. Yılmayan insan. O korkunç salgınlardan, kırımlardan, yokluklardan, kıtlıklardan açlıklardan buraya

21 "Anı bitirmek, yolun her adımında yolculuğun sonunu bulmak, iyi saatleri en büyük sayıda yaşamak, bilgeliktir." "Experience", *Essays, Second Series*, *Emerson's Prose and Poetry* içinde, yay. haz. Porte ve Morris, 204. Emerson'ın Nietzsche üzerindeki etkisi aracılığıyla Avrupa varoluşçuluğu ile bağı hem Almanya'da hem ABD'de çok tartışılmıştır. ABD'deki araştırmaların uygun ve çok yararlı bir örneklemesi şu kaynak tarafından sağlanmıştır: *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, Cilt 43, Sayı 1-4 (1997), yay. haz. Michael Lopez. Başka mükemmel bir akademik kaynak şudur: George J. Stack, *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity* (Athens, OH: Ohio University Press, 1992).

22 Friedrich Nietzsche, *The Antichrist*, *The Portable Nietzsche* içinde, çev. ve yay. haz. Walter Kaufmann (New York, Viking Penguin, 1954; 1982), 572 [I.6].

kadar insanlığı getiren, insan direncidir; benim hayran kaldığım, destanını yazmak istediğim odur."[23]

İnce Memed 1 ile *Ortadirek* arasında son bir karşılaştırma burada uygun olacaktır: *İnce Memed* 1 Yaşar Kemal'in büyük idealizmini ve yaşama yönelik iyimserliğini sergiler ve Memed, olağanüstü fiziksel maharete sahip kahramanları konu alan eski türkü ve destan geleneklerindeki gibi güçlü bir kahraman olmasına ve onu tanıyanların hayal dünyalarında doğaüstü güç ve büyüklüğe ulaşmasına rağmen, güç kapasitesini veya arzusunu çok aşan bir insanlık sevgisine sahiptir. Hatta en sonunda Hürü Ana'nın ısrarlı isteğiyle Abdi Ağa'yı öldürmesi bile, kendisine yönelik dış baskıya ve eylemin şiddetine rağmen, her şeyleri ellerinden alınmış Değirmenoluk köylülerine ve Dikenlidüzü'nün diğer dört köyüne yardım etmek için yapılmış bir sevgi eylemidir – hem de Memed'in kendi kişisel özgürlüğüne ve Vayvay köyünde kendisini bekleyen 100 dönüm arazisine mal olan bir sevgi eylemi. Ancak, *Ortadirek*'te Memed'inki gibi bir idealizme ve fedakârlığa çok az yer vardır, çünkü hemen hemen bütün Yalak köylüleri şu veya bu biçimde güç elde etmek için yarışır. Şüphesiz Muhtar Sefer, güç elde etmek için her şeyi yapan bireye en bariz örnektir – kendisini küçük düşürmek dahil: "Yüksek, halka baş olan kimselerde gönül, kibir olmaz" [s. 310] diye düşünür. Ve Sefer'in baş rakipleri Taşbaş ve Uzunca Ali ara sıra haklı bir adalet arzusuyla karışık bir güç arzusu ortaya koyarlar. Örneğin, Ali yolda köylüye yetiştikten sonra onlarla nasıl konuşacağını hayal eder: "Dikilir Muhtarın karşısına, alır Taşbaşı yanına, söyler her şeyi bir bir köylüye. Köylüde de akıl var. [...] Gözleri yaşla dolmalı, öyle bir konuşmalı ki... Öksüz hakkı, sefil, dul, fıkara hakkı demeli. Şu köylünün emeği kan emek demeli" [s. 195]. Hatta Uzunca Ali'nin Adil Efendi'ye borcunu ödeyebilen biri olarak şerefli ismini koruyabilme konusundaki hassasiyeti ve Adil

23 Yaşar Kemal, *Ağacın Çürüğü* (İstanbul, Milliyet Yayınları, 1980), 339. 2011 yılının bahar yarıyılında Fatih Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat programındaki bir doktora seminer dersimde Pınar Karartı adlı öğrencim bir seminer ödevinde bu alıntıyı ve çevirisini paylaşmıştı. Daha yakın geçmişte ise, 2012 Nisanı'nın başında doktora öğrencisi Tahsin Çulhaoğlu ile bir söyleşisinde Yaşar Kemal bu fikri önemsemedi. Ben Yaşar Kemal'in "direnç" fikrini, Homeros'un *menos* [μηνος] veya özgüvene dayalı güç ("öfke" değil) kavramıyla ilişkilendiriyorum ve bu yüzden, Yaşar Kemal önemsememiş olsa da, bu fikrin albenisini koruduğuna inanıyorum.

evinin kapısına kadar mallarına el koyduğunda küçük düşeceğine dair korkusu [s. 150] bile bir tür güç endişesidir.

Bir perspektiften bakıldığında roman Marx'ın "Yaşam bilinç tarafından belirlenmez fakat bilinç yaşam tarafından belirlenir" fikrine bir örnek teşkil eder; fakat başka bir perspektiften bakıldığında, roman Nietzsche'nin güç fikrine bir örnek teşkil eder. Hatta çocuklar Hasan ve Ummahan bile, bitkinlikten ve yiyecek kıtlığından kurtulduktan sonra, hemen birbirleriyle kavga etmeye başlarlar [s. 326]. Ve daha önce ailenin en küçük ve en zayıf üyesi Ummahan, abisinin üstünlük ve güç konusundaki küstahlıklarına bir darbe vurmak için babasının beyhude iyimserliğine karşı patlayarak bir güç gösterisi yapar:

> Ummahan bu sırada birden şakayı, her şeyi bırakıp patladı:
>
> "Deli domuz," diye bağırdı, "biz zaten kendimizi götüremiyoruz. Atımız öldü, ebemiz öyle kaldı. Babamın ayakları şişti. Elalem Çukura indi. Pamukları toplamaya başladılar. Biz varmadan onlar tarlaları bitirip de köye dönecekler. Batasıca. Sen daha burada kiraz değneği yap." [s. 204]

Hepsinden öte, Meryemce Ali'ye karşı mücadele ettiğinde ve ikisi birbirine lanet okuduğunda ve özellikle Meryemce "kurnaz, alaylı gözleriyle" [s. 326] bitkin numarası yapıp Ali ve Elif onu Süleymanlı yokuşundan yukarı taşımaya çalışırken ayaklarını hareket ettirmeyi reddettiğinde, en sonunda, sırf Ali'den intikam almak için, bir güç gösterisi yaparak tek başına yürüdüğünde [s. 329-330]. Ancak hepsi son yokuşu büyük bir mücadeleyle tırmandıktan sonradır ki ve Çukurova ovasına yukarıdan bakıyorken, gelen sel gibi sağanak yağmurda "yağmur bastırdıkça biribirlerine sokuluyorlar[ken] Neredeyse biribirlerinin içine girecekler[ken]" titreyen bir tepecik gibi "Beş kişi bir ol[ur], hep birden titr[er]" [s. 338-339]. Yani, hepsi kendilerini birey olarak ortaya koyduktan sonra, eriyip bir aile birimine dönüşebilirler. Bu çeşitliliğe dayalı aile birliği, Sefer'in en azından bir birlik görüntüsü oluşturmak için bütün gece ayakta kalıp köylüsünün bireysel egolarını şişirerek yarattığı köyün çeşitliliğe dayalı birliğini yansıtır. Biraz geriye çekilip romana bir bütün olarak geniş bir perspektiften bakarsak, Yaşar Kemal'in, zaman zaman izini sürdüğümüz Aristo'nun sevgi

ve saldırganlık diye nitelendirdiği o iki içgüdünün temel gereksinimler olduğunu ileri sürdüğünü görebiliriz. Bunlar sadece insan kültürü formlarına kanalize edilmek için var olan biyolojik veya antropolojik kuvvetler olarak değil, fakat varoluşsal gereksinimler olarak temel gereksinimlerdir: İnsan benliği veya öznesi doğaya karşı, diğer bireylere karşı ve bir bütün olarak topluma karşı mücadele ve saldırganlık yoluyla oluşur, fakat aynı zamanda birey, sevgi yoluyla ve ideallerin ve daha iyi bir yaşam umudunun kaynağı olan arzu yoluyla, topluma ve hatta toplumun en temel birimi olan aileye dahil edilir. Ancak, benlik ne kadar bireyleşirse, o benliğin toplumun bir parçası olarak kalması da o kadar zorlaşabilir.

Bu bağlamda yaşlılık, sadece bireyi topluluktan ayırabilecek fiziksel bir zayıflık değildir, fakat ayrıca potansiyel olarak "aşırı ilerlemiş" ve bireyi topluluktan izole etme ve dışlamayla tehdit eden varoluşsal bir bireyleşmedir. Meryemce Uzunca Ali'nin ailesiyle, Koca Halil'in kendi oğlunun ailesiyle bütünleştiğinden daha fazla bütünleşmiştir – kısmen belki Meryemce'nin, kocası İbrahim'in sevgisinin idealize edilmiş hatıralarını ve Ali'nin annesi olarak rolü hakkındaki idealize edilmiş görüşünü muhafaza etmeye olan daha büyük ilgisinden dolayı. Koca Halil Meryemce'den daha bireyleşmiş ve daha bağımsızdır – sadece oğlunun ailesinden değil, fakat zaman zaman gizemli bir şekilde ortadan kaybolup yeniden ortaya çıktığı üzere, tüm köyden bağımsızdır. Çok etkileyici bir bireydir ve orta yaşlarında bile nereye giderse, oraya "bir canlılık gel[ir]" [s. 231]. Dahası, mizacında insanlara derin ilgi ve sevgi gösterme vardır ve bu özelliği, Uzunca Ali ile bir sevgi bağı oluşturmuştur. Ve başlangıçta yaşlılığı ve ölümü kabul etmeye Meryemce'den daha yakındır: "Atı olan da, tarlası olan da, yerdeki karınca da, gökteki kuş da, ipek yatakta yatan da, kuru yerde kıvranan da, kuşsütü içen de, sen de ben de... Uzun Ali gibi oğlu olan da kara toprağa karışıp, toz olacak Meryemceeee!" [s. 42]. Koca Halil'in, Meryemce'nin muhalefetine rağmen, Uzunca Ali'yi kendisini annesinin yaşlı atı Küheylan'a bindirmesi için ikna etmeye çabaladığı bir bağlamda yaptığı bu konuşmanın retorik koşullarını hesaba katsak bile, bu konuşma yine de Koca Halil'in bu aşamada ölüm hakkında daha büyük bir varoluşsal bilince sahip olduğunu ortaya koyar. Bu, Meryemce'nin giderek artan ölüm bilincinin onu 1. Cilt'te ve belki

de bir bütün olarak üçlemede niçin Koca Halil'den daha önemli yaptığını belki kısmen açıklar.

Son olarak, Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'te insani ihtiyaçları ve bu ihtiyaçlara hizmet eden ve benlik ile sanatın temeli olan imgelemin başta gelen dürtülerini nasıl ele aldığını irdelememiz gerekir. Sondan üçüncü bölüm olan 16. Bölüm'de Muhtar Sefer köylüsünün desteğini yitirmiştir ve bütün gece boyunca kâh kendisini küçük düşürerek –yalvararak, manipüle ederek, kandırarak– kâh gücünü vurgulayıp meydan okuyarak uyanık kalır. O, içgüdüsel olarak köylülerinin ihtiyaçlarına oynayan, istismar eden bir tür insan uzmanıdır. Benzer şekilde, bu bölümün başında, Taşbaş köyün muhtara karşı başkaldıran bir grubuna liderlik eder. Doğru giysileri seçerek ve hatta tespihini parlatarak dış görünüşünü dikkatli bir şekilde hazırlamıştır [s. 264]. Bu kez ilk taraftarı, daha önce kızı köyden kaçırılıp dağlarda tutulan ve aylarca erkekler arasında dolaştırılan Kır İsmail'dir. Belki Kır İsmail'in daha önceki utancı ve toplumdan ayrılması kısmen yeniden canlandırılır fakat bu kez güçlü bir pozisyondan: Kır İsmail başkaldıran Taşbaş'ı desteklemek için umulmadık şekilde kendisini topluluktan ayırmayı *seçer*. Daha evvel, kızının öcünü alamamaktan veya hukuki tatmine erişememekten dolayı aşağılanmıştır. Ancak, Sefer bundan sonra Kır İsmail'in zaafını, utancını ve kızının öcünü alamamasını [s. 275-276], kızın ve köyün namusunun intikamını alacağına söz vererek, istismar eder.

Sefer köylülerini, onların zaaflarını ve kendisinin gücünü vurgulayarak, manipüle eder – başka bir deyişle, muhtarları olarak onlara güçlü destek sözü vererek onların güç *arzusuna* hitap eder. Ancak, Zalaca Karı'nın durumu farklıdır: O zaten güçlüdür çünkü "kendi başına buyruk bir karı[dır]" ve "köy[ün] en paralı" kişisidir [s. 286]. Fakat psikoseksüel engellenmişliği ve muhtaçlığı ekonomik gücünün etkisini azaltır. Zalaca genç bir kadın olarak daha bir aylık evli iken kocasını Yemen savaşında kaybetmiştir. Bu yüzden, rüyaları onun bilinçaltı cinsel tatmin ihtiyacını ifade eder ve Sefer de onun bu ihtiyacını, bariz cinsel rüyalarını kendi menfaatine uygun komik yorumlarla yorumlayarak manipüle eder. Sefer diğer köylülere de benzer bir yöntemle yaklaşır ve onların fiziksel veya psikolojik güç ihtiyacına hitap eder. Bu bazen

Gömleksiz'in ailesinin soylu olduğunu ve kendisinin zayıfların alicenap bir koruyucusu olduğunu hissetme ihtiyacı olabilir veya bazen Ökkeş Dağkurdu'nun kendisinin ve ailesinin çilesini cennetteki çılgın cinsel zevku sefasını mümkün kılacak şey olarak savunmak için kendisini kutsal hissetme ihtiyacı olabilir. Aslına bakılırsa, Ökkeş'in durumu, ekonomik veya maddi şartların genel olarak Marx'ın ileri sürdüğü gibi bilincin nihai belirleyicisi olmayabileceğini, aksine insanların zaman zaman psikolojik ihtiyaçları temel fiziksel ihtiyaçların üzerine koyduğunu açık bir şekilde ortaya koyar – bu, yarım yüzyıldan fazla bir süre önce Maslow tarafından yapılan bir gözlemdir.[24]

Aslına bakılırsa, Maslow'un motivasyonun bir ihtiyaçlar hiyerarşisine dayandığı teorisinin bazen Marx'ın siyasal ekonomisini desteklediği, bazen onu değiştirdiği ve bazen de onunla çeliştiği görülebilir. Açıktır ki, bireylerin kültürlendirildiği veya medenileştirildiği şartları yaratan kültürse de, bireysel özneler kültürlerini reddetme veya değiştirmeye çalışma ve kültürlerinin bireyi nasıl etkilemesi *gerektiği* konusunda yaratıcı bir vizyon ortaya koyma yeteneğine sahiptirler. Taşbaş Muhtar Sefer'den daha iyi bir insan olmasına rağmen, sadece Sefer'in bilinçli olarak azdırdığı fakirliğe dayanarak köylülere muhtara karşı çıkmaları çağrısında bulunabilir. Çok yerinde bir tabir olan "Bu adam yıllar yılı kanımıza ekmek doğradı"[25] sözüyle Taşbaş kısa süreliğine muhtarın köylülerin talihsizliklerini ahlaksızca sömürmesine dikkatleri çekmeyi başarır. Fakat Muhtar Sefer'in basit ekonomik gereksinimden daha derin

24 Bu fikirlerin edebi bir kontekstte uygulandığı şekliyle bir örneği için bkz. Barry Charles Tharaud, "Dickens and Maslow: The Case History of Oliver Twist."

25 Muhtar Sefer'in sebep olduğu yıkımı ifade etmek için Taşbaş tarafından kullanılan "kanımıza ekmek doğradı" sözü, Yaşar Kemal'in romanlarında köylülerin (ve okuyucunun) zihnine kazınan o kendiliğinden gelişen sözlerden birisi gibi görünmektedir. Taşbaş, sondan üçüncü bölümde, muhtarla bağlarını koparmak amacıyla köylüler arasında dayanışma kurmak ister ve bunun için son bir girişimde bulunur. Bu sözü, bu girişim için özenle hazırladığı konuşmasında kullanır [s. 265]. Daha önce, Uzunca Ali 11. Bölüm'ün sonuna yakın, harika bir haklı öfke patlamasıyla benzer bir söz kullanır: "Öksüz hakkı, sefil, dul, fıkara hakkı demeli. Şu köylünün emeği kan emek demeli" [s. 195]. Bu ifade ister Uzunca Ali'nin orijinal sözü olsun, ister Uzunca Ali böyle sözleri daha önceden karizmatik Taşbaş'tan duymuş olsun, her iki söz de dilin insan imgelemini etkileme ve münferit ve kolektif gerçekliği dönüştürme kapasitesinin örnekleridir.

ihtiyaç düzeylerinde köylülere hitap etme konusunda içgüdüsel yeteneği ve utanmazlığı vardır ve bu yüzden köylüleri Taşbaş'ın tarafından kendi tarafına çekmeyi başarır. Sefer'in kafese girmiş, cefakeş köylülerinin desteğini geri kazanma konusunda tüm gece gösterdiği ustaca performans, komik bir madrabazlık gösterisinden ziyade, bazen bizim en temel fiziksel ihtiyaçlarımızın bile altında yatan insan ruhunun güç ihtiyacının karmaşıklığı ve derinliğinin bir gösterisidir.

Sefer'in performansı, Kel Âşık'ı kendi bencil amaçları için daha yeni oluşturduğu topluluk duygusunu takviye etmek amacıyla köylülere türkülerini söylemesi için manipüle ettiğinde daha da etkileyici (ve fena) hale gelir. Bu sahnede Yaşar Kemal, Anadolu âşığının rolünü *İnce Memed* 1'deki kahramanca çerçevesinden çıkararak önemli ölçüde değiştirmiştir. Aslında, romandaki başka her şey gibi, sanat da genellikle daha az aşkın ve daha çok varoluşsal olarak resmedilir. Yaşar Kemal'in sanatçıyı tasviri hakkında söyleyecek daha çok şeyimiz var, ama ilk önce onun *İnce Memed* 1 ve üçlemedeki insani ihtiyaçları tasviri hakkında biraz daha yorum yapmak uygun olacaktır.

İnce Memed 1'de Abdi Ağa'nın ayırt edici özelliği köylülere karşı zalimliğidir. Abdi genellikle uysal ve itaatkâr köylüleri ödüllendirir ve herhangi bir şekilde onuru veya öz değer duygusu olanları ise aşağılar. Örneğin, Hatçe'ye kumpas kurup yeğeni Veli'nin cinayetini onun üzerine attığında, sahte şahitlik etmeyi kabul eden köylüleri canlı hayvan hediyeleriyle ödüllendirir ve onların yarıcılık için ödedikleri payı o yıl yüzde 33'ten 25'e indirir [s. 146]. Öte taraftan, itaatkâr olmayan ve onuru ile haklarını savunan Memed'in yarıcılık yüzdesini yüzde 33'ten 75'e yükselterek onu aşağılar. Bu kadar büyük bir bedel ödemek zorunda kalan Memed'in daha iyi bir gelecekle ilgili umutlarının ve hayallerinin temeli olan ineği ve erkek danası, kışın hayatta kalmak için yetecek miktarda yiyeceğe karşılık elinden alınır [s. 52, 53; 61]. Bize Abdi'nin daha önceden Memed'in babasının düşmanı olduğu anlatılır ve bu düşmanlığın Memed'in babasının Abdi'nin diğer köylü çalışanlarından farklı olan yaratıcı bir adam olmasından dolayı olduğuna dair bazı işa-

retler vardır.[26] Özetle, Abdi Ağa bireye karşı toplumsal düzenin tarafında yer alır: İtaat edenleri ödüllendirir ve kendi onurları ile insani değerlerini korumak için başkaldıranları veya direnenleri ise cezalandırır. Toplum bireyin onuruna karşı bir komplo olarak görülür, bunun sonucu olarak, bireyselliğin bedeli tecrit edilme veya aşağılanmadır. Dahası, Abdi'nin bilinçli olarak Memed'i engellemesine odaklanırsak, şimdiye kadar anlattıklarımızdan yola çıkarak varoluşsal aşağılamayı yaratıcı benliğin yaratımı olan hayallerin engellenmesi, inkâr edilmesi veya yıkılması olarak tanımlayabiliriz. Varoluşsal aşağılama sonucunda yaratıcı benliğin yerini, başkalarının maddi veya duygusal yararı için tanımlanan ve kontrol edilen bağımlı bir benlik alırken yaratıcı benlik reddedilir veya sahte ya da bağımlı bir benlik statüsüne düşürülür.

Başkalarını aşağılayan birey, Abdi Ağa'nın durumunda olduğu gibi, sıklıkla toplumu vekâlet yoluyla (yani dolaylı yollarla) temsil eder. Fakat bazen *İnce Memed* 1'de yüzeysel olarak toplum ve kanuna karşı varoluşsal bir başkaldıran gibi görünen Deli Durdu gibi bir karakter gerçekte Abdi Ağa'dan farklı değildir, çünkü o da başkalarını kendi keyfi ve gücü için aşağılar. Abdi Ağa'nın Memed'i ve annesi Döne'yi açlıkla karşı karşıya bırakarak sahip oldukları ineği ve erkek danayı ellerinden aldıktan sonra aşağılanmış Döne'ye gösterdiği babacan tavrı okur için acı vericidir. Yaşar Kemal aşağılamanın sadece bir kişinin başka bir kişiye karşı üstün gelmesi olmadığını, fakat bir tür kayıtsız şartsız teslim olma olduğunu belirtir – bu, ölümden beter bir şeydir çünkü benliğin temelinin parçası olarak imgelem tarafından yaratılan umutların ve hayallerin yıkılmasıdır: Bir insanın hayallerini yıkmak onun varlığını yıkmaktır. Abdi Ağa ilk önce 6. Bölüm'de sevgi dolu sözcüklerle betimlenen ve Memed'in daha iyi bir yaşam umudunun temeli

26 Abdi'nin Memed'in babasına yönelik düşmanlığından, Memed Süleyman'ın keçilerini güttüğü Kesme köyünden zorla geri getirildikten sonra Döne bahseder [s. 56]. Memed'in babası İbrahim, evlerinin damı için Sarıçağşak'tan toprak getirmiş olmasından dolayı özeldir, öyle ki, güz yağmurlarında köyde akmayan tek dam onlarınkidir. Dahası, bu toprağın "Sarısı, kırmızısı, moru, mavisi, yeşili, türlü türlüsü vardır. Bu, renk renk toprak billurları biribirine karışmıştır. Bu sebepten, Memedlerin evlerinin damı güneşte çeşit çeşit rengiyle yalp yalp yanar" [s. 55]. Bu küçük detay Memed'in geçmişine bir peri masalı havası verir ve onun özel biri olduğunu ima eder.

olan erkek danayı alır; daha sonra Memed'in sevdiği Hatçe'yi kendi yeğeni Veli'yle nişanlar. Abdi, Memed'in cinsellik ve saldırganlık dürtülerini kültürel olarak makbul kanallar olan aile ve üretken emeğe yönelten hayallerini yıkar. Daha sonra, bir eşkıya olarak Memed, hayallerinin yıkılmasındansa ölmeyi yeğleyen iki Çukurova işçisini, Ali ile Hasan'ı soymaktan kaçınır. Açıktır ki Memed, bu adamların hayallerini yıkmanın onları bütün varlıklarıyla öldürmeye eşdeğer olduğunu anladığı için onları serbest bırakıp korur. Yine daha sonra, Memed Abdi'yi öldürmeye karar verdiğinde, sebebi, Memed'in Abdi'nin bir insanın umutlarını ve hayallerini yıkmasının varoluşsal öneminin farkına varmasıdır. Memed bir adam öldürmeye "kendinde hak görmüyor gibi bir duyguya kapıl[ır]" (s. 195) [s. 230], fakat "İneklerini çekip götürüşleri[ni]" hatırlayınca, "Abdi ölümü hak etmiştir" der ve nihai öldürme kararını verir [s. 231]. Memed'in Abdi'yi kendisini ve annesini açlığa mahkûm etmesinden dolayı değil de, hayallerinin temeli olan ineklerini ve erkek danalarını almasından dolayı öldürmesi önemlidir. Bir keresinde, Memed Cabbar'a şu sözleri söyler:

> "insanların üstüne çok varmamalı. [...] İşte bunu yapmamalı. İnsanlarla oynamamalı. Bir yerleri var, bir ince yerleri, işte oraya değmemeli. Ben Abdi Ağadan biliyorum. Yoksa... Korkmalı insanların bu tarafından. Aşağı görmemeli insanları..." [s. 159]

Ortadirek'te Muhtar Sefer sadece Abdi Ağa'nın daha incelikli ve sofistike bir versiyonu değildir. Abdi'nin köylülerinin üzerinde tam kontrolü vardır ve onun despotluğuna karşı hiçbir demokratik alternatif de yoktur. Fakat Muhtar Sefer, Yaşar Kemal'in birçok yönden Abdi'nin iş gördüğü eski despotik sistemle aynı olduğunu ve hatta, Sefer Abdi'den çok daha kurnaz olduğu için, bazı yönlerden daha da kötü olduğunu gösterdiği sözde demokratik bir yönetim yapısında iş görür. Sefer sözde demokratik bir sistemde iş gördüğü için, sürekli diğer insanları kendi çıkarı için manipüle etmek zorundadır ve diğer insanları kendi zevki için kontrol etmek amacıyla sıklıkla aşağılama veya aşağılamakla tehdit etme yöntemini kullanır. Sefer'in Kır İsmail'in kızını manipüle etmesi (kızın adından bahsedilmemesi Sefer'in zavallı kızı insan olarak görmediğini gösterir) buna bir örnektir: Sefer kızı, nasıl kaçırıldığını ve tecavüze

uğradığını anlatmaya zorlayarak, adalet endişesi taşıyan babacan bir kişi maskesi altında aşağılar, fakat kızı sorgulamasındaki maksat açık bir şekilde kendi kişisel cinsel duygularını uyarmaktır (s. 222-230, özellikle s. 224) [s. 273-283, özellikle s. 275]. Sefer tekrar tekrar kızı hikâyesini anlatmaya zorlar – bu, hem bir tür ikinci bir tecavüzdür hem de kızın hikâyesinin elinden alınmasıdır. Bu şekilde kız, aktif olarak kendi aşağılanmasına katılmak zorunda kalır. Ancak, Kır İsmail'in kızı Sefer'i etkisi altına almak için hikâyesini bilinçli olarak şehvet uyandırıcı bir şekilde anlatmaya başladığında kendi hayatı üzerinde yeniden biraz kişisel kontrol elde eder. Ve en nihayetinde Sefer onunla evlenir. Kızın hikâyesini anlatmayı kabul etmesi başlangıçta bir aşağılanma, benliği yıkmadır, fakat daha sonra hikâyesini anlatmaya aktif katılımı, potansiyel olarak imgelemin, anlamlı bir varoluşun yaratılmasını mümkün kılacak umut ve hayallerin yeniden canlandırılmasında özgürce kullanımını sağlayabilecek bir başkaldırının başlangıcıdır.[27] Bu şartlarda özgürlük, hayal etme ve benlik yıkımını kendini gerçekleştirme olarak gösterecek şekilde çarpıtılmamış bir bağlamda hayallerini gerçekleştirme fırsatı demektir. Kır İsmail'in kızının "başarısı" Sefer onun hikâyesinin anlatımını tamamen kontrol ederken topyekûn aşağılanmasından daha iyidir, fakat bu, bir porno yıldızının benlik yıkıcı başarısı gibidir. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Sefer tarafından kapsamlı aşağılamaya maruz bırakılan diğer karakterler Koca Halil, Meryemce, Uzunca Ali, Memidik ve Taşbaş'tır.

VI. SONUÇ

Ortadirek'te bazı temaları ele aldık, fakat bu temaların anlatının ve karakterlerin genel işleyişinde nasıl fonksiyonlar icra ettiği hakkında çok fazla şey ortaya koymadık. Şimdi romanın daha büyük anlatısal işleyişi üzerinde duracağız.

Living Through the Words of Yaşar Kemal (*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*) kitabında Feridun Andaç, Yaşar Kemal'in ilk önce üçlemenin üçüncü cildi *Ölmez Otu*'nu kafasında tasarladığını söylediği sözlerini alıntılar. Yaşar Kemal'in sözleri, "Bir yazar bir temanın

27 Yaşar Kemal'in Kır İsmail'in kızının davranışının arkasındaki psikolojik mekanizmayı göz önüne sermesinin belli fahişelik türlerinin anlaşılmasına katkı yapabileceği kanaatindeyim.

taleplerine uymak zorundadır" fikrinin ifade edildiği bir kontekstte sarf edilmiştir.[28] Üçlemenin genel birliğinin yapısal olmaktan daha ziyade ağırlıklı olarak tematik olduğu fikri akla yatkındır, çünkü üç cildin hiçbirisinde örneğin zaman zaman *İlyada*'da sergilenen klasik olay örgüsü temelli yapı yoktur – yukarıda 5. Bölüm'de bahsedildiği üzere.[29] Aslına bakılırsa, klasik yapıyla ilişkilendirdiğimiz tür denge ve kontrastı akla getiren nadir düzenlemelere veya bölümlere rağmen, her üç cilt de varoluşun rastlantısal olan şeklini takip ettiği izlenimini verdiği için genellikle böyle bir mimari forma sahip görünmemektedir. Üçlemede yapı, özellikle de son ciltte, tema ve karakter ilişkilerinde bulunur. Örneğin, Meryemce ile Koca Halil ve Muhtar Sefer ile düşmanları Taşbaş, Uzunca Ali, Memidik arasındaki ilişkiler onların çatışmaları neticesinde birbirini dengeler. Ayrıca, bu rakip karakterler, daha derin bir düzeyde benzer olduklarını gösteren temel psikolojik temaları gün yüzüne çıkarırlar. Şimdilik bu tür psikolojik çoklukta-birlik yaklaşımının üçlemenin kapsayıcı "metodu" olduğunu ve Yaşar Kemal'in hatıralarında bir psikolog olduğuna dair iddiasını haklı çıkardığını söylemekle yetinelim.[30]

Her üç ciltte yer alan ve özellikle de 3. Cilt'te daha çok göze çarpan kapsayıcı bir tema, bizim başka bireyleri ve yaşamı genellikle hem duyusal hem zihinsel düzeyde tecrübe ettiğimizdir: Biz başkalarını, an içindeki tecrübe akışı içinde, varoluşsal anlamda tecrübe eder, onlarla bu şekilde etkileşiriz ve ayrıca bu tecrübeleri işler, eylemleri ve insanları kategorize ederek ve basmakalıp şekilde etiketleyerek –sosyoloji jargonuyla söylemek gerekirse, davranışları "rutinleştirilmiş" görerek– insan zihni tarafından daha yönetilebilir ve anlaşılabilir hale getiririz. Bunun en iyi örneği, Taşbaşı bir evliya

28 Andaç, s. 122 [*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*'ta, s. 151]. Ancak, 1 Mart 2009'da Yaşar Kemal bu fikre karşı çıktı ve Andaç'ın bu cümlesinden bahsetmeme tepki olarak bana üçlemeyi yaratmaya ilk önce 2. Cilt *Yer Demir Gök Bakır* ile başladığını söyledi.

29 Cedric Whitman'ın *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958) kitabına yorum ve referans için bkz. 5. Bölüm (s. 157, dipnot 15).

30 Öyle sanıyorum ki, üstü kapalı olarak, hiçbir zaman insanların gözüne sokmadan romanlarımda psikoloji, üstelik de anlık psikolojiler ağır basar." *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 152.

olarak gören Yalak köylülerinin çoğunun, onlara zayıf, ölmekte olan bir adam olarak geri dönen Taşbaş'ı bir klon olarak gördüğü 3. Cilt'te bulunabilir – bu, hayal dünyalarında kurguladıkları evliya Taşbaş değildir, fakat kendi halkını sınamak için gönderilen sahte bir Taşbaş'tır. *Ölmez Otu*'nun bu önemli teması, daha incelikli bir biçimde *Ortadirek*'te Meryemce'nin düşkün Arap atı Küheylan ile ilişkilendirilen ölü kocası İbrahim'in hatırasına sımsıkı sarılmasında bulunabilir. Atın ölümü bir anlamda Meryemce'nin kocası İbrahim'in utangaç, nazik, yakışıklı, seven bir koca olarak hatırasının bir yıkımıdır [s. 72]. Fakat tıpkı Çukurova'ya yapılan yolculukta Koca Halil'in Meryemce'yle birlikte aşırı yüklenmiş Küheylan'a binerek ölümüne katkıda bulunması gibi, aynı şekilde Koca Halil gençlik günlerinde de İbrahim'in bir at hırsızı ve pamuk hırsızı olarak büyük hünerini methederek Meryemce'nin kocasının itibarını zedelemiştir. *Ortadirek* ilerleyip geliştikçe, sonunda İbrahim'in Halil'in arkadaşlığını Meryemce'nin sevgisine tercih ettiği ve Meryemce'nin güçlü karakterinin kocasını tahakkümü altına alma noktasına kadar geldiği ortaya çıkar. Onların ilişkisi hakkındaki gerçek ne olursa olsun, Küheylan'ın ölümü Meryemce'nin İbrahim ve evliliği hakkındaki idealize edilmiş görüşüne bir darbedir ve Koca Halil'in Küheylan'ın ölümündeki gerçek veya hayali rolü, Koca Halil'in daha önce Meryemce'nin kocası sağken onun hakkındaki idealize edilmiş görüşüne oluşturduğu tehdidin sembolik bir tekrarıdır. Tıpkı 3. Cilt'te Yalak köylülerinin çoğunun Taşbaş'ın bir evliya olduğu fikrine sımsıkı sarılması ve onun gerçek varlığını sahte bir "suret" olarak yorumlayarak duyularının sunduğu delilleri reddetmesi gibi, 1. Cilt'te de Meryemce kocası İbrahim'in ve evliliğinin idealize edilmiş hatırasına sımsıkı sarılır ve idealize ettiği kocası hakkındaki düşüncesini korumak için memnuniyetle Koca Halil'in ölümünü görmek istediğini belli eder – başkaları Koca Halil'in gerçekten *öldüğüne* inandığında, bu, kaçınılmaz şekilde kendi ölümünü de akla getirdiği için bu fikre karşı çıkmasına rağmen.

"Gerçeklik" ile Meryemce'nin İbrahim hakkındaki idealize edilmiş fikri veya Yalak köylülerinin ölmekte olan Taşbaş hakkındaki idealize edilmiş fikri arasındaki çatışmaya paralel olan bir şey, işi bitmiş Küheylan'ın, adaşı olan hızlı Arap atına ben-

zetilmesidir. "Küheylan" isminin önemi ile özel atlar ve onların Türkmen geleneklerindeki kahramanlarla ilişkileri hakkında çok şey söylenebilir,[31] fakat en önemli açıklama Don Kişot'un hayali düşü ile atı Rocinante'nin gerçekliği arasındaki karşıtlıkta bulunabilir: Don Kişot işi bitmiş yaşlı ve hasta bir atı hayalinde bir küheylana veya yarış atına dönüştürür, tıpkı Sancho Panza'yı bir beye ve kendisini de bir şövalyeye dönüştürdüğü gibi. Sonunda, Don Kişot ölüyorken, Alonso Quijana ile şövalye Don Kişot arasındaki, Sancho Panza ile beylik rolü arasındaki ve işi bitmiş yaşlı ve hasta at ile Rocinante arasındaki absürd karşıtlıklara rağmen, çoğu insan (papaz hariç çünkü o her halükârda toplumun resmi düzenini destekleyip korur) gezgin bir şövalye görmeyi diler. Şüphesiz Küheylan aslında bir zamanlar iyi bir Arap atı *idi* ve bu, onun şimdiki durumunu daha acıklı hale getirir. O kadar ki, zavallı atın ölümü Yaşar Kemal'in hikâyesine bir ölüm gölgesi düşürür.

Yaşar Kemal hatıralarında Don Kişot karakterine birçok kez referanslar yapmıştır. Örneğin, bir keresinde şair ve ressam arkadaşı Arif Dino'nun Don Kişot hakkındaki bazı sözlerini aktarır: "Arif Dino bir gün tutturdu, çağımızın romancıları tek tipten korkuyorlar, dedi. [...] Ona göre dünya romanı, Don Kişot gibi, tek tipin romanıydı."[32] Hem *İnce Memed* 1'de hem *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Yaşar Kemal *Don Kişot*'tan temel teknikler kullanır. Don Kişot karakterinin basmakalıp hale gelmesi ve gezgin şövalye rolüne hapsolması gibi, Memed de eşkıya rolüne hapsolur ve bu yüzden huzurlu bir yaşam hayalinden vazgeçmek zorunda kalır. Benzer şekilde, Taşbaş da bir evliya olarak rolüne hapsolur ve Meryemce de, farklı bir şekilde, ölü kocası İbrahim'in hatırasını ideal koca rolüne hapsederek muhafaza eder. Her üç durumda da Don Kişot'u, Taşbaş'ı ve İbrahim'i basmakalıp rollere zorla sokmak çok tehlikeli bir şeydir. Ortega'nın bir keresinde dile getirdiği üzere, *Don Kişot*'ta Cervantes idealizmi yıkmıştır.[33] Nietzsche'nin

31 Bkz. örneğin: William C. Hickman, "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 55-68, özellikle s. 64.

32 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 95.

33 José Ortega y Gasset, "The Nature of the Novel", çev. Evelyn Rugg ve Diego Marin, *Hudson Review* 10 (1957): s. 30-31.

terimleriyle ifade edersek, Cervantes, rutini ve düzeni korumak için –yaşam pahasına– realizm ve idealizmin nasıl toplumun cephaneliğindeki silahlara dönüştürüldüğünü bize gösterir. Varoluşu tecrübe etmemiz veya *algılamamız* ile bu gerçekliği anlayışımız, yorumlayışımız veya *kavrayışımız* arasındaki çözülmesi imkânsız çatışma[34] –bu, ihtiyaçlarımızı ve arzularımızı yansıtan bir kavramlaştırmadır– yaşamın kalbinde ve Yaşar Kemal'in eserleri dahil, büyük edebiyatın kalbinde yer alır. Okuyucunun Meryemce'nin kocası İbrahim'le ilişkisinin gerçek yüzünü öğrenmesi 1. Cildin

---

34 *Algılama* (*apprehension*) ve *kavrama* (*comprehension*) terminolojisi biraz karmaşıktır. Bu terimlerin klasik bir örneği, Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* [*Bir Yaz Gecesi Rüyası*] oyununun 5. Perdesinde yer alan Dük Theseus'un konuşmasıdır:

> Âşıklarda ve delilerdedir böyle kaynayan beyinler,
> Böyle şekillendirici hayalleri, her zaman
> Soğukkanlı aklın kavradığından daha fazla algılayan. (5.1.4-6)
>
> Lovers and madmen have such seething brains
> Such shaping fantasies, that apprehend
> More than cool reason ever comprehends

Bu konuşma, "kavrama"yı "soğukkanlı akıl" ile ve "algılama"yı ise "şekillendirici hayaller" ile özdeşleştirme eğilimindedir. Fakat birkaç dize daha okumaya devam edersek, şu dizelere ulaşırız:

> Böyle hayallerin güçlü bir hayal gücü vardır,
> Öyle ki, algıladı mı bir mutluluğu,
> Hemen kavrar o mutluluğun bir müjdecisini. (5.1.18-20)
>
> Such tricks hath strong imagination,
> That if it would but apprehend some joy,
> It comprehends some bringer of that joy

Burada alıntıladığımız dizeler birlikte her iki terimin hem imgelem hem akıl için geçerli olabileceğini ortaya koyar. Dahası, "comprehension" kelimesinin Latin kökleri, onun bir şey *eklediğini* ifade eder (cum/com = ile: arzu veya ihtiyaç eşliğinde algılama?). Ek olarak, Shakespeare bazen Latin kelime kökünün normal İngilizce anlamın zıddı olan bir anlamı çağrıştırdığı kelimeler kullanır ve bu şekilde bu kök aynı anda iki birbirine tamamen zıt anlama gelebilir (örneğin, *The Comedy of Errors* 1.2.38'deki "confounds" kelimesi). Ve dahası, oyunun kontekstinde, Theseus imgelemle ilgili meseleler hakkında biraz kalın kafalıdır ve güvenilmesi zor biridir. Her halükârda, Shakespeare uzmanları yukarıdaki pasajlar hakkında hangi sonuçlara varırlarsa varsınlar, ben "apprehension" (algılama) terimini ampirik görme anlamında ve "comprehension" (kavrama) terimini ise algılanan objeyi ihtiyaçlarımıza ve arzularımıza göre değiştiren eşsiz, izlenimci, bireysel görme anlamında kullanıyorum.

anlatısında çok önemli bir andır. Bu ilişkiyi bir kavradık mı, daha sonra diğer ilişkiler ve temalar ana hikâyede yerli yerine oturur – topluma karşı birey, hayata karşı düşünce ve dil, maddi gerçekliğe karşı imgelem. İlerleyen süreçte, Meryemce'nin ölü kocası İbrahim'le ilişkisi, onun Koca Halil, Uzunca Ali ve Muhtar Sefer ile olan ilişkilerine ışık tutar. Geçmiş şimdide yaşar ve şimdiki tecrübe için psikolojik bir örnek veya şablon olarak işlev görür. Veya farklı metaforlarla ifade edersek, geçmiş, şimdiyi kendisi aracılığıyla gördüğümüz kırıcı bir mercektir. Böyle kavrayışlar, Yaşar Kemal'le çok ortak yönleri olan Faulkner'ın *As I Lay Dying* (*Döşeğimde Ölürken*) romanının çok önemli bir odak noktasıdır. Ancak, Yaşar Kemal geçmiş düşünce ve tecrübelerin insanları aşırı zor şartlarda –özellikle yaşlılık zamanında– nasıl etkilediğine odaklanır ve böyle yaparak yoksulluğu, yaşlılığı ve hayatı cehenneme çevirecek şekilde bu şartları azdıran psikolojik manipülasyonu ve sömürüyü daha derinlemesine anlamamızı sağlar.

9. BÖLÜM

Ortadirek'te Homeros Tarzı Temalar ve Teknikler

Yukarıda 5. Bölüm'de Yaşar Kemal'in, kendisine uluslararası övgü kazandıran ilk yayımlanmış romanı *İnce Memed* 1'de Homeros tarzı temaları ve teknikleri –Yaşar Kemal'in çocukluğunda bir Anadolu âşığı olarak bildiği sözlü destan söylemenin şartlarından doğal olarak kaynaklanan teknikler dahil– nasıl kullandığını gördük. Ancak, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'i takip eden romanları genellikle farklı bir düzene sahiptir. Birçoğu hikâyenin geçtiği yer olarak aynı Çukurova arka planını kullanmasına ve *İnce Memed* 1'de gördüğümüz sözlü destan kompozisyonu dokunuşlarının benzerlerini ihtiva etmesine rağmen, Yaşar Kemal'in sonraki romanlarının yönü genellikle idealize edilmiş edebi romans janrına daha az dönüktür ve varoluşun maddi, sosyal ve psikolojik gerçekliklerini resmetmede daha sert ve amansızdır. Daha önce bahsedildiği üzere (yukarıda s.197), bir keresinde Yaşar Kemal bana *İnce Memed* 1'i, daha sonra gerçekten yazmak istediği roman olan *Ortadirek*'i yazabilmek için yazdığını söyledi. Her ne kadar *İnce Memed* 1 gibi muhteşem bir romanı bir sıçrama tahtası olarak hayal etmek zor olsa da, yirmi otuz yıl önce önemli bir Türk eleştirmen, Fethi Naci *Ortadirek*'i o güne kadar yazılan en büyük Türkçe roman olarak ilan etti[1] ve bu şekilde Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'i *İnce Memed* 1'den üstün tutan yaklaşımını desteklemiş oldu. *Ortadirek* yaşamın zorlu gerçeklerinin yönünü, 5. Bölüm'deki (yukarıda s.156-160) *paradeigma*

1 Yıllarca önce Fethi Naci, *Ortadirek*'in birinci sırada yer aldığı en iyi 10 Türk romanını incelediği bir kitap yayımladı. Zamanla bu proje önemli ölçüde büyüyüp genişledi ve en son baskısı yirminci yüzyılın en büyük 100 Türk romanının ele alındığı bir kitap olarak yayımlandı: *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* (İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007). Bu kitapta *Ortadirek*, *Ölmez Otu*, İngilizceye çevrilmemiş olan *İnce Memed* 4, yine İngilizceye çevrilmemiş olan *Kimsecik* üçlemesi in ikinci ve üçüncü ciltleri *Kale Kapısı* ve *Kanın Sesi* hakkında bölümler vardır.

bahsimizde anlatıldığı üzere, Homeros tarzı *paradeigma*'ların idealize edilmiş çerçeve bir öykü hakkında gerçekçi bir perspektif sağladığı *İnce Memed* 1'in ana öyküsünü oluşturan edebi romansa çevirmez. Aksine, *Ortadirek*'in, zaten aralıksız olarak sunulan köylü yaşamının zorlu gerçeklerini bize hatırlatmak için *paradeigma*'lara ihtiyacı yoktur.

Ancak, Homeros ile Yaşar Kemal arasında, idealleştirme veya üsluplaştırma düzeylerini vurgulamak veya yorumlamak amacıyla *paradeigma* kullanmanın dışında başka bağlantılar vardır. Örneğin, Hem İly*ada* hem *Odysseia*'nın gelişim ve öz-tanımlama hakkında söyleyecek çok şeyi vardır. Gelişimsel bir perspektiften bakıldığında, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi ile metinlerarası bir karşılaştırma için uygun olan Homeros destanı *Odysseia* gibi görünüyor. İlyada'da zımni bir entelektüel öz-tanımlama yelpazesine sahip toplumlarının kahramanlık değer sistemi hakkında bir sıra bilinç sergileyen çeşitli kahramanlar –Telamonoğlu Aias'tan Glaukos ve Sarpedon'a, Akhilleus'a, Hektor'a ve Odysseus'a kadar– görürüz. *Odysseia*'da ise böyle örtülü şekilde gençliğe has öztanımlama genel olarak, Telemachus'un öz-tanımlama konusunda bilinçlenmesine şahit olduğumuz Homeros'un "Telemakhaia" diye isimlendirdiği ilk 4 bölümdeki öz-tanımlamaya indirgenir. Ancak, babasının öldürülmesinin intikamını alarak "ün kazanan" ve bu yüzden Telemakhos'un takip edebileceği potansiyel bir örnek olan Agamemnon'un oğlu Orestes'in kahramanlık örneğine rağmen, böyle gençliğe has tanımlama, yaşlı neslin kendi gençliğinin kahramanlık öz-tanımlamasıyla ilişkisi hakkında olan *Odysseia*'nın esas işine terstir. İşte Telemakhos'un Nestor ve Menelaus'un saraylarında dinlediği *nostos* veya birçok Yunan kahramanının geri dönüşü hakkındaki hikâyeler bu yüzden önemlidir. Nestor ve Menelaos (ve tabi ki Odysseus) hariç, İlyada'nın diğer kahramanları geri dönüşleri sırasında yaşadıkları utanç verici mağlubiyetlerden dolayı eski kahramanlık öz-tanımlarını kaybederler. Dolayısıyla *Odysseia*'nın hikâyesi, bir insanın orta yaşta (Odysseus) ve ötesinde (Nestor) yaşamına devam ederken kendi öz-tanımlamasını *muhafaza etmesi* hakkındadır. Tüm zorluklara rağmen, Odysseus İthake toplumundaki pozisyonunu tanımlayan eski kahraman kimliğini, karısını ve mülkünü yeniden kazanır.

Fakat ya Odysseus 40 veya 50 yerine, örneğin, 80 yaşında olsaydı? Plato orta yaşın bir insanın 50'li yaşlarında başladığını söyler – bir insan sağlıklıysa ve ağır işleri yapacak köleleri de varsa bu yeterince makuldür. Peki ya insan 70'li yaşlarının sonundaysa fakat asgari geçim düzeyindeki bir köylü toplumunda yaptığı ağır işlerden dolayı çökmüşse? Metin içi kanıtlar, *Ortadirek* romanının zamanının 1950'lerin ikinci yarısı veya romanın yayımlandığı tarih olan 1960 ile aynı olduğunu göstermektedir (üçlemenin 1. ve 3. Ciltlerindeki jetlerin kaynağı olan İncirlik Hava Üssü 1955'te açıldı). Koca Halil 1884'te, Meryemce 1886'da doğmuştur [s. 77]. Uzunca Ali 1922'de doğmuştur ve bu yüzden 30'lu yaşlarının ikinci yarısındadır [s. 59]. Bir yerde Koca Halil "Ben seksenin üstünde olmalıyım" diye bir yorumda bulunur. Zorlu köylü yaşamı düşünüldüğünde, her ikisi de 70'li yaşlarının ortasında olan Koca Halil ve Meryemce kolayca modern Batı toplumlarındaki seksenliklere benzetilebilir. *Ortadirek*'te çoğunlukla en önemli odak noktası, gençliklerindeki öz-tanımlamalarını kaybetmeye karşı devamlı mücadele veren ve kendi kontekstlerinde Odysseus ve Penelope'nin kendi kontekstlerinde olduğu kadar örnek niteliğinde olan iki yaşlı karakter Meryemce ve Koca Halil'dir. Bundan önceki bölümde Meryemce ve Koca Halil'in temsili ve örnek niteliğindeki özelliklerini zaten ele almıştık (yukarıda s. 233-238). Meryemce hâlâ o eski güzelliğinin izlerini muhafaza etmeye çalışır ve örnek bir anne olarak hatırlanır: "Oğlunu nasıl sever, üstüne nasıl titrerdi! Ali onun biriciğiydi. Sekiz çocuğu olmuş, Aliden gayrısı ölmüştü" [s. 117]. Ve zekidir: Baştan itibaren, biz onun Koca Halil ile olan rekabetini anladıkça daha da belirginleşen, müthiş bir zekâ sergiler. İlk önce, ölü kocası İbrahim'in rüyasına geldiği ve oğulları Uzunca Ali'nin geçen seneki gibi Çukurova'ya giderken ailenin atına Koca Halil'i bindirmemesini talep ettiği yalanını söyler.

Penelope'nin "dünyadaki en güzel/ Ve en zeki kadın" (11.271-272) olduğu *Odysseia*'nın daha idealize edilmiş janrına karşın Yaşar Kemal'in sert gerçekçiliğinin farklılıkları dikkate alındığında, Meryemce geçmişte, Penelope gibi, güzelliği ve zekâsı ile örnek olan fakat şimdi fiziksel ve zihinsel çöküşe ve ölüme doğru yavaş yavaş yaklaşmanın getirdiği varoluşsal krizle yüzleşmek zorunda

olan yaşlı bir kadındır. Toroslar üzerindeki yolculuğunu izlerken onu, bir yandan, kafası karışıp Yalak köyüne doğru geri dönmeye başladığında bunaklığı içinde görürüz, bir yandan da, daha önce hareket edemeyecek kadar takatsiz olduğu numarası yaparak kendisini taşımaları için ikna etmeye çalıştığı oğlu ve gelininden hıncını almak için cesaretini toplayıp Süleymanlı yokuşunu tırmandığında en zeki, bencil ve cadaloz haliyle görürüz. Benzer şekilde, hayatta kalan tek çocuğu olan oğlu Uzunca Ali için daha önce her şeyini feda eden Meryemce, daha sonra ona lanet okuyup Allah tarafından cehenneme atılmasını diler. Yaşlı, zayıf ve ölüme yaklaşmakta olduğunu kaçınılmaz şekilde kabul etmeye günbegün yaklaşan biri olarak Meryemce, insan varoluşunun absürdlüğünü temsil eden bir çelişkiler yumağıdır: "Ölüm o kadar uzakta değil. Yaklaştı, yaklaştı, ta şuraya geldi. Görüyorum onu. Sen koru beni kara gözlüm" [s. 244].

Koca Halil de örnek bir karakterdir. Meryemce gibi, o da zekâsı yönünden müstesnadır. Şimdilerde bu zekâsını, Yalak köylülerinin pamuk toplamak için Torosları aşarak Çukurova'ya yaptıkları yolculuğun zamanını belirleme yoluyla statüsünü korumak için kullanmaktadır. Odysseus gibi, Koca Halil de edebiyat ve folklordaki düzenbaz geleneğinin bir üyesidir. Odysseus gittiği her yerde hikâyeler uydurur ve diğer Akha kahramanlarının aksine, en nihayetinde ün [κλεος] kazanmak için bir köle veya dilenci gibi kahramanlara has olmayan kılıklarda görünme konusunda isteklidir. Phaiaklar tarafından İthaka'ya götürüldükten sonra, Odysseus kendisini tanrıça Athena'ya bile açık etmez, fakat yalancı bir hikâye uydurur. Athena buna şöyle tepki verir:

> Sadece usta bir hırsız, gerçek bir düzenbaz,
> Senin hilelerinle boy ölçüşebilir – bir tanrı bile
> Yetersiz gelebilir. Seni düzenbaz fırlama,
> Seni kurnaz, hilebaz, iflah olmaz yalancı!
> Ayrılmaz bir parçan olan hikâyelerden ve
> Kurnazca hilelerden kendi toprağında bile
> Vazgeçmek niyetinde değilsin. (13.299-305)

Koca Halil de hırsızlığı, yalancılığı, hilebazlığı ve hikâyeler uydurması ile bilinir. Yemen savaşı sırasında en iyi arkadaşı İbrahim

(Meryemce'nin kocası) ile Osmanlı ordusundan kaçıp eve döndüğünde, köylüleri Yemen hikâyeleriyle eğlendirir:

> Koca Halil durmadan Yemeni, nasıl kaçtıklarını anlatıyor, köylüyü kimi ağlatıyor, kimi şaşırtıyor, kimi de güldürüyordu. İbrahimse ağzını açmıyor, öyle hayran onu dinliyordu. Doğru yanlış hiç bir imada bulunmuyordu. Koca Halil Yemen üstüne çıkarılmış eski yeni türküleri Kel Aşıktan dinliyor. Dinledikçe boşanıyor, iki gözü iki çeşme köyü dolanıyordu. Kel Aşık o yönlerde duyulmuş işitilmiş ne kadar Yemen türküsü varsa, Yemen kaçkını Koca Halile her birini belki on kere söylüyordu.
>
> Köyde herkes, kocaları, babaları Yemende kalmışlar bile memnundu. Koca Halil geldi geleli köye bir canlılık, bir hareket gelmişti.
>
> [...]
>
> Tüm köylü Yemeni, kum çöllerini, susuzluktan baygın düşen, su su su diye bağırarak aklını yitiren, sonsuz kum çöllerinde ufuklarca koşan, yiten askerleri, kum fırtınalarını, hurma ağaçlarını, sıtmaları, açlıkları, bozgun askerlerin karınlarını deşen Arapları, her şeyi, her şeyi gidip görmüş, varmış yaşamış gibi biliyordu. Hele onların Yemenden kaçmaları herkesin belleğindeydi. [s. 224]

Ancak, Halil ve İbrahim Yemen'den döndükten sonra Yalak köyünde kalmazlar. Bunun yerine, beş yıldan fazla zamanlarını at hırsızı olarak ve Adana'da hapiste geçirirler. Daha sonra tekrar Yalak köyüne döndüklerinde, tıpkı daha önce Yemen'den döndüklerinde olduğu gibi ayni kutlamalarla karşılanırlar:

> Köylü Koca Halillen İbrahimin başına birikti. Gene köye bir canlılık geldi. Köyde artık Aslan Ağa çetesinin ettiklerini, Uzun Yaylayı, Halep yolunu bilmeyen yoktu. [s. 231]

Kısacası, Meryemce ve Koca Halil, Penelope ve Odysseus'un yaşlılık ve ölüm baskısı altındaki gerçek çocukları olarak görülebilir – Meryemce kaybolmuş güzelliğinin kalıntıları arasında zekâsıyla hâlâ örnek biridir ve Koca Halil de azalan kuvvetine rağmen hikâyeleriyle ve sözleriyle başkalarını (özellikle de Uzunca Ali'yi) etkileme yeteneği açısından hâlâ örnek biridir.

Ek olarak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi bir bütün olarak ele alındığında, hem Meryemce hem Koca Halil, Penelope ve Odysseus gibi,

karşılıklı husumetleri yoluyla bazen sevgilerini ifade edip birbirlerinin gücünü harekete geçirirler. James Joyce'un *Ulysses* romanı düşünüldüğünde, sanırım böyle karakter karşılaştırmaları pek bir işe yaramaz. Fakat Yaşar Kemal'in sözlü teknikleri ve gelenekleri, Homeros'un *Odysseia* destanının da bir konusu olan, insanın temel sorunu güçten düşme ve ölüm dahil daha derin varoluşsal temalar ile birlikte kullanımını düşündüğümüzde, o zaman bir kez daha, Joyce veya Kazancakis'ten daha ziyade, Yaşar Kemal'i Homeros'un gerçek oğlu olarak görebiliriz. Dahası, Homeros'un *Odysseia*'sı, 1-4 arası bölümlerde Telemakhos'un hafifletilmiş *Lehrjahre*'sinde ve destanın geri kalanında Odysseus'un tam gelişmiş *Wanderjahre*'sinde *Bildungsroman* özellikleri gösterirken, Homeros ayrıca "son aşama" *Bildungsroman*'a veya *Altersroman*'a –bir geriye bakış, özetleme ve kişinin son vedadan önce hayatının muhasebesini yapması anlamına gelen– işaret eder. Üçüncü aşama *Bildungsroman*, üç kuşağın –Telemakhos, Odysseus ve Laertes– 108 talibin öldürüldüğü kıyımda oğullarını kaybeden öfkeli İthake halkıyla yüzleştiği Homeros'un *Odysseia*'sının sonunda ustaca sahnelenir. Ek olarak, Odysseus'un Tiresias'ın ruhundan getirdiği mesaj (11:119-22; 23:255-94) da ayrıca *Altersroman* ile ilişkilendirilen bir tür nihai kapanışı akla getirir.

Odysseia gibi, Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi de Uzunca Ali'nin ailesinden üç kuşağı bir arada gösterir, fakat önemli farklarla. Örneğin, Uzunca Ali'nin ailesinin en genç kuşağı ergenlik öncesi dönemdeki çocuklardır: Hasan yedi yaşındadır, kız kardeşi Ummahan ise beş yaşında veya daha küçüktür; buna karşın Telemakhos fiziksel olarak olgundur fakat kendisinde entelektüel ve yaratıcı bir olgunluk keşfetmek zorundadır. Ancak, toplumlarının geri kalanıyla bağlantılı olarak, Hasan ile Ummahan yetişkin dünyasından modern Batılı bir toplumda veya Homeros'un toplumunda bile beklenenden daha az kopuktur. Örneğin, *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde Hasan'ın ölümle ilgili kaygıları bazen Koca Halil ve Meryemce'ninkilerle benzerdir. Yaşar Kemal çocukların ve yetişkinlerin bilinci arasında az ayrım yapan bir toplumda büyümüştür. Hatıralarında çocukluğunda Koca İsmail'in Dadaloğlu'nun 1865 Kozanoğlu yenilgisinin destanını söylemesini dinlediğini anlatır. Yaşar Kemal'in bu olayı tasviri detaylı olarak alıntılanmaya değer:

> Dadaloğlunu bir ikindi üstü sırtını dut ağacına dayamış, kendinden geçmiş İsmail Ağadan duydum. Vardım yanına oturdum. Yenilginin türküsünü öyle bir hüzünle söylüyordu ki, yürekten yaralandım. Türküyü bana bir daha söyle İsmail amca, dedim. Bir daha başladı. Bitirdikten sonra, bir daha söyleyeyim mi, diye sordu. Söyle, dedim. Sonra baştan sona yenilgiyi anlattı. [...] Bir çocuğa, o zaman yedi ya da sekiz yaşlarındaydım, bir yaşlı kişi tutar da koca Kozanoğlu başkaldırısını baştan sona anlatır mı, diyeceksiniz. Bana hiçbir zaman çocukmuşum gibi köyde kimse davranmadı. Başka çocuklara da... Ben köyden ayrılıp şehre düşünce çocukların çocuk olduğunu anladım. Elbette çocuktuk biz de... Ama hiç kimse bize küçültücü bir davranışta bulunmadı. Bizim köyde çocuklar da insandı. Bizi çok şeylerde büyüklerden ayırmıyorlardı. Büyük destancıları bizler de büyüklerle birlikte sabahlara kadar dinliyorduk. Kimse bize bunlar çocuk, bu büyük destanları anlayamazlar demiyordu. Ve ben çocukluğumun krallığında hiçbir engel tanımadan dolaşıyor, canımın her istediğini istediğim gibi yapıyordum. Hiçbir engel tanımıyordum. Gönlüm neyi ne zaman isterse ben onu yapıyordum. Hiç kimse, istediğim hiçbir şeye, hiçbir zaman engel olamıyordu. [...] Çok geniş bir krallık bu.[2]

Hasan'ın ölüm korkusu çoğunlukla *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 2. Cildi'nde geliştirilmiştir. Aşağıda 10. Bölüm'de göreceğimiz üzere, *Yer Demir Gök Bakır*'ın ilk bölümünden itibaren, Hasan (yetişkinler gibi) daha önceden bir ölüm korkusu yaşamış, ona karşı bir tılsım icat etmiştir ve içine kaçabileceği bir dünya inşa etmek için imgelemini kullanır.[3] Hasan'ın ölüm korkusu, onu büyükannesi Meryemce ve baş düşmanı Koca Halil ile, ilaveten de, köyde küçük düşme ve itibarını kaybetme korkusu süblime edilmiş bir ölüm korkusu gibi olan Uzunca Ali ile ilişkilendirir: Eğer Ali pamuk toplamak için zamanında Çukurova'ya varamazsa, köylülere alay konusu olacaktır ve ek olarak, dükkâncı Adil Efendi'ye borcunu ödeyemeyecek, Adil Efendi de sahip olduklarını elinden alıp ertesi yıl ailesini aç ve çıplak bırakarak onu daha da küçük düşürecektir.

2 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48-49.

3 *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde Hasan'ın ölümle ilgili tecrübesini ve ölüm korkusunu ifade eden bölümün çoğu, aşırı şekilde kısaltılmış olan İngilizce çeviride yoktur. Bu, bir Yaşar Kemal romanının bu kadar ciddi bir şekilde kısaltılmış olan tek İngilizce çevirisidir.

Böyle itibar yitirme, ayrıca Koca Halil'in Çukurova yolculuğunda binecek bir at bulamaması halinde yaşayacağı küçük düşme korkusuyla ve Meryemce'nin atı Küheylan öldüğünde yaşadığı aşağılanma ve itibar kaybıyla benzerdir. Hasan'ın ölüm korkusu en doğrudan ve vasıtasız olandır; buna karşın yetişkinler ölüm korkularını bir aşağılanma veya öz imajlarını kaybetme korkusuna süblime ediyor görünmektedirler. Özetle, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki üç kuşağın hepsi ölüm korkusundan kaçmak, onu hafifletmek veya süblime etmek için imgelemlerini kullanır.

Ek olarak, hem *Odysseia*'da hem *Ortadirek*'te imgelem ayrıca daha az süblime edilmiş ve daha pragmatik olabilir – yenilgiden kaçınma veya ölüme doğru gerçek veya zahiri düşüşü geciktirme planı için bir kaynak olarak: Planın başarısı erkeğin veya kadının ölçüsüdür – örneğin, Penelope'nin Laertes'in kefenini örmesi ve sonra sökmesi, Odysseus'un talipleri yenme planı, Telemakhos'un taliplerin kendisini pusuya düşürüp öldürme girişimini zekâsı ile bertaraf etme planı, Koca Halil'in Adil Efendi'yi köylülerin borçlarını silmesi yönünde kandırması veya Meryemce'nin zekâsıyla Koca Halil'den ve hatta kendi ailesinden hıncını alması. Bir plan düşünürken Penelope, Odysseus veya Telemakhos'un yanı başında duran Athena, steril modern anlamda "akıl"dan daha ziyade imgelemin bir kaynağı gibi görünmektedir. Yukarıdaki alıntıda yer alan Athena'nın Odysseus'u kurnaz bir yalancı olarak övmesi, yalan söylemeyi imgelemle pozitif anlamda irtibatlandırır – bu, "bir şey uydurmak" anlamında "zihin" [*mens*] ile "yalancı" [*mentiri*] arasında bağ kuran Latincede İngilizceye biraz daha yakın muhafaza edilmiş olan bir irtibattır.[4] Yaşar Kemal'in karakterlerinin hayal gücüne dayalı yaratıcılıklarına işaret edecek hiçbir tanrıça Athena'sı olmamasına rağmen, Hasan'a odaklandığı zaman böyle bir şey hemen hemen hiç gerekli değildir, çünkü Hasan, bundan sonraki bölümde biraz detaylı şekilde göreceğimiz üzere, bir çocuğun imgeleminin bütün bir köyü nasıl etkileyebileceğine güçlü bir örnek teşkil eder. Maalesef *Ortadirek*'te hayal gücüne dayalı yaratıcılığı en iyi temsil eden karakter, Taşbaş'ın grubunun köyün

4 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, çev. Walter Kaufmann (New York, Vintage, 1974), s. 198 (Book Three, #157, *Mentiri* üzerine, bkz. Kaufmann'ın 39. notu.

geri kalanından bağını koparmasını tehdit olarak algılayıp bütün köylünün desteğini yeniden kazanmak için bütün gece yürüttüğü başarılı kampanyasının da gösterdiği üzere, kötü kalpli Muhtar Sefer'dir:

> Demirgırat Fahri Bey ne der? İdarecilik demek, yerine göre hareket etmek demektir. Sırasında katil, eşkıya, canavar gibi. Sırasında melek, evliya, Karatopaklı Hoca gibi.
>
> Bu bir sırdır ki, öyle olur olmaz adamın aklı ermez. [s. 269]

Sefer, pragmatizmine rağmen kahramanlık koduna (değer sistemine) göre başarılı olan Odysseus'un pragmatik zekâsına sahiptir: Odysseus eve diğer bütün kahramanlardan daha fazla "ganimetler" veya hediyeler ile döner ve onların keyfini sürerek yaşamını sürdürür – onursuz "krallar kralı" Agamemnon'un makul hiçbir anlamda kendisine onur bahşedebilecek yetkinlikte olmadığını anlamasına rağmen kahramanlık kodu için ölen Akhilleus'un aksine. Yüzeysel olarak, Sefer'in politik başarı için ileri sürdüğü Makyavelist formül, Odysseus'un karısını, malını mülkünü ve otoritesini geri almaya yönelik pragmatik yaklaşımından çok da farklı değildir. Odysseus'un yanı başında, onun pratik imgelem yoluyla bir planı düşünüp gerçekleştirme kapasitesinin bir simgesi olan Pallas Athena durmaktadır. Muhtar Sefer de bu kapasiteye sahiptir, fakat Sefer'in Odysseus'un evrendeki daha büyük bir düzene olan saygısına sahip olduğuna dair hiçbir emare yoktur: Tanrılar genel olarak Odysseus'u desteklerler ve Odysseus da, örneğin, "Bu adamların hayatı/ ilahi kader tarafından sona erdirildi" (22.436-37) deyip dadısı Eurykleia'yı 108 talibin cansız bedeni için yüksek sesle sevinmemesi konusunda uyararak tanrılara saygısını ortaya koyar. Buna karşın Sefer, dini kendi politik çıkarları için kullanan ikiyüzlü biridir. Bununla birlikte, yoksul köylüler, amansız bir maddi geçim derdinin "demir yeri" ile Tanrı tarafından terk edilmiş ve tek tesellileri insan imgelemi vasıtasıyla kaçış olan bir halkın umutsuz "bakır göğü" arasında sıkışıp kalmışlardır – kültür tanrıçası Athena tarafından desteklenen ve ölüler diyarındaki kâhin Teiresias'a göre en sonunda Doğa tanrısı Poseidon ile barışması kaderinde yazılı olan Odysseus'un tersine.

Buna karşın, Yaşar Kemal'in Yalak köylüleri, kimi zaman cömert kimi zaman acımasız olan doğa ile sadece kısa süreli, nihai olmayan

barış yapabilir. İlyada'da savaş meydanındaki kahramanca eylemler bazen doğadan alınan epik benzetmelerle yansıtılır. Bu, en çok kahramanlık gösterdiği anda tanrılar gibi bir statü elde eden savaşçının bir ölçüsü olarak işlev görür. Dolayısıyla İlyada'da doğaya genellikle kahramanlık perspektifinden bakılır. Aynı şey, sonunda Memed'in bir doğa gücüne benzetildiği ve Alidağ'ın tepesindeki doğaüstü ışığın Memed'in romanda dikkatli bir şekilde planlanmış gelişiminin bir sonucu olan doğayla bütünleşmesinin yanı sıra iç bütünlüğünü de yansıtan bir umut sembolü olduğu *İnce Memed* 1'deki doğa için de söylenebilir. Ancak, *Ortadirek*'e geldiğimizde, doğanın tasviri –veya daha ziyade doğanın Koca Halil ve Meryemce tarafından *algılanması*– çoğunlukla *İnce Memed* 1'deki bilincin merkezi olan Memed'in doğayı algılamasından önemli ölçüde farklıdır.

Ortadirek'te hayatın amansız ve zorlu varoluşsal gerçeklerinden nadiren ayrılırız. Dahası, Yaşar Kemal'in haklı bir üne sahip olduğu kapsamlı doğa tasvirleri, *Ortadirek*'te aşkın gerçeklikleri ortaya koymak için daha az sıklıkla kullanılır ve kullanıldıkları zaman da sıklıkla *İnce Memed* 1'de kullanıldıkları şekillerden önemli ölçüde farklılık gösterirler. Örneğin, *Ortadirek*'in 2. Bölüm'ünün başında ıpıssız Anadolu bozkırı ve daha önce değişken ve dönüştürücü doğanın metaforları olarak ele aldığımız çakırdikenlerinin (yukarıda s. 199) yaşam döngüsü hakkında şiirsel bir tasvir okuruz:

> Ağustos ortasından ekime kadar döngeleler kırmızıdır. Bir kırmızı sis, bir kırmızı bulut gibi bozkırın üstüne çöker. Ardından gün verilmiş. Bir kırmızı yol, uzun, dalgalı bir şerit, bir turna katarı, çığlık çığlığa geçen bir kuş sürüsü gibi açılır kapanır, iner çıkar, toplanır dağılır. Deli yeller önünde bozkırı bir uçtan bir uca dolanır. Yalar. Bir yerde duramaz. Kabına sığamaz.
>
> Döngele bozkırın en önemli bitkisi, dikenidir. Yazın tatlı bir yeşildeyken dikenleri kadar kökleri de sağlamdır. Görünüşü bozkıra can verir, hayat bağışlar. Kuruyunca kökü zayıflar, dikenleri sertleşir daha da. Esen yellerin önüne düşer sonra. Orta güzden sonra yeller iyice azıtır. Döngele de. Ve döngelelerin rengi açılır altın sarısına keser. Toprağa sağlamca yapışmış, inat, kopmaz. Ama kökler iyice incelir. Orta güzden sonra esen ulu yeller toprakta dikili hiç bir döngele bırakmamacasına çabalar. [s. 21]

Bu iki güzel tasvir –birincisi Homeros'un en unutulmaz epik benzetmeleri ayarında bir epik benzetme, ikincisi ise insanları da kapsayan tabiatın yaşam döngüsü için bir metafor olan– Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'de doğayı kullanma biçiminin tipik bir örneği gibidir. Birincisi bir güzellik nesnesi olarak doğanın aşkın estetik bir değerlendirmesidir ve ikincisi ise sembolik olarak insanları da kapsayan doğanın yaşam döngüsünün varoluşsal bir değerlendirmesidir: doğadaki başka her şey gibi, insanlar da büyür olgunlaşır, yaşla birlikte zayıflar ve döngeleler gibi köklerinden kopup "yellerin önüne düşer."

Böyle tasvirler, hem yalın hem sembolik olarak, *İnce Memed* 1'de biraz sıklıkla yer alır – örneğin romanın 1. Bölümü'nde doğanın çeşitli perspektiflerden algılanabileceğini ortaya koyan kapsamlı bir doğa tasviri vardır ve 7. Bölümü'nde ise Memed sağlam bodur bir meşe ağacına benzetilir. Fakat *Ortadirek* şu anda kendisini yaşlı ve fiziksel olarak zayıf hissettiği için tabiat sevgisi kısa süreli olarak azalmış olan Koca Halil'in bir tasviriyle başlar. Üçlemedeki aşkın doğa tasvirleri genellikle Koca Halil veya Meryemce'nin geçmiş tecrübelerine, yani doğanın onların gençken algılarında daha canlı ve anlamlı olduğu veya kaybettikleri gençlik kimliklerinin birazını yeniden kazanacak kadar kendilerini güçlü hissettikleri zamanlara işaret eder. Örneğin, 7 Bölüm'de, Meryemce köylülerin uzun zaman önce Çukurova'ya uzun yolculukları sırasında mola verdikleri bir yeri anımsar:

> Savrun derler bir su akar. İçinde ne kadar balık varsa yüzündeymiş gibi gözükür. İlkin uzun kavaklar gözükür. Gözükünce dünya bayrama döner. Ot, ağaç, çiçek bayram bayramdır. Bir değirmen vardır Süleymanlıda. Yanından geçerken sıcacık unu kokar. Süt gibi, kar gibi apak, un. Sonra çınarlar, çınarlardan önce kocaman mor mor çiçeklenmiş, bir kilim gibi serilmiş yarpuz tarlası gelir. Bir zamanlar, bir Hasan vardı. Kır Hasan. Cabbarın oğlu Kır Hasan. Anası vardı. Dili tatlı bir kadın. Yarpuz tarlasının oradan geçerken, dünyayı bir koku doldurmuş ki, nereyi koklasan, taşı toprağı, ağaçları, suyu, nereyi koklasan taze taze yarpuz kokuyor. Hasan dedi ki, birdenbire duruverip... Çok güzeldi Hasan, erkek güzeliydi. Şöyle bir sıfatına bakardın da, Yusuf Efendimiz herhalde Hasan kadar güzeldi derdin. Dedi ki, emmiler,

> burada şu yarpuz tarlasının mor çiçekliğinde bu gece konaklasak gerektir. Varsın pamuk da bir gün geç toplansın. Biz de bir gün geç döneriz köye. Sesi sihirli gibiydi. Hiç kimse bir söze varmadı. Gittiler, yüklerini çınarların altına indirdiler.
>
> Yedinci gün demeden, altıncı günün öğlesi yarpuz tarlasının yanından geçilir. Hiç bir zaman köylü konaklamaz orada. Ondan sonra köylü bir daha yarpuz tarlasında neden konaklamadı? Hasan öldü. Kim bilir?
>
> Çukurovanın kavakları güzel olur. Telli kavaklar. Telli gelin gibi salınır ha salınır. İnceden bir yel esmeye görsün. Çukurova yemyeşil bir bahçe gibidir. Serilmiş. [s. 135]

Fakat bundan hemen sonra bu güzel tasvir ansızın kesilir: "Ne o? Dizlerim mi kesiliyor Allahım?" [s. 136]. *İnce Memed* 1 tabiat ve insanların tabiat düzeni içindeki yeri konusunda okura tutarlı bir aşkın bakış açısı aşılamaya çalışırken, *Ortadirek* bize hem daha gerçekçi veya "az öykünmeci" bir perspektif hem de daha karışık bir perspektif sunar: Geçmişin aşkın estetik perspektifi ansızın insani zaafın değiştirdiği bir tabiat tasavvuru tarafından zaafa uğratılır. Sonuç olarak *Ortadirek*'te, Erasmus, Rabelais, Brueghel, Shakespeare ve Cervantes gibi Rönesans hümanistlerinin keyif aldığı paradoks-yaratıcı perspektiflere benzer şekilde farklı perspektifler grotesk bir biçimde bir araya getirilir.

Meryemce'de gördüğümüz doğaya yönelik karşıt perspektifleri bir araya getirmenin aynısı Koca Halil'de de görülebilir. Koca Halil bütün yaşamı boyunca doğanın yakın bir gözlemcisi ve âşığı olmuştur. Kulağını yere koyarak "toprağın derinden gelen sesini, uğultusunu dinler. [...] Toprakta karınca sesleri. Kuş yuvaları. [...] Civcivlerin sesi gelir. [....] 'Bir çobanın kavalını duyarsın, dünyanın öte ucundan gelen. Bir türkü duyarsın, söylenmedik. Bir hoş, bir uğultulu. Çiçek yüklü bir türkü'" [s. 21-22]. Fakat Koca Halil artık o her zamanki doğa sevgisini hissetmez, hatta "dünyada en çok" sevdiği şey olan "yumurtadan yeni çıkmış sarı sarı, yumuşacık" civcivler için bile [s. 9]. Koca Halil'in daha önceki algısı böyleydi – yani Çukurova'daki pamuk hasadı için Toros Dağları üzerinden yapacağı uzun yürüyüş onun yaşlılıkla yüzleşmesini kaçınılmaz kılmadan önceki algısı. Ya da daha ziyade, onun yüzleş-

mesi tek başına yaşlılıktan daha çok kendi benlik algılaması iledir: Kendisini genç ve müstesna biri olarak –örneğin "Çukurova'nın kurdu" veya "Torosların kartalı" olarak– kendi benlik algılaması ile özdeşleştirme eğilimindedir, fakat bu takatsiz haliyle Toroslar üzerinden yapacağı uzun yürüyüş onun kendisi hakkındaki bu tür yanılsamalarını muhafaza etmesini imkânsız hale getirir. Daha da önemlisi, kendi benliği hakkındaki yeni zorunlu algılama, şimdi onun *her şey* hakkındaki algılamasını etkiler. Daha önce Koca Halil kıraç bozkırın çakırdikenlerindeki güzelliği görebiliyordu, fakat şimdi çakırdikenleri insanları da kapsayan doğanın yaşam döngüsünü akla getirmektedir. Romanın geri kalanında nadir istisnalar dışında, doğayı sıklıkla Torosları aşma mücadelesi veren Koca Halil veya bir rakip olarak Meryemce'nin bilincinden görürüz. Bu teknik, aşağıda 11. Bölüm'de ele alacağımız ve Zola'nın gerçekliğin "*bir mizaç aracılığıyla*"[5] algılanması olarak tanımladığı resim veya edebiyattaki empresyonizm (izlenimcilik) gibidir. Aynı zamanda, bir hasım olarak doğanın zorlu gerçekliğini dengelemek ve mübalağa etmek için, *Ortadirek*'te *İnce Memed* 1'dekinden daha fazla mizah vardır – hayatın paradoksal absürdlükleri hakkında geniş kapsamlı şamatalı mizah ve kaba güldürüden kara mizaha kadar. Geniş bir yelpazede birçok komedi tekniğinin sofistike etkileşimine rağmen ve hayata dair farklı perspektiflere rağmen, ben *Ortadirek* ile *Odysseia*'nın Homerik epik geleneğini tema ve karakter bakımından karşılaştırmanın yararlı ve verimli bir girişim olduğuna inanıyorum.

5 Émile Zola'nın genellikle yanlış anlaşılmış olan meşhur natüralizm tanımı *Thérèse Raquin*'in (1868) ikinci baskısının önsözünde yer alır.

10. BÖLÜM

Gerçekdışılığın Toplumsal Kurgulaması: Yer Demir Gök Bakır

Yaşar Kemal hatıralarında mitler hakkında konuşurken sorar: "Bir miti bir kişi, bir toplum hangi koşullarda yaratıyor, o kişileri tanıdım, o toplumların içinde bulundum. Söylediğinizi en çok uyguladığım romanım da *Dağın Öte Yüzü* üçlüsünün ikinci kitabı olan *Yer Demir Gök Bakır*dır. [...] İnsan soyu mit yaratan bir yaratık da değil midir? Şu kurumuş dünyamızda bile, bizi kurtaran her gün yarattığımız mitler değil midir?"[1] *Yer Demir Gök Bakır*'da Yaşar Kemal korkunun tümüyle esir aldığı bir köyü anlatır. Bu köyün sakinleri, yaşadıkları korku yüzünden mitler yaratır ve köylü hemşerileri Taşbaş'ı hastaları iyileştiren, herkesi borçtan ve açlıktan kurtaracak bir evliyaya dönüştürür. Köylülerin kendi gerçekliklerini yaratması hakkındaki anlatım dönüşümlü olarak umutsuz, komik, dokunaklı, trajik, ironik ve absürdtür, fakat bu anlatım, Yaşar Kemal'in perspektifler kaleydoskopunun ötesinde, amaçlarımıza uygun olarak Peter L. Berger ve Thomas Luckmann[2] tarafından kurumsallaştırılmış olan modern

1 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 176, 177.

2 Peter L. Berger, *Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective* (New York, Bantam, Doubleday, Dell Publishing Group, Inc., 1963); Peter L. Berger ve Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (New York, Anchor Books, Random House, Inc., 1967). Daha önce, Frankfurt Okulu'nda konuyla ilgili çalışma yirminci yüzyılın ilk yarısında yapıldı – bu noktada Ernst Cassirer'in *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Culture* (New Haven, CT: Yale University Press; Oxford, UK: Oxford University Press, 1944) künyeli kitabı akla gelir ve bir süre sonra da Chicago Okulu'ndan James M. Redfield'in *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1975; Genişletilmiş Baskı, Durham, NC: Duke University Press, 1994) künyeli kitabı akla gelir. Daha sonra gelen fakat amacımızla daha az alakalı olanı ise, daha yakın zamanda bilgi sosyolojisi alanında yazılmış olan Benedict Anderson'ın *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (New York, Verso 1983; Gözden Geçirilmiş Baskı, 2006) künyeli eseri ve bu çığır açıcı eseri takip eden başkaları tarafından yazılmış birçok eserdir.

sosyoloji ve antropolojinin iki temel prensibini gözler önüne serer: Birincisi, gerçeklik "toplumsal olarak kurgulanır" çünkü bir toplumun kurumları çoğu insanın düşünme biçimini belirler; ikincisi, bizzat toplumsal kurumlar ve yarattıkları gerçeklik insan imgeleminin ürünleridir. Yaşar Kemal iki farklı toplumsal kurgulama modeli ortaya koyar.

İlk toplumsal kurgulama modeli, daha önceki analizimizde Memed'in Alidağ'ın zirvesindeki bir mağarada yaşayabilecek kadar nasıl yavaş yavaş doğa ile bütünleştiğini gördüğümüz *İnce Memed* 1'de yer alır. Bu bütünleşme sonucunda Memed'in karakteri doğanın kendisi kadar otantik hale gelir. Ve şiirsel ilhamını Çiçeklideresi yakınlarındaki bir dağın doruğundaki doğadan alan geleneksel âşık Sefil Ali gibi [s. 354-356], Memed de fiziksel ve ahlaki ilhamını aynı dağın doruğundaki doğadan alır [s. 358, 378], ta ki romanın sonunda Alidağ'ın zirvesindeki doğaüstü ışık kendini tam gerçekleştirmiş bir insan haline gelen Memed'in mistik bir sembolü olana kadar. İnsani potansiyel hakkındaki bu ideal vizyonu gerçekleştirme sürecinde Memed, kendisi ve Cabbar'ın köylüleri gözeteceği, adalet dağıtacağı ve onları açgözlü ağalardan koruyacağı bir sosyal adalet vizyonunu tek başına yaratır [s. 305]. Memed'in ziyadesiyle idealize edilmiş toplumsal kurgulama vizyonu yukarıdan aşağıya kurumsallaştırılmıştır. Bu vizyon, Memed kasabayı gizlice ziyaret edip, orada Hasan Onbaşı ile tanıştığında ve doğrudan bir ağa tarafından kontrol edilmeyen bir dünyanın varlığını keşfettiğinde başlar [s. 79]. Daha sonra, Memed Abdi Ağa'yı öldürdüğünü sandığında, serf gibi yaşayan köylü hemşerilerini özgürleştirmeyi tasarlar [s. 305]. İlk başta köylüler bu planı duyduklarında sessiz ve şaşkındırlar [s. 323-326], fakat romanın sonunda hem fiziksel olarak hem psikolojik olarak özgürleşmiş görünürler: Memed'in vizyonunu kabul etmiş, içselleştirmiş ve sahiplenmişlerdir.

Ancak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde toplumsal kurgulamanın "aşağıdan yukarıya" olan bir "tabana ait" modelini görürüz. Bu modelde köylüler, kendilerini korku, aşağılanma ve açlıktan korumak maksadıyla, çaresizlik içinde, hastaları iyileştirebildiğini gördükleri köylü hemşerileri Taşbaş'ı bir evliyaya dönüştürürler. Köylülerin hayali kurgulamalarının *toplumsal* bir olgu olduğunun bilincinde olmak önemlidir. Bir bireyin bir hayal görmesi veya

bir miti yaratması ya da dönüştürmesi yeterli değildir. Bir köylü Vurgun Ahmet'in periler ve cinlerle ilişkileri olduğuna inanabilir, fakat toplumun tümü böyle hayallere inanmıyorsa, bu pek bir anlam ifade etmez. 1. Cilt'te, Meryemce bunaklık anlarında köye geri dönüp Vurgun Ahmet'in peri karısıyla görüşeceğini hayal eder [Ciyt, s. 142 ve devamı], fakat 3. Cilt'te köyde tek başına iken Vurgun hakkındaki gerçekle –yani, bir anlama eksikliği ve zekâ geriliği uçurumu ile– yüzleşir. Ayrıca 3. Cilt'te, Uzunca Ali annesini Yalak köyünde tek başına bırakma konusunda çektiği vicdan azabını (başarısız bir şekilde) dindirmek için [Cilt 3, s. 94] Koca Halil'e Meryemce'ye Vurgun Ahmet ve peri karısının eşlik edeceğini anlatmaya çalışır. Fakat Koca Halil böyle düşüncelere inanmadığı için, Vurgun Ahmet'in doğaüstü statüsü onun için pek bir anlam ifade etmez. Buna karşın, Taşbaş'ın evliyalığı, Muhtar Sefer'in engelleme çabalarına rağmen, kendiliğinden oluşur ve toplum tarafından kabul görür. Yaşar Kemal bir karakterine Taşbaş hakkında yeni bir algının ortaya çıkmasını sağlayan "hikâyeleri insanların kulağına [sanki] toprak anlatıyor, kaya, ağaç, esen boran, kopan fırtına, yağan kar anlatıyor. Belki şu ulu bozkırdan çağlayıp esiyor" [Cilt 2, s. 222] dedirterek Taşbaş'ın yaratıcı dönüşümünün doğal bir süreç olduğunu vurgular. Taşbaş'ın yeni statüsünün kabul edilişinin nasıl gerçekleştiği, dini karizma hakkındaki sosyolojik bir araştırmanın temeli olabilir, fakat her halükârda Yalak köyünde vuku bulan bu spesifik gerçeklik kurgulaması, temel hayatta kalma ihtiyaçlarına dayanmakta ve köylülerin yeni bir hayali gerçeklik yaratmasında önemli bir rol oynayan Muhtar Sefer'in azdırıp sömürdüğü aynı korkular tarafından motive edilmektedir.

Bir önceki sonbaharda Muhtar Sefer, Çukurova'daki pamuk hasadı zamanında bilerek köylüsünü verimsiz tarlalarda pamuk toplamaya mahkûm etmiştir – bunun karşılığında ortağı Delice Bekir'le birlikte tarla sahibinden rüşvet almıştır. Çalışmak zorunda kalmamak için usulsüz yollarla kendi ceplerini dolduran Sefer, ayrıca köylülerin ne kadar umutsuz olurlarsa o kadar kolay manipüle edilip sömürülebileceğini bilir; aynı şekilde, ne kadar güvende olurlarsa o kadar kontrol edilmelerinin zor olduğunu da bilir: Daha önce bahsedildiği üzere (yukarıda s. 226), "Amma ellerine birazcık bir şey geçmesin, bitleri kanlanmasın azıcık, burunları havayı dö-

ver" [Cilt 1, s. 284]. Sonuç olarak, Sefer'in entrikaları neticesinde köylüler, onlara veresiye mal veren dükkâncı Adil Efendi'ye borçlarını ödeyemezler. Yaşar Kemal borçlarını ödeyemeyen ve Anadolu bozkırındaki uzun kış sırasında açlıkla karşı karşıya kalan yoksul köylülerin korkularını ve aşağılanmalarını ustaca betimler. İronik bir biçimde, köylülerin korkuları başlangıçta Muhtar Sefer'in gücünü arttırmasına rağmen, umutsuz köylüler Taşbaş'tan bir evliya çıkardıklarında, Taşbaş'ın yeni keşfedilmiş gücü sahtekâr muhtarı tehdit eder. Yaşar Kemal insan imgeleminin bir dünya kurgulamadaki gücünü gözler önüne serer. Bu durumda insan imgeleminin bir dünya kurgulaması, köylülerin umutsuz yoksulluklarına verilen doğrudan bir tepkidir ve bu yüzden, *Ortadirek* hakkındaki değerlendirmemizde alıntılandığı üzere (yukarıda 8. Bölüm, s. 217 ve başka birçok yerde), Marx'ın insan toplumunun maddi koşullara dayandığını ifade eden temel cümlesini desteklemektedir. Marx'ın maddi gerçekliği, köylülerin fiziksel durumunun yanı sıra, onları bir toplum ve bir gerçeklik kurgulamaya yönelten psikolojik ve imgesel durumların da temelidir.

Üçlemenin başından sonuna kadar Yaşar Kemal fakirliğin etkisi konusunda köylülerin bilincini vurgular. 3. Cilt'te, Uzunca Ali bütün köylüler pamuk hasadı için Çukurova'da iken yaşlı annesi Meryemce'yi ıssız Yalak köyünde tek başına bıraktığı için kendisini yiyip bitirir:

> Bir ıssız köyde, kurdun kuşun içine bir yaşlı kadın bırakılır da gelinir mi? Tek başına. El tutmaz ayak tutmaz, od yok, ocak yok. "Aaaah, ölmeden, hastalanmadan ona bir ulaşsam... El üstünde taşırdım analar anası Meryemceyi. Anaların en güzelini. İyi gün göstermediğimi. Nasıl, nasıl, nasıl yaptım bu işi?"
>
> [...]
>
> "Ama hiç başka bir şey de yapamazdım. Onunla birlikte köyde kalsam, o da, biz de, hepimiz birlikte acımızdan ölürdük." [Cilt 3, s. 175-176]

Köylüleri güçsüz kılan fakirlik, üçlemenin başından sonuna kadar periyodik olarak sahneye çıkan bir laytmotiftir. 1. Cilt'te, Uzunca Ali Koca Halil'e Çukurova ağalarının köylüler üzerinde hayat ve ölüm gücüne sahip olduğunu hatırlatır [Cilt 1, s. 65] ve 3. Cilt'te

ilkin Uzunca Ali (şimdi alıntıladığımız) ve daha sonra Hasan ve Ömer fakirliğin sadece temel hayat şartları üzerindeki etkisini değil, fakat ayrıca insanlıklarını tanımlayan seçimler üzerindeki etkisini de anladığında, bu laytmotif daha da güçlü hale gelir. Örneğin, köylülerin etkisiyle babası Uzunca Ali'nin nenesi Meryemce'yi öldürdüğüne inanan Hasan, babasını bu işe iten şeyin fakirlik olduğu sonucuna varır:

> "Bak, nenemi babam bir avuç pamuk için öldürdü."
>
> [...]
>
> Sonra Ummahana sert davrandığına üzüldü. Nenesi ölmüştü zaten fıkaranın. Ağlayıp duruyor zaten işte. Babası da ağlıyor. O, anasını öldürdü ya, anasını canı gibi severdi, kim bilir niye öldürdü acaba? Şu insanların işlerine akıl ermez ki... Anasını fıkaralıktan öldürdü. Fıkaralık batsın... [Cilt 3, s. 101-102]

Benzer şekilde, Muhtar Sefer'in para karşılığında Meryemce'yi öldürmesi için köye geri gönderdiği Ömer vicdanıyla boğuşurken en sonunda kendisini şöyle ikna etmeye çalışır: "Fıkaralık batsın. Bu kadar fıkara olmasaydım, bir çift öküzüm olsaydı, Bedriye de benim olsaydı, seni hiç öldürür müydüm, sana hiç kıyar mıydım gülüm anacık? Alırdım evime, elini ılıktan soğuğa vurdurmazdım. Ne yapayım hiç bir mümkünüm çarem yok" [Cilt 3, s. 337]. Bu durumlar Marksist veya varoluşçu ideoloji olarak değil, fakat Yaşar Kemal'in, karakterlerinin eylemleri vasıtasıyla ifade edilen, insan imgeleminin gücünün ve etkisinin felsefi yönden keşfine bir arka plan olarak hizmet eden fiziksel ve psikolojik gerçek olarak sunulurlar. Özetle, bozuk bir politik sistem tarafından azdırılmış umutsuz ekonomik şartlar insanları akla gelmedik, "insanlık dışı" şeyler yapmaya zorlar ("Homo sum" [Ben bir insanım] vesaire).[3] Böyle umutsuz durumlar ayrıca insan imgelemini aşırı bir gerçeklik yaratmaya teşvik edebilir.

Köylüler Taşbaş'ı onları korku ve acılarından kurtarabilecek bir evliyaya dönüştürmeden önce, *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde Yaşar Kemal, yedi yaşındaki Hasan'ın örnek niteliğindeki tecrübesi vasıtasıyla, bundan sonra gelecek olan köylülerin

3 Bkz. s. 196-197, dipnot 3.

gerçekliği hayali olarak dönüştürmesinin psikolojik mekanizmasını gözlerimizin önüne serer. Hasan'ın deneyimleri, köylüler Taşbaş'ı bir evliyaya dönüştürmeden önce bile, bize korku ve korkuya verilen imgesel tepkiler hakkında daha derin bir anlayış sunar. *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü, Anadolu bozkırının ucundan, Orta Anadolu'yu kıyı kesimindeki Çukurova düzlüğünden ayıran Toros Dağları'nın kuzey yamacının başlangıcını oluşturan meşe ağaçlarına doğru ağır ağır yürüyen Hasan ve Ummahan'la açılır. Karla kaplı manzara etrafa, hem fiziksel bozkırı hem de yaratıcı imgelemin zihinsel *tabula rasa*sını kapsayan o yaratılıştan önceki hiçliği akla getiren keskin, göz kamaştırıcı bir beyazlık yayar:

> Ortalık kar içindeydi. Kar dereleri tepeleri silme doldurmuştu. Dünya yalnız bir aklıktı. Bu aklığın üstünde en küçük bir leke bile yoktu. Bir kuş, bir sinek lekesi bile. Gökyüzü de apaktı. Yalnızca uzakta, güneyde Torosun ormanlığının üstünde sıcacık yeşile kaçan bir mavilik balkıyordu. Bu duruluk sonsuz aklığın üstüne serilmiş küçücük bir mendile benziyordu. [Cilt 2, s. 7]

Hasan bu hiçlikten, fakir fiziksel çevresiyle çelişen zengin bir hayal dünyası yaratır.

Hasan'ın hayal dünyasıyla ilgili en yakın örnek, 1. Bölüm'ün yaklaşık üçte ikisi geçtikten sonraki kısımdadır. Çocuklar çıplak ayakla donmuş karın üzerinde uzun bir yürüyüş yaptıktan sonra odun toplamak üzere gittikleri ormana ulaşırlar ve ısınmak için bir ateş yakarlar. Yaşar Kemal imgelemin gücünü bize çocukların ateşi seyretmesi sırasında doğrudan gösterir: Hasan çalı ateşinin hızlıca yükselip sönen alevlerinde peş peşe bazı şekiller görür. Alevlerden bir kurt sürüsü fırlar ve hemen sonra "yok olu[r]." Daha sonra Hasan alevlerde sırasıyla yanan bir orman, yalımdan bir kavak ağacı, binlerce yalımdan karınca, doludizgin giden bir at ve bir tazı görür [Cilt 2, s. 22 ve devamı].

Hasan ateşte bu hayali görüntüleri görmeden önce, imgeleminin en nihayetinde kabullenebileceği bir şeye dönüştürmek zorunda olduğu en önemli bilinçlenme anına yavaş yavaş geliriz. Romanın açılış sahnesinde her yeri kuşatan yeryüzü ve gökyüzündeki hiçlikten, Hasan ve küçük kız kardeşi Ummahan'ı insani niteliklerinden sıyıran uzak bir mesafedeki bir görüntüye geçeriz.

Bu görüntüde, çıplak ayakla karda yürümeye çalışan iki çocuk, "yuvadan düşmüş, yuvarlanan, uçmak için kanat çırpan, çabalayan kırlangıç yavrularını[a]" [Cilt 2, s. 7] benzetilir. Daha yakından "zum yaptığımızda" çocukların birbirlerine karşı kimi zaman nefret kimi zaman sevgi duyduğunu gözlemlerken gergin bir tetikte olma halinin varlığını keşfederiz. Çocukların bu karşılıklı nefret ve sevgisi, araya diyalogların serpiştirildiği bilinç akışı dahil, çeşitli anlatı teknikleri vasıtasıyla ifade edilir. Hasan'ın huysuzluğunu ve değişken ruh halini gözlemleriz ve yavaş yavaş korkusunun niteliğini ve kaynağını ve anlamlı bir şekilde var olabilmesi amacıyla bilincinin korkusuna uyum sağlamak için nasıl bir dünya şekillendirdiğini keşfederiz. Hasan'ı anlatıcı aracılığıyla objektif olarak, kendi bilinci aracılığıyla ve özellikle de beş yaşındaki kız kardeşi Ummahan'ın bilinci aracılığıyla sübjektif olarak görürüz.

Objektif ve sübjektif perspektifler, Ummahan'ın bilinç akışının anlatıcının objektif anlatımlarıyla kesilmesinde olduğu gibi, ustaca harmanlanır. Buna benzer bir harmanlamayı, kâh Ummahan'a bir sırrını anlatmayı arzulayan kâh onu reddeden Hasan'ın kararsızlığında da görürüz. Hasan'ın çektiği ızdırap, anlatıcının anlatımı, Ummahan'ın onunla etkileşimi, Ummahan'ın bilinç akışı ve en sonunda kendi bilinç akışı aracılığıyla yavaş yavaş gün yüzüne çıkar. Bu noktada daha bölümün başlarında, farklı perspektifler pürüzsüz bir şekilde birleştirilir:

> Hasan daha da sert:
>
> "Söylemem," diye bağırdı.
>
> Gene önüne eğildi. Çabuk çabuk yürümeye başladı. Ummahan arkasından zor yetişiyordu. Bir zaman, o hale geldi ki neredeyse soluğu taşıp, oracığa yıkılıp kalacak. Sonra, gittikçe gücü azalmaya, geride kalmaya başladı. Hasansa yürüyüşünü hiç bozmuyor, gittikçe arayı açıyordu. Ummahan, "Azıcık yavaşla Hasan, arkandan yetişemiyorum," diyemiyordu. Geride kalırsa, Hasanı gözden yitirirse başına gelecekleri biliyordu. Arkasından koşmaya başladı. Azıcık yakınlaştı. Sonra yoruldu, gene geride kaldı.
>
> Gece uyurken dişlerini gıcırdatıyordu. Uykusunda sıçrayıp, bağırıyordu. Sonra da akşamlara kadar ağzını bıçak açmıyor, somurtuyor. Bir beter oldu bu oğlan. Böyle hep düşünceye dalmış çocukların sonu

> kötü. Bunları ince hastalıklar alır götürür. Bir çocuğun sabahtan akşama kadar işi gücü düşünmek mi, yandı gitti. Eskiden Hasan kendi kendine durmadan türkü söylerdi. Şimdi hiç mi hiç söylemiyor. Hasan kurumuş bir ağaca benziyor. [Cilt 2, s. 8]

Anlatım tekniği, direkt alıntıdan, üçüncü şahıs anlatıcıya, oradan Ummahan'ın düşüncesinin dile gelmiş biçimini ifade eden bir üçüncü şahıs anlatısına ("Ummahan [...] diyemiyordu."), oradan da son paragraftaki bilinç akışına perde değiştirir. Farklı teknikler gerçek hayatta yer alan çok katmanlı, eşzamanlı perspektifleri ve bilinç düzeylerini yansıtmak için harmanlanır.

Anlatım tekniği ile eşit derecede önemli olan şey, Koca Halil ile Meryemce arasındaki etkileşim ile bazı paralellikler gösteren, iki çocuk arasındaki sembolik etkileşimdir. İlk olarak, Koca Halil gibi, Hasan da yalnızlığı seven, farklı ve seçkin olmayı arzulayan biridir, fakat bazen başkalarının desteğine de ihtiyaç duyar. Hasan sır küpü ve huysuzdur ve tıpkı Koca Halil'in doğayla Çukurova'daki pamuk hasadının zamanını tahmin etmesini mümkün kılan özel bir bağlantısı ve doğaya karşı özel bir duyarlılığı olması gibi, Hasan'ın da doğaya karşı özel bir duyarlılığı vardır. Örneğin, meşe ormanına gidip doğayla kız kardeşiyle paylaşmak istemediği gizemli özel bir ruhsal ilişki kurması bunun göstergesidir. Ancak, aynı zamanda manevi destek için de Ummahan'a muhtaçtır, çünkü "Tek başına meşeliğe girmekten, girip orada bir zaman kalmaktan korkar" [Cilt 2, s. 12]. İkinci olarak, Meryemce gibi, Ummahan da sevgi ve şefkat hasreti çeker ve istismar edildiğinde veya takdir edilmediğinde isyan eder. Benzer şekilde, Hasan'ın psikolojik kafa karışıklığı, Ummahan'ı kabul etme ve reddetme arasında tereddüt etmesiyle gözler önüne serilir. Örneğin, kadın nefretine dayalı bir dizi artan oranda edepsiz maniyi ezbere söyleyerek başarısız bir şekilde Ummahan'ı kavgaya kışkırtmaya çalıştıktan sonra, Hasan pişmanlık duyar: "Ummahanın gözlerinin dolduğunu gördü. Bir acıdı ki kıza. Bütün söylediklerine pişman oldu. Vardı, elini tuttu: 'Sen benim güzel bacımsın, can bacımsın,' dedi. 'O sözleri sana söylemedim ki... Hiç de sana söylemedim.'" Fakat hemen sonra, Ummahan Hasan'ın bu müşfik sevgi gösterisi karşısında yumuşayınca, "Hasanın acıması bir anda öfkeye

dön[er]" [Cilt 2, s. 10]. Hasan gelişen bir benlik bilincinin yanı sıra potansiyel bir benlik kaybından kaynaklanan çatışmalar yaşamaktadır ve bu yüzden sırayla ya güç elde etmeyi arzular ya sevgi ve şefkatini ifade eder.

Hasan'ın bunalımı her iki çocuğun bilinç akışı vasıtasıyla yavaş yavaş göz önüne serilir. Ummahan sabırlı bir şekilde Hasan'ın gaddarlıklarının çoğuna tahammül gösterirken, onun bilinç akışı Hasan hakkında bize daha fazla bilgi sunar ve bu vesileyle yavaş yavaş onun sadece terbiyesiz bir çocuk olmadığını, fakat ayrıca "sabahtan akşama kadar işi gücü düşünmek" olduğu için hali "beter ol[an]", "sonu kötü" olan ve "akşamlara kadar ağzını bıçak açm[ayan]" [Cilt 2, s. 8] bir çocuk olduğunun farkına varırız. Çektiği acı onun geceleri yatağını ıslatmasına bile neden olur [Cilt 2, s. 10]. Gerçekten de, "Hasanın yüreği burkuluyordu. İçinde bir sıkıntı vardı ki, tarifsiz" [Cilt 2, s. 13]. Ve sonunda, bizi sıkıntısının kaynağına götüren Hasan'ın bilinç akışının (bazen bir üçüncü şahıs anlatıcının karıştığı) içine gireriz. Hasan ilk önce çocukları kötülüklerden koruyan bir nazarlık olarak kullanılan bir kuş olan mavi yalıçapkını hakkında bir hayale dalar; sonra bilinç akışı hemen sıkıntısının gerçek kaynağına geçiş yapar:

> Omuzuna bu kuşun başı takılmış çocuğun kısmeti bol olur. Hiç bir zaman o çocuk yok yoksulluk bilmez. Atalardan kalma bir sözdür bu.
>
> Atalar... Salıncağın mağarasında geçen yıl çocuklar bir kuru kafa bulmuşlar. Gözleri, kulakları, saçları yok. Dişleri ne güzel. Capcanlı. Güler gibi.
>
> Bir çocuk:
>
> "Atalarımız," demişti. "Ölmüş atalarımız."
>
> Hasan ürpermiş, ölüm üstüne düşünmüş, bir gün, demişti, benim de kafam böyle olacak. Bir korkunç yokluğun, çaresizliğin içine düşmüştü. Sonra birden çocuk olduğu, ölümün de ona çok uzak olduğu aklına gelmişti. Daha delikanlı olacak, orta yaşlı olacak, sonra da Koca Halil gibi olacaktı. Sonra da ölecekti. Bu düşünce yüreğine azıcık su serpmişti ama, gene de dertliydi. Kuru kafayı uzun zaman unutamamıştı.
>
> Sonra bir umut kapısı daha bulmuştu. İnsan ölünce ne olacaktı? Ölünce toprağa koyacaklardı. Tüm bedeni çürüyecek, kurtlanacaktı.

> Vığıl vığıl kurtlar gözlerinde. Kemikleri kalıncaya kadar kurtlar onu yiyeceklerdi. [...]
>
> Hasan, kafasını şimdi, insanların topraktan yeniden filizlenmesi ve cennet cehennem üstüne yoruyor. Meryemceye cennete nasıl gideceği üstüne soru üstüne soru soruyor. Meryemce de ona cenneti cehennemi aşk ile şevk ile anlatıyor. [Cilt 2, s. 14-15]

Ölüm hakkındaki bu düşüncelerle iç içe geçmiş olan şey, ölümü inkâr etme girişimleridir – ahiret inancı ve insanları, özellikle de çocukları, kötülükten koruyan nazarlıklara olan halk inancı vasıtasıyla. Hasan'ın nazarlık olarak bir çocuğun gömleğine takılan mavi bir yalıçapkınının başı hakkındaki düşünceleri Koca Halil hakkındaki düşünceleriyle –"Ocağı batasıca, batasıca da kül ateş olasıca herif. Bu köyün başına bela" [Cilt 2, s. 13]– ve Meryemce'nin Koca Halil'e ateş püskürmesiyle iç içe geçmiştir: "O ölmez. O dünyaya direk çakacak. Ölür mü hiç?" [Cilt 2, s. 13].[4] Daha sonra anlatıcı ses aniden bir üçüncü şahıs bakış açısı ile Meryemce'nin birinci şahıs bakış açısının karışımına dönüşür. Bu sırada Meryemce, öldüğü varsayılan Koca Halil için okunan mevlitten kaçmakta ve sesi duymamak için kulaklarını parmaklarıyla kapatmaktadır. Fakat sesten kaçmayı başardıktan sonra, "Birden dünya bomboş, ıpıssız geldi ona. Keşki Kel Aşığın sesi hiç bitmeseydi" [Cilt 2, s. 16].

Hasan'ın imgelemiyle Meryemce'nin imgeleminin karışımı, 3. Cilt ve bir bütün olarak üçleme hakkındaki bundan sonraki iki bölümde ve Yaşar Kemal'in biçemi hakkındaki 15. Bölüm'de daha detaylı şekilde ele alacağımız önemli bir tema ve tekniktir. Şimdiki durumda, Hasan ve Meryemce ortak ölüm korkuları, ölüm korkusundan kaçmak için imgelemlerini kullanmaları ve kabullendikleri veya kabullenmedikleri ölüm korkularının bir yön değiştirmesi olan nedensiz öfkeleri yönünden birbiriyle ilişkilendirilir. Daha önce, 1. Cilt'te, Meryemce imgelemini kendisi ve kocası İbrahim arasında var olduğunu iddia ettiği büyük bir sevginin hatırasını yaratmak için kullanır. Bunu yapmasının amacı, kocası İbrahim'in arkadaşı Halil'i karısına (yani kendisine) tercih ettiğine dair aşağılayıcı bilgiden kendisini korumaktır. Belki kendisini oğlu Ali'ye yiğitçe adaması bu aşağılanmaya karşı bir telafi ve tesellidir. Bu

4 Ortadaki cümle İngilizce çeviriye konulmamıştır.

yüzden, Meryemce'nin zihninde Ali, Koca Halil'in tarafını tutuyor göründüğünde ve bir düğün hediyesi olan atı Küheylan'ın ölümü ile ilişkili hale geldiğinde, o bile manevi babası Koca Halil'in sembolik bir yedeği haline geldiği için ihanet ve aşağılanma ile ilişkili hale gelir. Ve şimdi, Koca Halil'in gerçek veya hayali ölümü Meryemce'yi hiçlik duygusuyla baş başa bırakır – hatta hayali benliğini hayali bir aşağılanma ve ölümden korumak için hayali bir gerçeklik yaratma gerekçesi bile artık anlamsızdır: "[Halil'in] Dirisi bırakmadı ardını, ölüsü de bırakmıyor. Meryemce kendisine acıdı. Toprağa çöktü, başı uğulduyordu. Şu Meryemce boşluğu, ıssızlığı hiç mi hiç sevmezdi. Ölümden de işte bundan dolayı korkardı" [2.16]. Meryemce'nin varoluşu, ölü olsa bile Koca Halil'e karşıtlığına bağlıdır. Koca Halil Meryemce'nin kendisini içinde tanımladığı toplumsal kontekstin önemli bir parçasıdır ve ek olarak Koca Halil için okutulan mevlit Meryemce'ye kendi ölümünü hatırlatır.

Koca Halil Meryemce'nin imgeleminin kurguladığı dünyanın temelidir, o kadar ki, onun gerçek veya hayali ölümü Meryemce'nin dünyasının yıkılmasına neden olabilir – ya da tam tersine Meryemce'nin imgesel dünyası, ister kocası İbrahim ister hayali düşmanı Koca Halil olsun, fiziksel olarak artık var olmayan birine dayansa bile varlığını devam ettirebilir. Böylece imgesel gerçeklik fiziksel gerçekliğin üstüne çıkar, daha önemli hale gelir – bu, Neclâ Aytür'ün Yaşar Kemal'in üçlemesinin 3. Cildi ile Faulkner'ın *As I Lay Dying* [*Döşeğimde* Ölür*ken*] romanı hakkındaki karşılaştırmalı analizinde gösterdiği üzere, Faulkner'ın romanındaki görüşlerine benzerdir.[5] Daha önce, Meryemce hayal dünyasında kurguladığı geçmişteki bir varoluşun *hatırasını* muhafaza etmek için şu anki varoluşu terk eder. Gerçekte, Meryemce Koca Halil'den nefret eder çünkü Koca Halil Meryemce'nin sadece imgeleminde var olan ve zamanla daha da az mümkün hale gelen bir şeyin hatırasını muhafaza etmesine bir engeldir. Bu, tavırların, değerlerin ve ideallerin zamanla daha az mümkün hale geldiği fakat bireyin zor gelişimsel görevlerden kaçınmak için hayata dair modası geçmiş yaklaşımlara "sıkı sarılmaya" devam ettiği Heuscher'ın "sıkı sarılma" prensibinin

5 Neclâ Aytür, "Native Sons of the South: William Faulkner and Yaşar Kemal", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), s. 161-171.

başka bir örneğidir.[6] Yaşar Kemal hem çocuklarda hem yaşlılarda benzer korkuları betimleyerek, genel olarak bastırılmasına rağmen, ölüm ve ölme konusundaki endişenin bütün yaş gruplarında var olan ortak bir endişe olduğunu ve ölüme yönelik yaklaşımlarımızı yeniden yapılandırmamızı gerektiren insan gelişiminin beşikten mezara kadar devam eden bir faaliyet olduğunu ortaya koyar. Üçlemenin 3. Cildi'nde Meryemce, bundan sonraki bölümde göreceğimiz üzere, kendisi ve hayatı hakkındaki eskimiş imgesel kurgulamalarını terk ederek gelişimsel bir görevi tamamlar. Ancak, Meryemce'nin şimdiki durumu Koca Halil'in *Ortadirek*'in başındaki durumu gibidir: Tıpkı Koca Halil'in 1. Cilt'te geçmişteki imgesel itibarını ve statüsünü koruma konusunda saplantılı olması gibi –ki bu, onun şimdiki varoluş niteliğini yıkan bir şeydir– Meryemce de ölü kocasının sevgisinin hatırasını koruma konusunda saplantılıdır ve bu, onun şimdiki varoluşunu, bize geçmişteki varoluşundan hayat dolu anların hatıralarını gösteren nadir sahneler tarafından kesilen kin dolu bir cehenneme dönüştüren bir görevdir.

Şimdiye kadar *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde önemli bir tema ve önemli bir teknik gördük. Birincisi, hem gençler hem yaşlılar ölümden korkar ve bu korku şimdiki varoluş niteliğini yıkıp onları kendilerini bu korkudan korumak için insan imgelemine güvenmeye zorlayabilir. Bu şekilde, imgelem potansiyel olarak bizi yanıltır veya varoluştan başka yöne saptırır – bu, üçlemenin 3. Cildi'nde yoğunlaşan ve derinleşen bir temadır. İkincisi, yazar münferit karakterlerin seslerini ve çeşitli objektiflik derecelerini yansıtan bir üçüncü şahıs anlatıcıdan, en nihayetinde bütünleşme eğiliminde olan birçok karakterin bilinç akışına kadar, gitgide artan oranda çeşitli anlatım tekniklerini harmanlar. Bu perspektifler ustaca harmanlanır ve bu şekilde insan bilinci, bazen tespit edilmesi zor olan ve belki de bilincin kendisini temsil eden bir tür kolektif bilinç yaratarak üçlemede kendi başına bir tema haline gelir. İlerleyen süreçte Yaşar Kemal, köpeklerin bile hissedeceği [Cilt 2, s. 26] derecede bütün bir köye nüfuz eden korkunun hem bireyi hem toplumu nasıl sınırladığını göstererek imgelemin bir felsefesini ve

6 Heuscher, bkz. özellikle "Authenticity" (Otantiklik) başlıklı 2. Bölüm'ün bir alt bölümü olan "Death, Hubris and Holdfast" (Ölüm, Kibir ve Sıkı Sarılma) kısmı ve kitabın kalanında baştan sona başka birçok yer.

psikolojisini resmeder. Yazarın farklı bilinç unsurlarını birleştirmesi, insan kalbinin derinliklerinde yatan ölüm korkusuna karşı bireyi ve toplumu korumak için devreye sokulan kolektif bilincin bir göstergesidir. *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde Yaşar Kemal bize Hasan'ın ölüm korkusunu dağıtmak için imgelemini nasıl beyhude yere kullandığını gösterir. Ölüm korkusu, bu genç yaşında bile Hasan'ın daha önceki türkülerle dolu tasasız hayatını yerle bir eden bir ıstıraba yol açar ve o hayatın yerine, yatak ıslatma ve kız kardeşi Ummahan'a zalimce davranma şeklinde tezahür eden stres ve saldırganlığı yerleştirir.

1. Bölüm'de Yaşar Kemal, Hasan'ın korkusunu ve bu korkuya imgesel tepkisini önemli ölçüde geliştirir. Hasan kendisini ölüm korkusundan korumak için çocukluğunun daha erken dönemindeki halk tılsımlarını –nazarlık olarak gömleğine takılan bir yılan kafatası ve özellikle de mavi yalıçapkını başı gibi– hatırlar. Böyle nazarlıklar bugünkü Türk toplumunda hâlâ etkindir – genellikle daha kurumsallaşmış, mavi nazar boncuğu gibi ticari meta haline gelmiş kültür formlarında. Nazar boncukları, "kem göze" veya başkalarının kıskanmasına karşı bebeklerin gömleklerine, arabalara ve başka değerli eşyalara takılan ve evlerin eşiklerine yerleştirilen fabrika üretimi boncuklardır. Üçlemede ayrıca başka önemli nazarlık örnekleri de vardır. Mesela, 1. Cilt'te Toroslardaki Ziyaret cevizinin bir dalı hakkında bize şu anlatılır: "Bir dalı vardı hele, salt gök boncuk. Biçim biçim, irili ufaklı, koyu maviden açık maviye bütün dala mavi boncuk sıvamışlar, yıllar yılı" [Cilt 1, s. 165]. Bu birinci bölümde, Yaşar Kemal Hasan'ın imgeleminin yaratıcı gücünü gözler önüne serer. Bunu, Hasan'ın tılsımlara olan halk inancını, kendisini ölümden ve köylüleri de bir önceki güz Çukurova'da borçlarını ödeyecek kadar yeterince para kazanmadıkları için ortak korkuları olan alacaklıları Adil Efendi'den korumak için köyü her birine bir yalıçapkınının başının bağlandığı bin kazıkla çevrelenmiş şekilde hayal edecek derecede nasıl genişlettiğini göstererek yapar. Yaşar Kemal Hasan'ın ölüm korkusunu, Meryemce'nin Koca Halil'in varsayılan ölümü hakkındaki öfkesini –ki bu, kendi ölümüne karşı bir korku tepkisi olabilir– ve köylülerin abartılmış Adil Efendi korkusunu bir araya getirip birbirine karıştırır ve bu şekilde Meryemce'nin ve köylülerin korkularının aslında ölüm korkusu-

nun yön değiştirmeleri olduğunu akla getirir – bu, ayrıca bütün korkularımızın aslında bu en temel korkuyla bilinçsiz yüzleşme girişimleri olduğunu akla getirir. Romanın sonuna yakın Yaşar Kemal Gömleksiz karakterine şu sözleri söyleterek bu, korkunun psikolojik yön değiştirme mekanizmasını ortaya koyar:

> "Biz [...] bütün kış Adili, Adil korkusunu değil, işte, bu günü, evdeki unun bitim günü korkusunu bekleriz. Adil de bahane." [Cilt 2s. 374]

Evet doğru. Ve unun olmaması, açlık ve ölüm korkusunun kısa yoldan ifadesidir. Hasan ölüm bilinci ve korkusunun önemli anlarını sadece ara sıra yaşayan Meryemce ve Koca Halil'den bile daha doğrudan ve sürekli olarak bu açlık ve ölüm korkusunun bilincindedir.

Ancak, 1. Bölüm'ün ana odak noktası sadece Hasan'ın ölüm korkusuna imgesel tepkisi değildir, fakat ayrıca bir tür dini huşu duygusu atfettiği doğaya olan manevi tepkisidir. Hasan bir tür dini önem verdiği gizemli bir kaya oluşumunu ziyaret ettiğinde Ummahan'ı dışlar. Daha önce, 1. Cilt'te, Meryemce'nin de benzer inançları vardır: *Ortadirek*'te, Meryemce doğada "Bir kaya sürüsü olup da, yol yol gezen" cinlerin yaşadığına inanır [Cilt 1, s. 110]. Ve 2. Cilt, *Yer Demir Gök Bakır*'da, eşkıyaların bile korktuğu "ulu kayalar", "peri padişahının sarayı" [Cilt 2, s. 13] ile ilişkilendirilir. Aslına bakılırsa, Yaşar Kemal yaratıcı imgelemin dinin temeli olarak gösterildiği din sosyolojisi de bir gezinti yapar. Yaşar Kemal Hasan'ın "meşeliğinin" Sir James Fraser'ın *The Golden Bough*'da[7] (Altın Dal) ("The Wasteland" şiirini yazarken T.S. Eliot'ın dikkatini çeken ve daha sonra yaygın adıyla "mit eleştirmenlerini" etkileyen) bahsettiği Avrupa pagan inançlarındaki öneminin farkında mıydı bilinmez, ama Hasan meşe ormanına, oraya Ummahan'sız girmekten korkmasına neden olan korkutucu bir önem atfeder. Ve yine, bir inancın inşasının önemli olması için geniş şekilde toplumsal olması gerekir. Diğer çocuklar Hasan'ı kutsal kayasıyla gizlice gözetlediklerinde, kaya başka bir dünyaya giriş kapısı haline gelen kutsal bir kalıntı statüsü kazanmaya başlar. Anne babalar taşı incelemek için köyden çıkıp yollara dökülürler ve hiçbir şey

7 Sir James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (Londra, Macmillan, 1980 [1913]).

görmemelerine rağmen, çocuklarının önceki gün orada gözleri kör edici bir ışık gördüklerine inanıp korkuya kapılırlar [Cilt 2, sb 153-154]. Sonuç olarak herkesin Hasan'ın kayasının kutsal bir dünyaya açılan bir giriş kapısı olduğuna inandığı kolektif bir bilinç ortaya çıkar. Bu epizot insanların dini, insan imgelemi vasıtasıyla belki nihai ölüm korkusunun bir yansıması olan spesifik korkulara bir çare olarak nasıl yarattığını veya keşfettiğini gösterir. Hasan tabiatın başka türlü anlamsız ve gözlerden uzak olan bir parçasına derin bir saygıya dayanan sihirli bir dünya yaratır ve toplum da bu dünyayı dini bir tecrübeye dönüştürerek genelleştirir. Yaşar Kemal hatıralarında ve konuşmalarında, şu örnekte olduğu gibi, bazen böyle tecrübelerden seküler bağlamda bahseder: "Karanlıktan korkan, kendisine yaşamını sürdürmek için, mit dünyaları, düş dünyaları yaratan insanoğlu, başı iyice sıkışınca, kendini ve dünyasını kurtarmanın bir yolunu da bulacaktır."[8] En önemlisi de, 1. Bölüm'de köylülerin Adil Efendi korkusuyla ilintili hale gelen ve sembolik olarak yerini bu korkuya bırakan Hasan'ın ilk ölüm korkusu tecrübesi gibi, burada da Hasan'ın kayasına kutsallık statüsü bahşedilmesi daha sonra Taşbaş'a evliyalığın bahşedilmesinin habercisidir. Her iki durumda da psikolojik mekanizma ilk önce Hasan'ın tecrübesi vasıtasıyla açık bir şekilde göz önüne serilir ve daha sonra daha sembolik ve psikolojik olarak yön değiştirmiş bir versiyon vasıtasıyla yetişkin dünyasında resmedilir. Dahası, Yaşar Kemal bize sadece Hasan'ın tecrübesinin yetişkin bir versiyonunu sunmakla kalmaz, romanın önemli bir yapısal ve tematik unsurunu teşkil eden pek çok yetişkin temsilciler de sunar.

Hasan'ın tecrübesinin ilk yetişkin temsilcisi veya psikolojik yön değiştirmesi Koca Halil'dir. 2. Bölüm, "bozkırdan uğultular geliyordu" ve "Çocuklar kendilerine gömülmüşler, durgun, ölü gibi" [Cilt 2, s. 31] ifadelerinin de gösterdiği üzere, 1. Bölüm'ün hem boşluğunu hem gerilimini yineler. Fakat çocukların daha önceki Adil Efendi korkuları ve "kurt inmiş gibi" köye nüfuz eden korku [Cilt 2, s. 20-21], iki yetişkinin, Uzunca Ali ve Taşbaş'ın korkularında yansıtılır. Hasan kendi kişisel ölüm korkusunu süblime etmek için yetişkinlerin Adil Efendi korkusunu sahiplenir

8 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 198.

ve Ummahan da Hasan'ın Adil Efendi korkusunu bir derece daha mesafeli olarak üstlenir – Ummahan, "Ben de bir korkuyorum ki, [...] Çok çok korkuyorum" sözüyle abisi Hasan'a kendisini yakın hissetmesini sağlayan bir dayanışma eylemi olarak onun korkusunu paylaştığında bunu çok çabuk yaptığı için ikna edici olmaktan biraz uzaktır. Benzer bir şekilde, Taşbaş'ın malum konuyu –"Kim bilir, hiç belli olmaz" denilen Adil Efendi'nin gelişini– uzun uzadıya görüşmek için gece geç saatte Uzunca Ali'nin evine gelmesi, Muhtar Sefer'in ahlaksız otoritesine başkaldıran bu kişilerin bağlarını güçlendiren başka bir dayanışma eylemidir. Çocuklar bir insani sevgi ve arkadaşlık eylemi olarak korkularını paylaştıkları gibi, Taşbaş ve Uzunca Ali de aynı şeyi yapar ve bu paralellik yine Hasan gibi, yetişkinlerin de ölüm korkusunu Adil Efendi korkusu şeklinde süblime ediyor olabileceklerini akla getirir. Ve bu da, ölüm korkusunun süblime edilmesinin temel bir psikolojik mekanizma olduğunu gösterir. Bu, köylülerin gazabından gizlenmeye çalışan Koca Halil'e odaklanan 3. Bölüm'de teyit edilir. Koca Halil bu işi o kadar abartır ki, "Burada ölürüm de çıkmam" diyerek gizlendiği ambardan asla çıkmayacağını ifade eder [Cilt 2, s. 36] ve kendisini o kadar büyük bir korku çılgınlığına kaptırır ki, kendisini gençliğinin baharında, güçlü arkadaşları olan bir kişi olarak hayal eder – bu durumda bu güçlü arkadaşlar, Koca Halil'in hayalinde durumu kendi lehine çevirdiğini ve Yalak köylülerinin arasında korku saldığını gördüğü Memo ve eşkıyalarıdır [Cilt 2, s. 39-40].

Koca Halil içgüdüsel olarak korkusunu ölümle ilişkilendirir ("Burada ölürüm de çıkmam") ve buradaki abartı neredeyse çocukça bir oyun gibidir – bu, Yaşar Kemal'in on yıldan fazla bir süre sonra otobiyografik romanı *Yağmurcuk Kuşu*'nda geliştirdiği bir fikirdir: Romanda çocuklar, en sonunda hem kendileri hem yetişkinler için gerçek bir tehdit olduğu ortaya çıkan Salman'ı merkezine koydukları bir "Salman'dan korkma oyunu" icat ederler. Halil kendine geldiğinde, ailesine veda eder ve "Koca Halilin de kaderi böyle imiş. Kendi köylümüzün elinde can vermekmiş akıbetimiz" diyerek onların kendi kaderiyle ilgili imgesel sempatisinin keyfini çıkarır [Cilt 2, s. 45]. Bu ciltte ve bundan sonraki ciltte kendisini tabiatı anlama konusunda özel yeteneklere sahip "Kartal gibi" [Cilt 2, s. 41] biri olarak görmesine rağmen ve *Ortadirek*'te kendisini

"kocamış bir kurt"[9] gibi hayal etmesine rağmen, böyle imgesel öz seçkinliği sıklıkla başkalarının tavırları ve kendisinin aşağılanmaya karşı hassasiyeti yalanlar. Oğlu Hacı köylülerin ona karşı hiçbir garezlerinin olmadığı konusunda onu ikna etmeye çalıştığında, Halil diklenerek tepki gösterir: "Köylü beni, demek hiçbir şey saymıyor mu? Demek [köyün başına gelen felaketlerden dolayı beni suçlayacak kadar] adamdan saymıyor, ha?" [Cilt 2, s. 41]. Ve gelini tüm köyü, onu önemsediklerini ve kendi korkunç durumlarından dolayı onu suçlamadıklarını göstererek onu rahatlatmaları için getirdikten sonra bile, Halil ilk önce köylülerin kendisini öldürmeye geldiğini düşündüğünde "sesi sevinç içinde[dir]" [Cilt 2, s. 47]. Hatta son "Bir umut[la]" onların en azından kendisini "dövmelerini bekl[er]," fakat hepsi elini öpmeye geldiğinde "Müthiş utanı[r]" bütün suçu kendi üstüne almak ister, "Koskocaman bir boşluk içinde kal[ır]. Acı çek[er]" ve "Çıkıp sabaha kadar durmadan bağırmak ist[er]" [Cilt 2, s. 49-52]. Bundan sonra, Kral Lear'e yaraşır bir tarzda kendisini dışarıdaki şiddetli tipiye yakalanan bütün yaratıklarla özdeşleştirir ve sonra:

> Bunalıyor, boğuluyordu. Uzun bir zaman, can çekişir bir durumda, karanlık bir duvar önünde kaldı. Bu bomboşluktan kurtulmaya çabaladı. Çabaladıkça boşluğa, yalnızlığa, kimsesizliğe daha çok batıyordu. [...] Köylü niçin dövmedi, niçin öldürmedi? [...] Bir de ne diyor köylü? Koca Halil, diyor bundan böyle sen koca köyün büyük eğlencesisin. [Cilt 2, s. 53]

Gece yarısı olduğunda, fırtınanın içine dalarak yola koyulur ve donmaya, uyuşmaya ve uyuklamaya başlayınca, bir yarığa düşer ve hissettiği acı onu duyusal bir saf varoluş tecrübesine uyandırır: "Esen bora hışım gibi. Boranın korkunçluğunun ilk olarak farkına varıyor" [Cilt 2, s. 63].

Birçok imge ve tema bu noktada buluşur. *İnce Memed* 1'in Memed'inde olduğu gibi, acı, varoluşun farkına varmamızı sağlar ve bizi doğanın ve yaşamın güzelliğine duyarlı hale getirir; dolayısıyla, acı bizi daha fazla insanlaştırabilir. Daha önce bahsedildiği üzere (yukarıda s. 107-108), çıplak ayakla kavurucu sıcakta ve dondu-

9 "Kurtlar kocayınca itlere değil de, böyle kancıklara [Meryemce], hem de uyuzlarına maskara olurlar" [Cilt 1, s. 64].

rucu soğukta çift süren Memed'e acı veren çakırdikenleri ayrıca doğanın güzelliğinin bir sembolüdür. Ancak, şimdiki durumda, Koca Halil'i varoluşa "uyandıran" acıya ek olarak, tipi ayrıca bir motifin parçasıdır – korku imgelemin bomboş kalmasına sebep olduğunda insan bilincine yansıyan doğadaki bir hiçlik veya boşluk motifinin. Romanın açılış sahnesinin o her yeri kaplayan kar beyazında gördüğümüz bu boşluk veya hiçlik hem fiziksel ölümü hem imgelemin ruhsal ölümünü sembolize eder, fakat bu aynı zamanda yaratıcı bir hiçlik de olabilir – insan imgeleminin, kendisinden yeni bir varlık, yeni bir gerçeklik ve roman boyunca bir dizi karakter için geçerli olan bir yaratıcı kendini geliştirme potansiyeli inşa edebileceği bir hiçlik. Ancak, bu hiçlik potansiyel olarak yaratıcı olsa da, sıklıkla ilk başta korkutucu bir şey olarak –fiziksel veya ruhsal ölüm gibi– algılanır veya tecrübe edilir. Her zaman olduğu gibi kişisel gelişim yalnız bir şekilde, grup dayanışmasının sağladığı güven ortamının dışında gerçekleşir. Ancak, şimdiki durumda, kolektif düzeyde yeni bir gerçeklik algılaması gerçekleşir ve bu yine din sosyolojisinde karizmanın rolüyle ilgilenenler için araştırmaya değer bir olgu olabilir:

> ...her köylünün kafasında bir düş, yarı gerçek, yarı hayal bir dünya hikayeleniyordu. Ve hiç kimse kafasındaki hikayeyi, düşü kimseye söylemiyordu. Günler geçtikçe Taşbaş sağlamlaşıyor, uzaklaşıyor, büyüleşiyor, düşleşiyor.
>
> "Ne dedi? Taşbaş ne dedi? Bir gece bakmışsın ki üstümüzde karanlık yok. Yıldızlar, ay yok. Üstümüzden çekip alıp götürmüşler. Taşbaş ne dedi? Bir sabah kalkmış bakmışız ki üstümüzde mavi gökyüzü yok, çekip almış götürmüşler. Bir gün bakmışız ki şu Torosun ormanı yok, çekip almış götürmüşler. Adile gelince, ya gelir, ya gelmez, dedi."
>
> "Nereden bildi?" [Cilt 2, s. 182-183]

Hem imgelemin bir olumsuzlaması hem de yeni bir dünyanın yaratıcı bir rahmi olan korkutucu hiçlik, bu romanda çoğu kez sembolik olarak şiddetli bir tipi şeklinde betimlenir. Bu, karakterler kendi içlerine çekildiklerinde mevcut olan mevsimsel ortama da uygundur. Koca Halil dahil, karakterlerin bir kar fırtınasının içine dalarak yola koyulduğu beş epizot vardır. Koca Halil'den sonra, Taşbaş'ın köyle ilgili kâhince beddualarından duydukları korkuları

yönünden ana olay örgüsüne bağlı bir ara öyküde anlatılan sevgililer Hüsne ve Recep gelir. Sevgililer terk edilmiş bir kulübede buluşur ve tutkuları, Recep'in yaktığı ateşin gürleyen alevlerini yansıtır. Mavi gökyüzü, altın portakallar ve sıcak Çukurova güneşi hakkındaki ortak hayalleri, birlikte geçirecekleri ortak bir yaşamla ilgili yaratıcı bir vizyonun parçasıdır. Bu vizyonu gerçekleştirmek için baharda Toroslar yeniden geçit verip yollar açıldığında Çukurova'ya kaçmayı planlarlar. Tekrarladıkları sözler bir umut nakaratı haline gelir: Tıpkı Hasan'ın daha önce "Ormana varır varmaz..." sözünü tekrarlayarak Ummahan'ı beklentiye sokması gibi, Çukurova'ya kaçıp orada yeni bir hayat kurmayı planlayan Hüsne ve Recep de birlikte olma özlemlerini "Hele bir yaz bahar ayları gelsin" sözünü tekrarlayarak ifade ederler [Cilt 2, s. 99 ve başka birçok yerde]. Fakat onların umut ve özlem sözcükleri, Taşbaş'ın köylülere Muhtar Sefer'e karşı korkaklık gösterip başkaldırmadıkları için okuduğu lanete yenik düşer. Taşbaş'ın sözcükleri bir korku ve dehşet dünyası yaratır ve baharın asla gelmeyeceğine, Yalak köyünün dünyasının kısır ve boş olacağına inanan sevgililer geceleyin Çukurova'ya doğru kaçmaya başlarlar ve sonunda ansızın bastıran bir tipiye yakalanırlar. Hemen hemen aynı zamanda, başka bir olay üzerine, Meryemce Koca Halil örneğini takip etmeye çalışır ve gece yarısı bir kar fırtınasında köyden kaçar, fakat Elif ve Uzunca Ali tarafından yarı donmuş halde bulunur. Meryemce'nin kendisi gönüllü sessizlik yemininin bir sonucu olarak bir boşluk veya hiçliktir ve acı amansız sessizliği içinde intikamcı duygularla "Ölüme çare var da buna [Adil'in gelmesine] hiçbir çare yok" [Cilt 2, s. 139] diye düşündüğünde, farkında olmadan ölüm korkusuyla onun süblimasyonu olan Adil Efendi korkusu arasında bağ kurar.

Koca Halil, Hüsne ve Recep ve Meryemce'nin yanı sıra bir kar fırtınasına yakalanan dördüncü bir karakter örneği, köylülerin Taşbaş'ı bir evliya yapacağından korkan Muhtar Sefer'dir. Daha önce, Sefer köylülerin Adil Efendi korkularını Zalaca Karı'nın rüyalarına yaptığı yorumları vasıtasıyla azdırır, çünkü ne kadar çok korkarlarsa onları o kadar kolay kontrol edebileceğini düşünür. Fakat bu olayda köylülerin korkusu sadece Taşbaş'ın karizmasını arttırmaya yarar, öyle ki, Sefer, Adil'in köylülerin borçlarını sildiğini ilan etmek için bir ziyafet verdiğinde, köylüler bu "mucize"yi

Taşbaş'ın doğaüstü gücüne bağlarlar ve Sefer'i bundan kendine pay çıkarmaya çalıştığı için hor görürler. Kendi güçsüzlüğünün verdiği utançla, öfkeli Sefer Adil Efendi'yi köylülerin borçlarını silme ve daha uzun vadeli borç verme kararından vazgeçmeye ikna etmek amacıyla bir tipide yola çıkar – ve öfkesi, tipide hayatta kalması için gereken kuvveti ona sağlar. Hatta daha da şaşırtıcı olanı, Adil'i sözünden dönmeye ikna etmeyi gerçekten başarır da, fakat bunun sonucunda köyün kadınları Sefer'i öldürmeye çalışır. Sefer'in Taşbaş'ı itibarsızlaştırmak için yaptığı her şey – Taşbaş'ı öldürme kumpası ve Memidik'e Taşbaş'ı bir evliya olarak gördüğü hayallerini inkâr etmeye zorlamak için işkence etmesi dahil– Taşbaş'a daha fazla karizma kazandırır ve Sefer'i de daha fazla itibarsızlaştırır. Yaşar Kemal, Sefer'in tipiye karşı mücadelesini Koca Halil ve Hüsne-Recep ikilisi ile daha fazla karşılaştırma eğilimindedir (Meryemce'nin oğlu Ali ve gelini Elif tarafından ölümden kurtarılması daha özel bir meseledir). Bu her üç vakada itici güç, gerçek veya hayali bir statü ve güç kaybı sonucunda ortaya çıkan aşağılanma ve korkudur. Koca Halil becerikli güçlü bir adam olarak imgesel kimliğini bırakmayı reddederken, Sefer de daha önce Uzunca Ali'yle birlikte ahlaksız otoritesine meydan okuyan Taşbaş tarafından kuşatıldığını düşünerek Muhtar olarak prestij ve güç kaybını kabul etmeyi reddeder. Sadece Hüsne ve Recep'in durumu farklıdır: Recep'in kendisini aşağılanmış hissetmesinin sebebi, Adil'in elinden alacağı hiçbir şeye sahip olamayacak kadar fakir olması iken, Hüsne, Taşbaş'ın tüm köyün kısır kalacağını ve baharın gelmeyeceğini söyleyerek köylüye lanet okumasından çok korkar. Romanın sonunda Hüsne ve Recep'in o fırtınada öldüklerinin anlaşılması dehşet ve ümitsizliğe sebep olur, çünkü Koca Halil ve Sefer'in kişisel gurur ve öfkeyle karışık nefretleri yaşam fırtınasına karşı hayatta kalmalarını sağlarken, sevgililer Hüsne ve Recep donarak ölür.

Bir kar fırtınasının ortasında yola koyulan karakter olarak beşinci ve son örneğimiz, romanın sonuna doğru tipi sırasında jandarmadan kaçan Taşbaş'tır. Sefer Taşbaş'ı ermişlik iddiasında bulunmakla suçladıktan sonra, jandarma onu gözaltına alır, sorgular ve bir ermiş gibi davranmayı bırakacağına söz vermesi üzerine serbest bırakır. Ancak, köylüler bu sözün tutulmasını

imkânsız kılar ve Sefer tekrar Taşbaş aleyhinde ihbarda bulunur. Bu kez jandarmalar ona inanan köylü kılığında gelip onu tuzağa düşürür. Jandarmalar onu ikinci kez alıp götürdüğünde, kendisine verdiği sözü tutamadığı acımasız Yüzbaşı Şükrü'nün dayağıyla aşağılanmaktansa, Taşbaş, şiddetli tipide sığındıkları Körmağara'da jandarmalar uyurken gece yarısı kaçıp yola düşer. Taşbaş'ın tehlikeli macerasının sonucu, daha önce vuku bulan Koca Halil'inki gibi, 3. Cilde kadar açıklanmaz, fakat Taşbaş kaçıp tipide kaybolmadan önce, Yaşar Kemal bazılarının sapkın dini duygular olduğunu düşünebileceği şeyleri metnine katar. Taşbaş jandarmalar tarafından alınıp götürülürken, üçüncü şahıs bakış açısı ve Alevi olan Cumali Onbaşı'nın bilinç akışının birleştirildiği bir karışım görürüz:

> Cumali Onbaşı Sivasın Alevilerindendi. [...]
>
> Yeryüzüne insan yaratığı gibi değerli hiç bir yaratık gelmemişti. Allah bile insan suretinde tecelli ederdi. Allahtan sonra, belki de ondan önce yerin göğün yaratıcısı insandı. Allah bir ışık olarak görünürdü. Ve o ışık tekmil insanlarda vardı. Belki bir gün iyilerin iyisi bir insanda gözükürdü. O yüzdendir ki Aleviler insana ve ışığa secde ederlerdi. [Cilt 2, s. 367]

Ve hemen bundan sonra ve yine peşinden birkaç sayfa boyunca, anlatıcının filtresinden süzülen Taşbaş'ın düşüncelerini okuruz:

> Bunu Taşbaşoğlu da bilirdi. Belki Allahın ışığı ondaydı. Belki köylü onda bu ışığı görmüştü. Belki değil, muhakkak. Yoksa, köylü hiç kimseye, boş yere böylesine sarılmazdı.
>
> Erişmiş olsa da, olmasa da, Taşbaş yüreğinin ta derininde, kendisinin kutsal, dokunulmaz, kendisi olmasa dünya olmaz, bu dünyada ne varsa kendisiyle var duygusunu elle tutulur hale getirmeye çalışıyordu.
>
> [...]
>
> [...]
>
> Taşbaş içinden geçirdi, "şu Kızılbaşlar gibi de sıcakkanlı insanlar yok bu dünyada," dedi. "Hak dini, dostluk dini, sevgi dini... Bunlar her bir işlerini sevgi üstüne kuruyorlar. İnsana tapıyoruz, ışığa tapıyoruz diyorlar ama yalandır. Bunlar insan sevgisine, dünya sevgisine tapıyorlar. Dünyanın sevgisi de ışığı değil mi?" [2.367, 369]

Bu pasajlar büyük ölçüde, Batılı geleneklerin yanı sıra bazı Doğulu dini metinlerde de aşina olduğumuz, neoplatonik ve transandantal düşünceye benzeyen bir felsefeyi ifade eder. Bu pasajlar ayrıca *İnce Memed* 1 ve *İnce Memed* 2'nin sonunda Alidağ'ın tepesinde görünen, benim bu bölümün başında Memed'in kendini tam olarak gerçekleştirmiş bir insan haline geldiğinin bir işareti olduğunu öne sürdüğüm, doğaüstü ışığa da ışık tutar.

Yer Demir Gök Bakır hakkındaki değerlendirmemizin amacına uygun olarak, *İnce Memed* ciltlerindeki doğaüstü ışığın, Taşbaş hakkındaki başka türlü kışkırtıcı şekilde gizemli olan şu pasajı aydınlattığına inanıyorum:

> [Taşbaş] Kalabalığı görür görmez, içinden köyü, karısını, çocuklarını bırakıp kaçmak geldi. Ama, o da biliyordu ki kaçamazdı. Köyü bırakabilirdi. Karısını, çocuklarını da... Bir şeyi bırakamazdı, bir tek şeyden vazgeçemezdi... Bir tek, bir tek... Onu kendi kendine bile söylemiyordu.
>
> Kalabalığa yürüdü ve kalabalığın sevgi gösterisine kendini bıraktı. Ayaklarına kapanıyorlar, omuzlarını, ellerini, ayaklarını öpüyorlardı. [s. 330]

İnce Memed 1'deki Memed gibi, Taşbaş'ın da kendi potansiyelini gerçekleştirme imkânından ilham aldığı kanaatindeyim. Böyle bir ideal, Taşbaş'ın, ermişliğini kendini tam gerçekleştirmeyle özdeşleştiren Aleviler hakkındaki düşünceleriyle uyumludur. Bu, Emerson'ın 1838 tarihli Harvard İlahiyat Fakültesi "Söylev"inde İsa'nın kendi potansiyelini gerçekleştiren ve kâmil insan olan tek insan olduğunu ifade eden antinomian (Hıristiyanlığın genel ilkelerine ve/veya evrensel ahlak anlayışına aykırı) cümlesine benzemektedir.[10] Ayrıca böyle bir gelenek, Yaşar Kemal'in yurduna daha

10 Ralph Waldo Emerson, İlahiyat Fakültesi "Söylev"inde bize şunu söyler:

> İsa Mesih gerçek peygamberler soyuna mensuptu. O kendi gözüyle ruhun sırrını gördü. Ruhun sade ahenginin cazibesine kapılıp, güzelliğiyle kendinden geçtiğinde, onda yaşadı ve orada kendini var etti. Tarihin bütününde bir tek o, insanın büyüklüğüne değer verdi. Tek bir adam sizin ve benim içimdekine sadık kaldı ve ona karşı dürüst oldu. O, Tanrı'nın insanda bedenleştiğini ve dünyasına sahip çıkmak için ebediyen yeni bedenlerde vücut bulduğunu gördü. Bu yüce duygu kutlamasında şöyle dedi: "Ben ilahiyim. Tanrı benim aracılığımla yapar; benim aracılığımla konuşur. Tanrı'yı görmek istersen, bana bak; veya kendine

yakın bir yerde, onuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve "Ben Tanrıyım (*Enel Hak*)" dediği için idam edilen İranlı mutasavvıf Hallac-ı Mansur'da vardır.

Fakat aceleci davranıp bu konuyu vakitsiz derinleştirmemiz doğru olmaz. *Yer Demir Gök Bakır*'da imgelemin kullanımını ve istismarını konu alan çok önemli bazı temel perspektifler vardır. Bu bölüme Yaşar Kemal'in hatıralarından insanlık için mitlerin yaratımının önemini vurgulayan bir alıntıyla başlamıştım ve gerçekten de roman bu cümleyi ispatlamanın güzel bir örneğini bize sunar. Fakat romandaki en önemli vurgu mitlerin kendisine değil, fakat böyle mitleri meydana getiren yaratıcı imgeleme ve onları ifade eden diledir. Bu bölümü ilk önce, Yaşar Kemal'in imgelemin bireyi dönüştürme amacına dönük potansiyel kullanımları hakkındaki fikirleri üzerine bazı yorumlarla ve sonra, nihai olarak, bir sanat eserinde daha spesifik olarak kurumsallaşmış hale gelen imgelem hakkındaki bazı yorumlarla sonuçlandıracağım.

İlk olarak, romanın sonuna çok yakın bir yerde, baharın habercisi olarak karlar erimeye başladığında ve hayatın yenilenmesi yeniden başlamak üzereyken, Yaşar Kemal bu mevsim değişikliğinin başlangıcını şöyle betimler:

> Karlar erimeye başladı. Ev aralarındaki sel yataklarından gübreye, samana karışmış sapsarı sular şakırdayarak akıyor, köyün çıplak çocukları bu kirli suların içinde oynuyorlardı.
>
> Köyün içinden pis, kirli, dağların koyaklarından kıpkırmızı, aydınlık, billur kar suları böylece bir süre aktı durdu. Bahar patladı patlayacaktı. [s. 373]

3. Bölüm'de, *İnce Memed* 1'de hemen göze çarpan, fakat *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi'nde daha az görünen veya hiç görünmeyen Yaşar Kemal'in düşüncelerinin transandantal unsurlarını biraz detaylıca ele aldım. Buradaki baharda karların erimesi hakkındaki kısa pasaj, dağ doruklarının Memed'in kahramanlığı ve en yüksek insani fikirler ve gayeler ile ilişkilendirildiği daha önceki romanın idealist vizyonunu çağrıştırmaktadır. Bu betim-

---

bak, sen de benim şimdi düşündüğüm gibi düşündüğünde." (*Selected Essays and Poetry of Ralph Waldo Emerson*, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris [New York, W.W. Norton and Co., Inc., 2001], s. 73)

lemede, kaynağı yüksek dağların karlı zirveleri olan saf billur sular, bu suların saman ve gübre ile çamurlu hale gelmesi ve yarı çıplak yoksul çocukların sararmış kirli sularda oynamasında olduğu gibi, yaşam sürecinde kirlenen insan hayatının daha yüksek bir kaynağının olduğunu akla getirir. Bu pasajın *İnce Memed* 1'in transandantal unsurlarını çağrıştırması, yaşamımızı sürdürmemizi sağlayan fikirleri yaratan, seçimlerimizin ve kararlarımızın potansiyel sonuçlarını tasarlayan ve gerçek dünyadaki eylemlerimizin yaratıcı gayesi olan ideal bir dünyayı yaratan insan imgelemine bu kadar dikkatli bir şekilde ve bu kadar uzun süreli olarak odaklanan bir eser için gayet makuldür. Eylemlerini izlediğimiz karakterlerin tümü, insan imgeleminin farklı yönlerini ve kullanımlarını göz önüne serer. En önemli kullanım, bireylerin işlev görebilecekleri ve gelişebilecekleri bir dünya yaratabilmeleri için gerekli olan ölüm korkusunun süblimasyonudur ve bu kullanım, bir bütün olarak üçlemenin öncelikli bir odak noktasıdır. Fakat en nihayetinde bu korku, bireyin tümüyle şu anın içinde var olabilmesi ve sevebilmesi için doğrudan ve süblime edilmemiş bir biçimde yüzleşmesi gereken bir korkudur – ki bu, üçlemenin son cildinin ana odak noktasıdır. Şimdi üzerinde durduğumuz 2. Cilt'te ise, Yaşar Kemal imgelemi farklı şekillerde kullanan çeşitli karakterleri bize gösterir. Bu bölümün çoğunda takip ettiğimiz Hasan'ın perspektifinin yanı sıra, Meryemce ve Koca Halil dinamik yetişkin hayatlarının baharından kalma demode süblimasyonlarına ve benlik algılamalarına sarılmaya devam ederler. Bu arada, Zalaca Karı'nın süblimasyonları, ölüme karşı önemli bir biyolojik tepki olan cinsellik etrafında döner. Onun sağlıklı fakat bastırılmış içgüdüleri, rüyaları vasıtasıyla serbest kalmak için mücadele eder ve Muhtar Sefer bu rüyaları kendi siyasi menfaatine göre yorumlar.

Sefer belki de bütün üçlemedeki en zeki, becerikli ve yaratıcı karakterdir, fakat onun yetenekleri başkalarının fiziksel ve psikolojik refahı pahasına tümüyle kendi maddi zenginliğini büyütmenin hizmetindedir. Bir ortaçağ ahlak dramında olsa, şeytanı temsil ederdi; modern bir varoluşçu romanda ise, Heidegger'in uzun zaman önce öne sürdüğü "var olan"ın yerine, bölünme ve

psikolojik yansıtmalar yaratan bir düş yıkıcıdır.[11] Ve son olarak, Taşbaş dürüst, iyi niyetli adamdır, tam insan olmaya çalışan ve kaçınılmaz şekilde yenilen, fakat aynı zamanda, yapılması gereken fakat kazanılamayacak olan varoluşsal mücadeleyi temsil eden bireydir. *İnce Memed* 1'deki Memed gibi, ilk başta daha iyi bir hayat yaratmak için çevresindeki insanları Muhtar Sefer'e başkaldırmaya yönlendirmeye çalışır, fakat köylülerinin, onları şeytani zekâya sahip muhtarın entrikalarının hedefi yapan zaafları, sınırlamaları ve psikolojik ihtiyaçları yüzünden zavallı bir halde başarısız olur. Taşbaş daha sonra kendini tam gerçekleştirmiş bir birey olmak için çalışır ve ilerleyen süreçte köylülerde korku ve saygı uyandırır ve hasta olan bazılarını gerçekten iyileştirir. Ve en önemlisi, o, çocuk Hasan'a sevecen bir arkadaştır ve bu dostluk en nihayetinde çocuğun dolu dolu yaşamasını ve sevmesini ve şu anın içinde var olmasını mümkün kılar. Hasan'ın hikâyesi 3. Cilt *Ölmez Otu*'nun sonuna kadar tamamlanmaz. Fakat *Yer Demir Gök Bakır*'ın sonunda bile, Hasan tatmin edici bir son sağlar. Hasan ve kız kardeşi Ummahan arasındaki dönüşümlü düşmanlık ve sevgi aşamalarını gördükten sonra, Ummahan en sonunda Hasan'ın kendi kutsal kayasının altında gördüğü hayallerini görebildiğinde

11 "Problems and Meanings of Symbolism" (Sembolizmin Problemleri ve Anlamları) başlıklı yayımlanmamış bir makalede, Stanford Üniversitesi'nde klinik psikiyatri profesörü olan merhum Julius E. Heuscher, Heidegger'in "*Varlığın* ihmal edilmesi" ve "Var *olanın* gizlenemezliği" ifadelerinden bahseder (2). Mitler, peri masalları ve varoluşçu felsefe hakkındaki irdelemesinde Heuscher, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki Meryemce ve *Yağmurcuk Kuşu*'ndaki Salman gibi karakterlerin hayati önemde bir hiçlik tecrübe ettiği Yaşar Kemal'in romanlarındaki birçok pasaja yararlı bir felsefi bağlam sağlar:

> Mitolojiye, dini imgelere ve dünyamızın diğer bütün sembolik özelliklerine dönük duyarlılık, fenomenolog Husserl'in ulaşmak için gayret ettiği varoluşla önvarsayımsız yüzleşmeye erişme konusunda bize destek olabilir. Bu, "varlıkların kendilerini" [...] "görmemize" yol açar. Bununla birlikte, kendi kültürümüzde bu yeni tecrübeye doğru götürülürken, dünyanın aşırı nesneleştirilmesinden kaynaklanan yabancılaşmayı başlangıçta yaşamak zorundayız: Bu durumda *hiçlikle* yüz yüze geliriz. Hiçliği tam bir boşluk, anlamsızlık ve umutsuzluk olarak tecrübe ederiz; fakat ona tahammül edersek, bu hiçlik, yeni bir düzlemde, evrensel bir anlamlılık duygusu meydana getirecektir. En sonunda Heidegger'in umudunu gerçekleştirebilir ve *Varlığı* hatırlayabiliriz. Mephistopheles tarafından her şeyin hiçliği kendisine gösterilen Faust'a "Senin hiçliğinde her şeyi bulmayı umuyorum" tepkisini verdiren Goethe bunu anlamıştı. (s. 12-13)

ve bunu ona söylediğinde onların nihai barışmasına şahit oluruz. Daha önce Ummahan, Hasan'ın ateşte veya "kutsal kayası"nın altında gördüğü hayallerine katılamadığı için hayıflanır. Şimdi, romanın sonunda, Hasan'ın kayasının altında "daha yeni açmış üç çiçek" görürler:

> Birisi kırmızı, parlak bir billur kırmızısı... Yalım yalım... Uzun boyunlu. Birisi de sarı, ekin sarısı, güneş sarısı, sapsarı, billur sarısı... Uzun boyunlu. Birisi de mavi, devedikeni mavisi, camgöbeği, gök mavisi, deniz mavisi, yalım mavisi, billur mavisi... Uzun boyunlu. [Cilt 2, s. 382-383]

Bunlar "gerçek" midir yoksa "sadece" hayal ürünü müdür? Yaşar Kemal'in son sahnesi, ölürken bir şey gören, fakat gördüğü hayalin içine girmenin ve ortak bir hayal yaratmanın, onun ölümüne şahit olan bize bağlı olduğu Shakespeare'in *Kral Lear*'i ayarındadır. Şimdiki durumda da, bu sahnenin gerçek mi yoksa ortak bir yaratım mı olduğuna karar vermek bize bırakılmıştır. Biz de, sembolik olarak çağrıştırıcı olan çiçekleri yorumlayarak, kendi imzamızı ekleyebiliriz – örneğin, kırmızı yalım tutku ve yaşam gücünü, sarı yalım besin kaynağı ve sevgi ışığı olarak güneş ve doğayı, birbirine karışan ve beraber bir potansiyel metamorfoz örneği olan devedikeni, deniz ve gök mavisi ise benlik ve doğayı çağrıştırır. Ve hepsi de, varoluşun ıssız bozkırında fakirlik ve umutsuzluğun ortasında umut olan çocukların sevgisi vasıtasıyladır. Ve her üç renk de ateşin rengidir – Herakleitos'un yaşamın değişkenliğinin bir sembolü olan alevlerin dansının.

Bu son derece sembolik sonla birlikte, bu ziyadesiyle zengin roman hakkındaki nihai yorumumuza geçebiliriz. Yaşar Kemal'in bütün romanlarında olduğu gibi, burada da sanatın temsilinde özdüşünümsel bir unsur vardır. Romanın yaklaşık dörtte biri geçtikten sonra, Yaşar Kemal geleneksel bir Anadolu ozanının destan ve türkü söyleyişini betimler. Kel Âşık, Kürt ozan Abdal-é-Zeyniki'nin kaderini anlatan ve romanın Türkçe orijinalinde kısa bir bölüm oluşturan [14. Bölüm], fakat İngilizce çeviride 9. Bölüm'ün ortasına yakın bir yerde başlayan, bir türkü söyler. Sadece senede bir veya iki kez gerçekleşen bu özel olayın önemini göstermek için, âşık sazının boynuna üç farklı renkte püskül takar – romanın sonundaki

çiçeklerin renkleri olan kırmızı, sarı ve mavi. Kışın ortasında gerçekleşen bu özel gecede âşık, köylülere ateşe bol odun atmalarını söyler ve ekler: "Ateş harlasın, ateş delirsin" [Cilt 2, s. 123]. Bu, belki İslamiyet öncesi geleneklerle bir bağı ve daha önce romanın son sahnesindeki çiçeklerin renklerinden bahsedilirken dikkat çekilen ateş ile yaşamın benzerliğini çağrıştırır. Kel Âşık, Yaşar Kemal'in hatıralarında anlatıldığı üzere, gerçekte Yaşar Kemal'in ailesinin Van'daki evinde destan söylemiş olan büyük Kürt âşığı Abdal-é-Zeyniki hakkında türkü söyler.[12] Daha önce bahsettiğimiz imgelemin çeşitli nitelikleri, Kel Âşık'ın Kürt ozan hakkındaki anlatımlarında yer alır: Örneğin, o bir "akarsu" gibidir –yaşamın alevi gibi sürekli akan, sürekli değişen– ve onun "hiç görmediği, göremediği, elini dokunduramadığı bir sevgilisi var[dır]" [Cilt 2, s. 124-125]. Fakat Abdal [Türkçe âşık veya ozanın Kürtçesi*] ayrıca kördür ve yolda yürürken ayağı, bir kanadı yaralı ve bir kanadının da bir parçası kopmuş bir turnaya takılır. Kör ozanın ve uçamayan kuşun kaderleri birdir. Ozan bütün gece ve aylarca durmadan türkü söyler. Onun türküsü, hiç görmediği dünyanın yaratılması içindir, ta ki bir bahar sabahı, tam güneş doğarken, "Birdenbire Abdalın gözlerinin önünde bir ışık patlar" ve Abdal dehşete kapılır, sonra gözlerini açıp hiç görmediği yeryüzünü, "doğurgan bir ana gibi zengin, şehvetli [yeryüzünü]" seyre dalar. Abdal'ın gözleri ışığa kavuşurken, turna da uçma yeteneğine yeniden kavuşur ve uçar gider [Cilt 2, s. 126-127]. Bu öykü, hakiki bir yaratma eyleminin İncil veya Kuran'daki yaratılış hikâyelerine benzer olması ve her şeyin kaynağı olan yaratıcı yeryüzü ile bağlantılı olması gibi, ışık ve yaşamla eşanlamlı olan bir yaratıcı imgelem kıssasıdır. Şairin [Kel Âşık'ın] sözleri orijinal yaratımı yeniden yaratır ve fakir köylülerden oluşan dinleyicilerine ilham verir. Kıssa, âşığın yaratıcı sözlerini çeşitli karakterlerin –Taşbaş, Koca Halil, Memidik ve Hasan dahil– yaratıcı hayallerine ve eylemlerine bağlar. Hasan

12 "Evin övüncü de büyük Kürt Halk Şairi, destancısı Abdele Zeynikinin Vanda bizim eve gelip destan söylemesiydi. Bütün ev diline pelesenk etmişti. "Bu ev Abdale Zeynikinin diz çöküp destan söylediği evdir." *Yaşar Kemal on His Life and Art*, s. 8-9. Türkçede "gezgin derviş" anlamına gelen "abdal" sözcüğünün bazı halk ozanlarının adlarına eklendiği de görülür? Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal, Muhiddin Abdal. (ed. n.)

ile Ummahan'ın paylaştığı romanın sonundaki yaratıcı imgelem sahnesi, Abdal'ın imgelem, ışık ve sevgi öyküsünün uygun bir ifadesidir. Bu idealin aksine, Taşbaş üç jandarmayla köyden ikinci kez ayrıldığında, Muhtar Sefer'i lanetler ve köylünün onunla bütün bağlarını koparmasına sebep olan bir ölüm sessizliğine mahkûm eder. Sefer'in sessizliği, insan dilinden ve ışık ile yaşamın dönüştürücü yaratıcılığından koparılmış tam bir cehennemdir. Sefer'in yaratıcı olmayan karanlığı, onun köylüler üzerindeki, nefretin ve sevgiyi olumsuzlamanın bir ifadesi olan, yıkıcı etkisini yansıtır.

11. BÖLÜM

Varoluşa Karşı Düş: Ölmez Otu

Yaşar Kemal *Ölmez Otu*'nu 1968'te bitirdiğinde, yirmi yıldan fazla bir süre önce başladığı, 1000 sayfanın oldukça üstünde olan bir üçleme tamamlanmış oluyordu. Yaşar Kemal 1947'de üçlemenin 1. Cildi *Ortadirek* üzerinde çalıştığını ifade etmiştir – yani, *İnce Memed* 1 1953-54 yılları arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika halinde yayımlanmadan çok önce. Üçleme bir bütün olarak yirminci yüzyılın en büyük edebi başarılarından biridir – insani algıyı ve insani varoluşu zaman üstü bir tarzda irdeleyen muhteşem bir eserdir. 1. Cilt *Ortadirek*, varoluşun temel maddi koşullarını ve bu koşulların, insan imgeleminin bireyin algılayıp hissettiği şeyleri bilfiil değiştirmesine neden olabilen psikolojik etkilerini irdeler. İnsan imgelemi ayrıca maddi koşulları iyileştirmek için –aslında, Marx'ın *The German Ideology*'de (*Alman İdeolojisi*) anlattığı varoluşun temel maddi koşullarını dönüştürmek için– umut ve eylem yaratabilecek güçlü alternatif vizyonun bir kaynağı da olabilir. 2. Cilt *Yer Demir Gök Bakır*, maddi koşullar dayanılmaz hale geldiğinde insanların yarattığı varoluşla ilgili çarpıtmalara ve alternatif vizyonlara odaklanır. Muhtar Sefer köylüleri yoksul ve aç kalmalarını sağlayarak kendi menfaati için manipüle edip sömürür. Buna karşılık, Sefer'e karşı koymak için, köylüler çaresizlikleri içinde güçlü bir evliya yaratırlar. Bu evliya, gerçekte hastaları iyileştiren ve dertlilere derman bulan Taşbaş'tır. Ek olarak, Taşbaş kendi algılamalarını ve varoluşunu sorgular ve bu şekilde, duyuların güvenilirliği ve o algılamaları yaratma, çarpıtma ve yorumlama kabiliyetine sahip olan imgelemin güvenilirliği dahil, hayatın maddi gerçekliği hakkında temel epistemolojik sorular sorar. Son olarak, 3. Cilt *Ölmez Otu*'nda duyuların ampirik gerçekliği ile insan zihninin kurguladığı zihinsel gerçeklik arasındaki çatışmanın dramatik bir gösterisini

izleriz – daha önce yukarıda 8. Bölüm'de[1] değinildiği üzere, duyularla algılama (*apprehension*) ve imgesel kavrama (*comprehension*) veya o ampirik bilgileri imgelem vasıtasıyla kurgulama arasındaki çatışma. En nihayetinde, Yaşar Kemal varoluşu hem fiziksel hem zihinsel perspektiflerden ele alır ve korku ile arzunun yönlendirdiği insan imgeleminin, baskın kültür tarafından sağlanan "resmi" kurgulanmış dünyaya genellikle uymayan bireysel bir dünya yaratmak için iki karşıt perspektifi nasıl uzlaştırdığını göz önüne serer.

Ölmez Otu'nun baştan sona her yerinde Yaşar Kemal fizik ile metafizik arasındaki ve duyular ile imgelem arasındaki farkı irdeler. Romanın açılış sahnesi, manzarayı çarpıtan ve Ceyhan Irmağı'nın "eritilmiş gümüş ışıltısında" [Cilt 3, s. 7] görünmesini sağlayan ay ışığında gerçekleşir. Ay ışığıyla aydınlanmış arka plan manzarası, imgelem çarpıtmalarının uygun bir sembolüdür – sadece ay geleneksel olarak aşk, delilik, şiir, dini histeri ve olası aşkın deneyimlere işaret eden başka imgelem çarpıtmalarıyla ilişkilendirildiği için değil, fakat ayrıca manzara Avcı Memidik gibi biri tarafından algılandığı için. Memidik güçlü imgelemiyle daha önce Taşbaş'ı bir ermiş olarak algılamış olan ve önceki kış Muhtar Sefer'in talimatıyla kendisine yapılan işkenceyi şimdi sürekli yeniden yaşayan biridir. Memidik'in imgelemi sadece zamanı aşmaz, ayrıca, sürekli zihnini meşgul eden önceki yılın fiziksel acısını yeniden yaşadığında olduğu gibi, zihinsel boyut ile fiziksel boyut arasındaki farkı da aşar:

> Tabanları, hayaları, dizleri sızlar gibi oldu. Bir de içi bulandı kusacağı geldi.
>
> Yediği dayak hiç aklından çıkmıyordu. Hiç mi hiç... [Cilt 3, s. 8]

Memidik'in fiziksel yaraları iyileşmiştir, fakat psikolojik yaraları çok daha kötü hale gelmiştir, o derece ki, zihni ile bedeni arasındaki imgesel köprü onun orijinal deneyimini yeniden yarattığında, bedeni sıklıkla zihnine itaat etmez. Hatta daha da kötüsü, kendisini o kadar aşağılanmış hisseder ki "Anasının da yüzüne bakam[az], utancından" [Cilt 3, s. 9]. Dolayısıyla, ta baştan itibaren fiziksel travmanın, iyileştikten sonra uzun süre devam edebilecek zihinsel travmayla sonuçlandığını ve peşinden zihinsel travmanın fiziksel

1 Bkz. 8. Bölüm s. 258, dipnot 34.

travmayı yineleyebildiğini görürüz. Bu yineleme Memidik'i cinsel olarak güçsüz bırakır, bıçak kullanan ellerini felç eder ve Sefer'den intikam almasını ve başka bir insanın yüzüne bakmasını imkânsız kılar. Dahası, belki kısmen yalnızlığını ve bedeni üzerindeki kontrol kaybını telafi etmek için, Memidik'in güçlü imgelemi, haşmetli bir evliya olarak algıladığı köylüsü Taşbaş hakkında hayaller kurmaya devam eder.

Dağın Öte Yüzü üçlemesi kendine özgü kişisel perspektifler yönünden zengindir – özellikle 3. Cilt *Ölmez Otu*'nda. "Kendine özgü kişisel perspektifler" tabiriyle, kişisel algılamanın hem biçimini hem içeriğini kastediyorum: Farklı bireylerin gözlerinden bakacak olsak, onların günlük gerçekliği algılamaları bizim algılamalarımızdan, "gerçekliği" tanınmaz hale getirecek derecede farklı olabilir. Bu tür görecelik bilinci, algılamanın "bir mizaç aracılığıyla"[2] gerçekleştiğini vurgulayan çok karalanmış ve yanlış anlaşılmış bir edebi teknik olan Zola'nın natüralizm kavramını akla getirir. Hem edebi hem ideolojik kafa karışıklığından kaçınmak için ben bu teknikten "empresyonizm" diye bahsediyorum. Bu, Paul Cézanne'ın çocukluk arkadaşı olan Zola empresyonist Fransız ressamların algılamanın göreceliği konusunda yaptıkları deneylerin önemini anlayan belki de ilk eleştirmen olduğu için özellikle uygundur. Algılamanın göreceliği bilinci, kendi roman sanatında böyle problemlerle ilgilenen Yaşar Kemal'de de vardır. Yaşar Kemal hatıralarında, ilk döneminde Zola'ya hayranlığını şöyle dile getirir: "Gençliğimde en hayran olduğum kişi Zola'dır. [...] Gençliğimde *Germinal*'i aşağı yukarı ezberlemiştim" – gerçi daha sonra Zola'nın natüralizminin "Yanlış [bir] insan anlayışını" temsil ettiğini ileri sürmüştür.[3]

Fakat biz Yaşar Kemal'in teorik düşüncelerinden daha ziyade, Zola'yı örnek almış görünen fakat daha sonra Zola ve çoğu empresyonist ressamı aşan,[4] onun gerçek edebi pratiğiyle ilgileniyoruz.

---

2 Bu fikrin *klasik örneği*, Émile Zola'nın *Thérèse Raquin* romanının ikinci baskısının 1868 tarihli orijinal "Önsöz"ünde yer alır (*Thérèse Raquin*, çev. Leonard Tancock (New York, Penguin, 1962)).

3 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 147. Başka bir yerde Yaşar Kemal şöyle der: "*Germinal*'i o yıllar ne kadar çok okuduğumu gerçekten anımsamıyorum. Çok sayfalarını ezberlemiştim." s. 121.

4 Yaşar Kemal'in, en başarılı olmasa da, en istikrarlı empresyonizm örneği, bitmemiş *Akçasazın Ağaları* üçlemesinin 1. Cildi olan *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'dir.

Bu bölümde *Ölmez Otu*'ndaki geniş bir karakterler yelpazesinin sunduğu Yaşar Kemal'in değişken bireysel hayal ile bir toplumu oluşturan bireysel hayallerin kümülatif toplamı arasındaki ilişki hakkındaki görüşlerini göz önüne seren çeşitli perspektifleri ele alacağım. Böyle bir işin zorluğunu, var olan her şeyin nasıl mutlak olarak biricik ve bireysel olduğunu –yuvasındaki karıncadan topraktaki çiçeklere kadar– vurgulayan Yaşar Kemal'in hatıralarındaki yorumlar bize gösterir. Buna göre, bir birey, özellikleri bireysel ve somut olmadığı sürece dilsel soyutlamalar olan kolektif bir topluluktan daha gerçek ve daha önemlidir. Bu, bitkiler ve hayvanlar için geçerliyse, diğer yaşam formlarından katbekat karmaşık olan insanlar için çok daha fazla geçerlidir.

İlk olarak, Yaşar Kemal'in bir bütün olarak üçlemede bireysel, tekil algılamayı kullanımı hakkında giriş mahiyetinde bir genel değerlendirme ve özetle başlayacağım. 1. Cilt *Ortadirek*'te, yaşlı kahramanlarımız Koca Halil ve Meryemce'nin kişisel izlenimleri özellikle zengindir: İlk olarak Koca Halil gittikçe artan fiziksel zayıflığı karşısında onurunu koruma ve aşağılanmaktan kaçınma gayretiyle gençliğinin ve orta yaşının fiziksel maharetine olan inancını muhafaza etmeye çalışır; daha sonra ise, romanın kalanının büyük bir bölümünde Meryemce ölü kocasının sevgisine ve ideal eş ve anne olarak kendi öz imajına olan inancını muhafaza etmeye çalışır. Her iki durumda da bu iki karakterin algılamalarını ve duygularını, bu algılamaların ve duyguların nedenini anlamadan önce deneyimleriz: İlk bölümde Koca Halil'in kurumuş duygularını ve algılamalarını ve daha sonra ikinci bölümde, güzel bir dizi epik benzetme vasıtasıyla onun algılamalarının normal zenginliğini deneyimleriz. Bu epik benzetmeleri, Koca Halil'in bilincinden süzülen duygusal bozkır betimlemeleri takip eder.

Zola'nın sanat teorisi hakkındaki olumsuz yorumlarına rağmen, Yaşar Kemal Zola'nın izlenimciliğinin sofistike bir karışımını aşırı dramatik bir biçimde kullanır – sadece genel görünümü renklendirmek için değil, ayrıca, yukarıda 5. Bölüm'de ifade ettiğim anlamda, olay örgüsü ve eyleme yaptığı vurgu ile "epik" olan bir anlatım tarzına uygun olduğu üzere, karakterlerinin spesifik duygularını ve eylemlerini renklendirmek için de. Benzer şekilde, daha ağırdan alan bir anlatım tarzı içinde, Meryemce'nin hayata, oğlu Uzunca

Ali'ye ve özellikle Koca Halil'e karşı görünürde makul olmayan öfkesini görürüz – tümüyle atı Küheylan'ın ölümünün bir sonucu olarak, fakat bu abartılı öfkenin altında yatan sebepleri romanda çok daha sonra anlarız. Hem Koca Halil hem Meryemce en değer verdikleri benlik algılamalarını muhafaza etmek için mücadele ederler. Bu benlik algılamaları, bu yaşlı kahramanların hikâyeleri, Koca Halil ve Meryemce'nin kocası İbrahim'in Yemen Savaşı sırasındaki ve daha sonra Aslan Ağa'nın at hırsızları çetesindeki maceralarını anlatan ara öyküde birleşene kadar çeşitli anlatım tarzları vasıtasıyla –en objektif her şeyi bilen anlatıcıdan en sübjektif bilinç akışına kadar– ifade edilir. Bu ara öykü Koca Halil'in geçmişteki gücünü ve maharetini gösterir ve ayrıca İbrahim'in, karısı Meryemce'ye olan sevgisinden daha güçlü olan Koca Halil'le arkadaşlığını da göz önüne serer. Ara öykü bize, Koca Halil ve Meryemce'nin benlik algılamalarının ve imgesel gerçeklik kurgulamalarının temel bir biçimde çatışma içinde olduğunu gösterir.

Algılamanın tekilliğinin başka örnekleri, 1. Cildin sonuna doğru Yalak köylüleri hakkında yapılan geniş kapsamlı bir değerlendirme sırasında göz önüne serilir. Bu değerlendirme, Muhtar Sefer –ideal olarak gerçek bir sosyal birlik oluşturması mümkün olan Kel Âşık'ın yardımıyla– aralarında bir sosyal dayanışma görüntüsü oluşturarak manipüle etmek amacıyla neredeyse bütün köylülerin ihtiyaçlarına oynayarak nefes kesici bir performans sergilediğinde, bir tür insanlık anatomisi haline gelir. İronik biçimde, âşık, yoksulluğa ve ağaların zulmüne karşı türkülerini söyler, fakat şimdi ağaların zulmünün yerini, 1950'lerin modern Türkiye Cumhuriyeti'nde demokratik siyaset kılığına bürünen eski zamanların Osmanlı zulmünün en yeni sembolik temsilcisi olarak Muhtar Sefer'in zulmü almıştır. Sefer kendi amaçlarıyla örtüştüğünde ve köylüleri daha iyi manipüle etmesine imkân verdiğinde bir sosyal birlik *görüntüsünü* destekler, lakin gerçek toplumsal birliği asla desteklemez, çünkü bu, köylüleri güçlendirip kendi ahlaksız otoritesinin altını oyacaktır.

Üçlemenin ikinci cildi *Yer Demir Gök Bakır*'da, bireyci bir perspektif genel olarak Taşbaş tarafından temsil edilir. Köylüler onu kendi evliyaları yaptıktan sonra, Taşbaş, bazı insanların ciddi hastalıklarını iyileştirdiği için, gerçekten bir evliya *olup olmadığına*

karar vermeye çalışır. Bu karara varmak için, gerçekten olağanüstü herhangi bir şey yaşayıp yaşamadığını kesinleştirmek amacıyla kendi algılamalarını mercek altına alıp değerlendirir, çünkü Memidik'in Taşbaş'ı Kutsal Kırkların arasında gördüğü doğaüstü hayallerinden etkilenen birçok köylü, Taşbaş'ın evinin üzerinde gerçekleşen doğaüstü olaylar gördüğünü iddia eder. Ve son olarak, kendisi hakkındaki ikircikli kararsızlığı sırasında ve toplumuyla çeşitli ilişkileri sırasında Taşbaş'ın içinde ve dışında sürekli değişen algılamalar, Uzunca Ali'nin yedi yaşındaki oğlu Hasan'ın birinci bölümdeki ve sonuncu bölümdeki eşsiz algılamaları tarafından parantez içine alınır. Sonuncu bölümde, daha önce yukarıda 10. Bölüm'de ele aldığımız Hasan ve Ummahan'ın algılamalarının ideal bir karışımına şahit oluruz.

Son olarak, *Ölmez Otu*'nda çeşitli karakterlerin bireysel algılamaları, en az sekiz ana karakteri –Memidik, Uzunca Ali, Koca Halil, Meryemce, Taşbaş, Ömer, Sefer ve Hasan– ve çoğunlukla köylülerin geri kalanından birçok ikincil karakteri kapsayacak şekilde çoğaltılır ve zenginleştirilir. Böyle apayrı algılamalardan veya hayallerden bir toplum kurgulamanın zorluğu, Şevket Bey cinayetiyle ilgili bir polis soruşturmasını betimleyen *Ölmez Otu*'nun 13. Bölümü'nde ima edilir. Üçlemenin daha önceki iki cildinden ve bu son cildin daha önceki bölümlerinden tanıdığımız köylüler, polis ve jandarma tarafından sorgulanmak üzere sıraya dizilirler. Köylüleri daha önceden tanımamıza rağmen, şimdi onları polisin, jandarmanın ve hasır şapka giyen Şevket Bey'in üç erkek kardeşinin perspektifinden algılarız. Tanıdığımız köylüler bu yeni ve yabancı perspektiflerden algılandığında, yetkililerce anlaşılmaz bulunurken, bize de uzak ve daha az tanıdık gelirler:

> Bunlardan hiç bir bilgi edinemezsiniz. Dünyanın en tuhaf mahluklarıdır köylüler. Bir acayip millettir köylü milleti, ketum, taş gibi sağır.
>
> "Şevket Bey," diye bağırdı sivil polis. "Ben ne yapayım senin ananı! Nasıl bırakıp gelmişsen gelmişsin, bana ne! Şevket Beye noldu?" [Cilt 3, s. 115]

Uzunca Ali'nin annesini Yalak köyünde tek başına bırakması konusunda hissettiği acıyı yaklaşık 100 sayfa okuduktan ve köylülerin Uzunca Ali'nin annesi Meryemce'yi öldürdüğüne dair acımasız

suçlamalarına şahit olduktan sonra, birdenbire hikâyenin şimdiye kadarki ana meselelerinden birini önemsemeyen bir perspektifle karşı karşıya kalırız.

Bu epizodun başında köylüler, polis ve jandarmanın Uzunca Ali için geldiğini zannederler, çünkü yanlış bir şekilde Uzunca Ali'nin annesi Meryemce'yi öldürdüğünü düşünürler. Polis Uzunca Ali'den hiçbir şey anlayamaz, fakat askeri disipline uygun davranmasından dolayı jandarmalar Ali'yi sever. Öte yandan, Gömleksiz ifade verirken Uzunca Ali'nin annesini öldürdüğünü söyleyerek ona korkakça ihanet eder. Polis ve jandarma toplumsal kurgulama ve kontrol yöntemleri sergiler ve ilerleyen süreçte, yetkililerin kullandığı şiddet "biribirlerine sokul[an]" köylülerde korku oluşturduğunda, kısa süreli bir "toplumsal birlik" örneği görürüz. Buna karşılık, köylülerin korkusu üsteğmenin otoritesini güçlendirir ve üsteğmen "genç, pırıltılı gözlerini bir kral güveni içinde kalabalığın üstünde dolaştır[ır]" [Cilt 3, s. 113-114].

13. Bölüm'ün [Cilt 3, s. 112-123] baştan sona her yerinde, Yaşar Kemal köylüleri polis ve jandarmanın tamamen yeni perspektifinden betimler ve böylece daha önceki tanışıklığımıza rağmen, onlardan uzaklaşır ve onlara yabancılaşırız. Oluşturulan etki, biraz Shakespeare oyunlarının ve modern dramanın kendine göndermeli teknikleri gibidir. Bu tekniklerde, oyunun ilk baştaki yanılsaması yarıda kesilir ve biz ansızın bir oyun seyretmekte olduğumuzun farkına varırız. İlk olarak, Gömleksiz her zamanki gibi böbürlenir ve ailesinin gücü ve onuru konusundaki saplantısını ifade eder. Bunlar bizim için artık onun tanımlayıcı özellikleri olmuştur. Fakat polisin perspektifinden bakıldığında, böyle ayrıntılar tamamıyla anlamsızdır. İkinci olarak, Şevket Bey'i gerçekten öldüren ve aklı hep cesette olan Memidik, cesedi gizlediği kuyunun üzerinde dönüp duran kartalları fark eden tek jandarmanın dikkatini dağıtmaya çalışır. Bu yüzden, Uzunca Ali, Meryemce, Tebdilhava Memet, kartallar, Şevket Bey hakkında, sonra yeniden Uzunca Ali ve Meryemce hakkında bir dizi tutarsız, birbiriyle bağı kopuk sözler söyler ve sonra Şevket Bey'in bir silah taşıyıp taşımadığıyla ilgili bir soru sorar. Son olarak, Zalaca Karı'yı dinlediğimiz bir aradan sonra, Memidik ifade verir ve Şevket Bey ile Muhtar Sefer'in sürekli birlikte olduklarını (ki bu bir anlamda doğrudur, çünkü

Memidik Şevket Bey'i bıçakladığında iki adamı karıştırmıştır) ve en sonunda Şevket Bey'in denize atladığını söyler. Bu noktadan sonra Memidik kontrolü kaybeder ve Taşbaş, kendi yediği dayak ve Muhtar Sefer'in eliyle yaşadığı aşağılanma yüzünden Zeliha ile sevişememesi hakkında çılgınca anlaşılmaz sözler söylemeye başlar.

Cinsel yönden engellenmiş Zalaca Karı, tahmin edileceği üzere, Şevket Bey'i gördüğü bir rüyasını anlatır – çıplak olarak tabii ki. Ve bunlardan sonra, Hasan bir söğüt dalından bir sipsi yapar ve çalmaya başlar. Sipsiyi çalarken söylediği türküsünde önce babasının Meryemce'yi öldürüşünü (böyle bir şey olmamıştır) anlatır, sonra Taşbaş'ın ermişliğinden söz eder (ki bunun kaynağı, çaresiz köylülerin hayal dünyaları dışında, şüphelidir) ve son olarak Koca Halil'in Şevket Bey'i öldürüp cesedini balıkların yemesi için bir su büvetine attığı hayali bir sahneyi anlatır. Peşinden, Delice Bekir'in erkek delisi karısının polis, jandarma ve Şevket Bey'in kardeşlerinden oluşan 25 erkekle yattığını hayal etmeye çalışır, fakat "iğrenme" ve "aşağılık bir şey" hisseder çünkü "Onlar başka dünyadan gelmişler[dir]" [Cilt 3, s. 121]. Ve en sonunda, köylüler Koca Halil'in ellerinin kelepçelenmesine –muhtemelen Hasan'ın sözleri yüzünden– karşı çıkarlar ve Koca Halil serbest bırakılır. Hülasa, alıştığımız oldukça kendine özgü karakterler daha da abartılır ve köylüler hakkındaki görüşleri kısa süreliğine, daha önce bildiğimiz Yalak köylüleri hakkındaki gerçekliğin yerini alan yetkililerin algılamaları aracılığıyla grotesk hale getirilir.

Yaşar Kemal'in okuru bilinen karakterlere yabancılaştırmak için perspektifleri manipülasyonu kendisi için yeni bir şey değildir. Ancak, bunu *Ölmez Otu*'nda daha önceki bütün romanlarındakinden daha fazla kullanır ve daha sonraki romanlarında da daha büyük oranda kullanmaya devam eder. Bazen bu tekniği karakterlerle araya mesafe koymak ve onları insani niteliklerinden sıyırmak için kullanır. Bunu, *İnce Memed* 1'de Abdi Ağa'nın Ali Safa Bey'e sığınması ve köylülerinin babacan koruyucusu ve yaralı iyilik meleği rolünü oynamasında olduğu gibi, onları bir mizah malzemesi yapmak amacıyla yapar [s. 297-298]. *Yer Demir Gök Bakır*'da, orijinal Türkçe metnin 1. Bölümü'nde yer alan çevrilmemiş bir pasajda, Hasan geçmişten hatırladığı bir sahnede köylülerin bir önceki yıl tarlasında çalıştıkları Çukurova'daki pamuk tarlasının sahibinin

sarışın oğluyla yüz yüze gelir. Bu buluşma tamamen ayrı dünyalardan olan iki yabancı arasındadır [Cilt 2, s. 26-27]. 3. Cildin başında ve sonuna kadar her yerinde, Memidik'in bilincinden bir tür hayaller dizisi şeklinde bir gerçeklik algılarız – bu hayallerin sebebi, önceki ciltte Taşbaş'ı bir ermiş olarak gördüğü hayallerini inkâr etmeyi reddettiği için Muhtar Sefer'in sadık adamı Ömer'e öldüresiye dayak attırdığı Memidik'in Muhtar Sefer'e karşı hissettiği öfkedir. Memidik'in ölüm karşısında hayallerini inkâr etmeyi reddetmesi, hayallerinin onun en derin imgesel gerçekliğine bağlı olduğunun bir göstergesidir, o kadar ki, böyle bir inkâr ahlaki, manevi ve imgesel intihar anlamına gelecektir.

Memidik romandaki tekil algılamanın en önemli ve kapsamlı örneklerinden biridir. *Ölmez Otu* Memidik'in ay ışığında parıldayan bıçağıyla havayı kesmesiyle başlar. Ay ışığının aydınlattığı sahne sembolik olarak sadece yanılsama ve hayali şeyleri akla getirmez, ayrıca zihnin gizemli derinliklerinin gerçekliğini akla getirir. Bu, Memidik'in fiziksel gerçekliğini belirleyen içsel, psikolojik mücadelesini sahnelemek için uygun bir sahnedir. Bir yandan, Memidik çok kuvvetlidir, "avına atılmaya hazır kaya atmacaları örneği" [Cilt 3, s. 7], fakat diğer yandan, fiziksel gücü Muhtar Sefer tarafından aşağılanmasının imgesel hayalinin esiri olmuştur. Memidik karanlıkta Sefer'in karartısıyla karşılaştığında, gölge olağanüstü şekilde büyük ve heybetli görünür ve Memidik korkudan felç inmiş gibi olur. Memidik'in güçlü öfkesi ve fiziksel kuvveti Sefer'in onun üzerindeki psikolojik gücüne yenilir. Bu psikolojik gücün kaynağı, Sefer'in daha önce Memidik'i aşağılayıp ona işkence etmiş olmasıdır. Sefer'in Memidik üzerindeki gücü, Memidik'i sevdiği Zeliha'ya yaklaşamaz hale getiren bir tür ruhsal hadım etmedir. Önceki kış gördüğü işkencenin bir sonucu olarak, "Memidik ölmedi, ölmedi ama iflah da olmadı. Yataktan çıktıktan sonra köyün içine çıkamadı, kimsenin yüzüne bakamadı. Hep dağlarda, koyaklarda, bozkırda dolaşıyordu. Bereket versin avcıydı da dağlarda tek başına av avlıyordu da insan içine çıkmak gereğini duymuyordu. Anasının da yüzüne bakamıyordu, utancından" [Cilt 3, s. 9]. Memidik'in psikolojik utancı, onun usta avcılık ve tuzak kurma becerileri geliştirmesiyle neticelenir – bu, daha önce *İnce Memed* 1'deki usta iz sürücü Topal Ali'de bulunan beceriye benzer bir neticedir; fi-

ziksel bir özellik veya deneyim (Ali'nin durumunda doğuştan gelen topallık) utanç verici olarak algılanır ve bu yüzden karakter toplumdan uzaklaşır ve olağanüstü bir beceri geliştirerek gerçek veya hayali bir kusuru telafi eder.[5] Şimdiki durumda, Memidik gördüğü işkencenin acısını ve bulantısını fiziksel olarak yeniden yaşar ve bu da metafiziğin fizikten daha önce geldiğini gösterir – ki bu, Yaşar Kemal'in romanlarındaki önemli bir temadır. Memidik uzaktan Taşbaş'ın öldüğünü söyleyen Sefer'in sesini duyduğunda veya *duyduğunu hayal ettiğinde* (hangisi olduğu önemli değildir), bu, Memidik'in hayallerini, imgelemi vasıtasıyla yeniden yaşadığı fiziksel dayak yemeyle aynı bilinç düzeyine yerleştirir.

Genellikle etrafındaki sosyal gerçeklikten kopuk hayali bir dünya yaratan Memidik aynı zamanda bir yalıtılmışlık veya tekbencilik (solipsizm) örneğidir. Bu, Memidik'in en sonunda Sefer'i bıçaklayarak öldürdüğü romanın dönüm noktasında en iyi şekilde göz önüne serilir ve romanın başından sonuna kadar Memidik'in çektiği acıyı gördükten sonra, köylülerin bu olaya tepkisini öğrendiğimizde şoke oluruz:

> Neden sonradır ki, Memidik gözden ırayıp yitincedir ki köylülerin dilleri çözüldü, konuştular.
>
> "Memidik neden öldürdü ki Seferi?"
>
> "Memidik neden..."
>
> "Neden?" [Cilt 3, s. 349]

Daha önce polis ve jandarma, Uzunca Ali'nin annesini Yalak köyünde tek başına bırakmasından dolayı çektiği acı hakkında bize yeni bir perspektif sunduğu gibi, burada da, romanın büyük bir bölümünü Memidik'in algılaması vasıtasıyla yaşadıktan sonra, romanın sonuna yakın köylüler bize Memidik'in hayalinin ne kadar kendine özgü olduğunu hatırlatır. Memidik'in istisnai ve bazen kâbus gibi algılamalarının tam olarak farkında olsak bile, köylülerin Muhtar Sefer'in öldürülmesine tepkisi şoke edicidir, çünkü bu bize Memidik'in köylülerin geri kalanından ne kadar kopuk olduğunu gösterir.

---

5 Klasik Yunan kültürü bu fikri, Edmund Wilson'ın yıllar önce şu karşılaştırmalı edebiyat çalışmasının bir temeli haline getirdiği, Philoktetes miti vasıtasıyla ifade etmiştir: *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (New York, Oxford University Press, 1947).

Romanda daha önce Yaşar Kemal bize, tek arkadaşı Durmuş'a danışan Memidik'in gerçekliğinin daha radikal bir örneğini sunar. Memidik'in aklı fikri öldürdüğü adamın cesedindedir ve şimdi üç acayip adam (Şevket Bey'in kardeşleri? Memidik'in imgeleminin kurgusu?) cesedin gizlendiği kuyunun etrafında bekleşmektedir. Başlangıçta, Memidik Sefer'i öldürdüğünü düşünür, fakat daha sonra Sefer güpegündüz ortaya çıkar. Memidik henüz ölü adamın kim olduğunu bilmediği için, Sefer'in bir suretinin olduğuna inanır ve bu yüzden hayalinde kendi suretini yaratır ve Durmuş'a durumu, kurban Sefer'den başka biriymiş gibi (tabii ki başka biridir) ve katil de kendisinden başka biriymiş gibi anlatır: "Bu adamı ne gördüm, ne de adını duydum. Adamın birisi bana benziyor, küçücük, ince, bir deri bir kemik, bir de korkak ki, ödü kopuyor. Öteki de kocaman. Muhtar Sefer gibi. Bana benzeyen adam bir gece Muhtar Seferi öldürdü. Ben gördüm" [Cilt 3, s. 88]. Bu epizot aniden sona erer:

> Durmuş:
>
> "Hiç kıpırdamıyorlar, ne olmuş bunlara?" diye sordu. "Küçük adam nerede?"
>
> Memidik:
>
> "Şu ağınağacı kümesinin içinde..."
>
> Ağınağacı kümesi ıslak sabah güneşinde bir yığın pembe açmış çiçek harmanıydı. Bir tuhaf, incecik kokuyordu.
>
> Durmuş:
>
> "Söyleyelim şu adama kaçsın," dedi.
>
> Birden üç adamın da doğrulduğunu gördüler, görür görmez de aldılar yatırdılar. [Cilt 3, s. 89]

Bu sahnede Memidik kendisini kendi eylemlerinden ve varlığından ayırır, bu şekilde kendisi hakkında konuşur ve hatta belki de kendisini başka biriymiş gibi görür. Yaşar Kemal bu psikolojik durumu gerçekmiş gibi anlatır, öyle ki başlangıçta kendisi vasıtasıyla Memidik'in algılamalarını paylaştığımız bir empresyonizmi tecrübe etmekte olduğumuzu zannedebiliriz. Ancak, kuyunun başında durmakta olan üç adam gizemli bir şekilde hareketsizdirler: "Hiç kıpırdamıyorlar, ne olmuş bunlara?" Sahnenin tümünde bir gerçekdışılık havası vardır, öyle ki onun izlenimsel olarak Memidik'in zihninden süzülüp süzülmediğini merak ederiz. Aslına bakılırsa,

bu sahnenin gerçekten gerçekleşip gerçekleşmediğinden bile emin değilizdir – özellikle de Memidik o "Küçük adam"ın (Memidik'in kendisinin bir yansıması olan) "Şu ağınağacı kümesinin içinde" saklanmakta olduğunu eliyle işaret ederek söylediği için. Ancak, üç adam aniden hareket ettiğinde, mantıken tüm sahnenin Memidik'in karmakarışık imgeleminin bir kurgusu olduğunu tahmin edebilmemize rağmen, *hem* Memidik *hem* Durmuş çok korkup hızlıca oradan kaçar. Bununla birlikte, görünen odur ki, Memidik ve Durmuş, geçmişte aralarındaki cinsel aktiviteye hafiften üstü kapalı yapılan göndermenin de gösterdiği üzere, gerçekten de yakın arkadaştırlar. Bu yakın arkadaşlıkları dolayısıyla, uzun bir hayal biçimindeki aynı imgesel deneyimi paylaşıyor görünürler, tıpkı çocuk karakterler Hasan ve Ummahan'ın *Yer Demir Gök Bakır*'ın sonunda ortak bir hayali görüntüyü deneyimlemesi gibi. Yaşar Kemal'in bu örnekteki tekniği empresyonizmi aşıp sürrealizme geçer: Bu epizot açıkça psikolojik bir yansıtmadır, fakat nerede geçtiğini veya hatta bu sahnede güvenilir bir bilgilendirici bilinç olup olmadığını bilmemize imkân vermeyecek şekilde kurgulanmıştır. Belki de bu fikir Yaşar Kemal'in, destan söylemesi kolektif bir bilinç yaratan destan söyleyen bir ozanın yaratıcı imgelemi hakkındaki görüşüyle ahenk içindedir. Her halükârda, Durmuş ve Memidik aynı psikolojik yansıtmaya katılıyor görünmektedir.

Birlikte ele alındığında, Memidik'in deneyimlerini izlediğimiz bu başlangıç sahnelerinde Yaşar Kemal sofistike bir edebi teknik ve tema vasıtasıyla bir algılama örneği sunar. Ay ışığı altındaki geleneksel sembolik sahne, Memidik'in psikolojik olarak parçalanmış hale geldiği psikolojik olarak tehdit edici bir âleme giriş sağlar: Memidik kritik anlarda kollarının ve bacaklarının kontrolünü ve sevgilisi Zeliha'nın yanında ise cinsel gücünü kaybeder. İlerleyen süreçte, Yaşar Kemal psikoseksüel gerçekliği irdeler – bazen açık ve sembolik biçimlerde. Örneğin, 1. Bölüm'ün sonunda iktidarsız Memidik'in Şevket Bey'i bıçaklama eylemi hem imge hem ritim olarak cinsel bir eylemi çağrıştırır: "Söğüt yaprağı [bıçak] toprağa uzanmış ses seda vermeyen yumuşacık ete girdi çıktı, girdi çıktı" [Cilt 3, s. 14]. İlerleyen süreçte, Yaşar Kemal gerçekliğin değişken bireysel algılamalardan süzüldüğü edebi bir empresyonizm kullanır. Ya da belki "gerçekliğin" kendi doğası gereği değişken

bireylerin ürünleri olan değişken bir izlenimler yığını olduğunu gösterir demeliyiz. Romanın sonuna yakın, ayrı bireysel kimliklerin veya bilinç merkezlerinin geçerli kavramlar olup olmadığını bile sorgulayabiliriz – yaratıcı imgelem tarafından yaratılan kolektif bir bilincin potansiyel olarak kaynağı haline de gelen yaratıcı sanatçının zihninde olması hariç. Roman sahne, tema ve teknik yönünden kimlik, bilinç ve gerçekliğin temellerini sorgulayan benzer bir psikoseksüel gerçeklik irdelemesi olan Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* [*Bir Yaz Gecesi Rüyası*] oyununu anımsatır.

Romanın sonuna yakın, en az sekiz farklı ana bilinç merkezine ve birçok ikincil bilinç merkezine şahit olduktan sonra, insan kimliğinin zenginliği, böyle zenginliğin ürünleri olan toplumların karmaşıklığı ve insan ilişkilerine hakkını verebilecek herhangi bir yeterli toplumsal yapı veya "toplumun" zorluğu veya hatta imkânsızlığı konusunda bir fikir ediniriz. Yaşar Kemal'in karakterleri bazen "Bir kişinin içinde ne olduğunu asla bilemezsin" anlamında yorumlarda bulunurlar; eğer böyleyse, o zaman bir bireyler topluluğunun veya bir toplumun yeterli bir temsili nasıl mümkün olabilir? Bu sorunun, edebiyatın yanı sıra sosyoloji ve tarih için de önemli karmaşık yan anlamları vardır. Eğer toplum ben ve ötekilerin değişken algılamaları vasıtasıyla algılanan değişken bireylerin bir ürünü ise, o zaman böyle bir ürün değişken olmaktan başka ne olabilir ki? Belki de sadece yaratıcı sanatçının merceği, bir yandan eşzamanlı olarak değişkenliğin evrenselliğini kabul ederken, bir yandan da ihtiyaç duyulan sabitliği verebilir. Böyle görüşler, Rönesans ve ortaçağın "değişkenlik" kavramlarına ve hatta daha da öteye Klasik Dönem öncesi filozofu Herakleitos'un akışkanlık ve değişkenlik hakkındaki düşüncelerine kadar gider.

Ara sıra Yaşar Kemal hem somut imgeyi hem gizemli, soyut, sembolik bir niteliği birleştiren bir edebi teknik kullanır. Bu birazcık, mantıken karşıt olan veya karşılıklı birbirini dışlayan kavramların veya imgelerin bir araya getirildiği Rönesans'ın *discordia concors* (zıtların ahengi) veya "yanılsamalı dolaylı gönderme" tekniğine benzeyen bir tür paradoksal tekniktir. Örneğin, *İnce Memed* 1'de Yaşar Kemal bazen ufukta parıldayan Çobanyıldızı veya şafakta tanyelinin ilk kıpırtıları gibi somut imgeleri kullanır – bunlar bir anlamda andaki varoluşun saf imgeleri olan güzel

doğa olaylarıdır. Fakat ayrıca böyle anlarla ilgili, böyle bir güzelliği Memed'in karakterinin ve ideallerinin ahlaki güzelliği ile ilişkilendirebilecek incelikli bir aşkın çağrışım vardır. Ve bazen 1. Dünya Savaşı öncesi ve sırasında gelişen, şairin sadece somut bir imge ve böyle bir ana eşlik eden duygu ve bilinci sağlamaya çalıştığı şiirde, orijinal imgecilik konseptine daha yakın olan benzer bir imgeci teknik vardır. Burada özellikle, bir anlam veya sembol ifade eden bir imgenin aksine anlık varoluşa öncelik veren imgeci dönem sırasında haiku ve diğer Doğulu şiir türlerindeki Batılı deneyleri düşünüyorum. Fakat Yaşar Kemal her ikisini de aynı anda başarır: Yani, bize somut imgeler verir, fakat daha sonra bunlar kısa bir süre içinde birçok kez tekrarlanır ve bunun sonucunda artık sadece somut bir imge olarak kalmazlar, fakat ayrıca özel ve hatta gizemli veya mistik bir şey haline gelirler. Örneğin, *Ölmez Otu*'nun birinci bölümünde şöyle bir imge vardır: "Büyük bir pullu balık gümüş karnı ay ışığında parlayarak üç kere suyun yüzüne atladı" [Cilt 3, s. 10]. Çok kısa bir süre sonra yine, "bir büyücek balık üç kere sudan dışarıya atladı, gümüş karnı ay ışığında balkıdı söndü" [Cilt 3, s. 12]. Ve yine kısa bir zaman sonra, "Sudaki balık üç kere suyun yüzüne sıçradı. Üç kere bir şimşek uzandı göğe doğru" [Cilt 3, s. 13]. İmgeler çarpıcı ve somuttur, fakat tekrarlanmaları saf imgeciliğin ötesine geçer çünkü tekrarlanırken eşzamanlı olarak soyut, gizemli, belirsiz semboller haline gelirler.

İmgenin sembole dönüşmesi varoluştan konsepte, fizikten metafiziğe, algılamadan kavramaya, ampirik duyumsamadan imgesel kurgulamaya bir geçiştir. Bu farklı diyalektikler, bir bireysel deneyimi kolektif deneyimle bütünleştirme potansiyelini –politik bir kontekstte buna "konsensüs oluşturma" denir– ortaya koyar. Bu deneyimler şartlara bağlı olarak otantik veya gayrı otantik olabilir ve bazen "ikiz" teması aracılığıyla ifade edilebilir. "İkiz" perspektifi sadece topluma karşı birey ve imgesel gerçekliğe karşı ampirik gerçekliği değil, fakat ayrıca farklı hayal etme biçimlerini de akla getirir. Hasan ve Ummahan, köylüler Çukurova'daki pamuk hasadı için ayrıldıktan sonra Taşbaş'ın terk edilmiş evine gittiklerinde, ilk önce bütün sorunlarını çözecek bir evliya olarak Taşbaş'ın dönüşünü hayal ederler:

> Taşbaşın evinin duldasında akşama kadar hayaller kurdular. Taşbaş kaç kere köye geldi. Karanlıklar gündüz gibi oldu. Sofralar yağlı yemeklerle donandı. Bir oda dolusu ayakkabı. Bir oda dolusu da giyit... [Cilt 3, s. 40-41]

Onlara "Bir masal dünyası" gibi gelen "Taşbaşın kuşlu, çiçekli, kolay, sevgi dolu düş dünyası" (Cilt 3, s. 35) [Cilt 3, s. 42] onun bir ermiş olarak kurgulanıp kavramlaştırılmasına dayanır. Fakat çocukların hayal kurma sürecinin kaçış hayallerine kaymasıyla eşzamanlı olarak, Hasan'ın Taşbaş sevgisine dayanan karşıt bir tür imgesel gerçeklik vardır ve bu sevgi Taşbaş'la ilgili ermişlik hayalini reddeden bir sevgidir:

> "Bir göresim geldi ki Taşbaş emmimi, bir göresim! Burnuma tütüyor... Keşke ermiş olmayaydı da, gidip de Kırklara karışmayaydı. O, babamdan da iyiydi."
>
> Ummahan:
>
> "Susss!" dedi. "Gene günaha giriyorsun. Efendimize emmi diyorsun."
>
> "Ne varmış yani, Efendimiz olunca? O benim emmim değil mi? Bıraksın ermişliği gelsin. O benim emmim. Emmim işte. Haydi benim ağzımı eğsin. Çont etsin beni. Gözümü kör etsin." [Cilt 3, s. 41]

Romanın çoğunda Hasan'ın ermiş Taşbaş ile insan Taşbaş arasında varlığını ifade ettiği çatışma çeşitli şekillerde ifade edilir – algılama ve kavrama veya fiziksel algılama ve imgesel süblimasyon (yüceltme) arasında. Ve çoğu zaman da, karakterlerin çoğunluğu için, hayal kurma veya süblimasyon fiziksel gerçeklikten daha önce gelir. Örneğin, Memidik Sefer'i öldürdüğünü *düşündüğünde*, yeniden doğar:

> Sırtından ağır bir yük kalkmıştı. Bundan sonra, o öldükten sonra yaşayabilirdi. Üstelik Zelihaya gidip yüreğindeki yangını söyleyebilirdi. O aklına düştükçe, tabanları, sırtı, boynu, bacakları sızlardı. O aklına ne zaman düşse hep kan işerdi. Yataklara düşerdi. O yok gayrı. İnanılmaz bir kıvanç duydu içinde, ta derinlerde. [Cilt 3, s. 59-60]

Ve hatta Memidik köylülerin Muhtar Sefer'in ortadan kaybolusunun Taşbaş'ın işi olduğunu düşüneceklerinin farkına vardığın-

da bile, *hâlâ* Taşbaş'ın evliyalık gücüne inanır. Aslına bakılırsa, "Taşbaş'ın evliyalık gücü" insan imgeleminin gücüdür. Yaşar Kemal çoğu insanın imgesel algılamasının gördükleri her şeyi nasıl renklendirdiğini ve hatta bazen *ne* gördüklerini bile belirlediğini göz önüne serer. Memidik, Muhtar Sefer olduğuna inandığı Şevket Bey'in cesedini ırmaktaki derin bir kuyuya gömer:

> Üstünden su geçiyor. Onu kimse bulamaz. Hiç kimse. Yarın sabah ne diyecekler? Taşbaşoğlu Efendimiz Seferi aldı götürdü, diyecekler. Seferin ne olduğunu kimse bilmeyecek. Bir de kanı fışkırdı. Bir de çok ki, akarsu, çakıl taşları, balıklar, böğürtlen çalıları, çınar ağacı, sığırkuyruğu çiçekleri, karıncalar kana batmış. [Cilt 3, s. 60-61]

Bir Cézanne resminin izlenimci bir tarzda hafifçe mavi ile renklendirilmesi gibi, Memidik'in dünyası da izlenimci bir biçimde kana batar. Fakat yaşayan Sefer ile yüz yüze gelene kadar Memidik kısa bir süre Sefer tarafından aşağılanmasının verdiği fiziksel acıdan ve psikolojik işkenceden kurtulur.

Başka bir yerde, Hasan köylülerin kötü niyetli dedikodusundan etkilendiğinde, babası Uzunca Ali'nin nenesi Meryemce'yi öldürdüğüne inanır ve bir çalının dibinde "Bir süre [...] ağladıktan sonra, orada öylece uyu[yup] kal[ır]" [Cilt 3, s. 74]. Hatta bir dereceye kadar bunun doğru olmadığını bilse bile, duyguları daha mı az gerçektir? Ve Koca Halil Meryemce'nin öldüğünü düşündüğünde, şöyle tepki verir:

> "Nasıl kıydın Alim, nasıl kıydın Meryemceye?"
>
> Koca Halil ağlamaya başladı. Ali bir şeyler söylüyor. Koca Halil duymuyor, boyuna hıçkırarak ağlıyordu. Çocuklar gibi burnunu çekerek. Sakalları ıpıslak oldu yaştan. [Cilt 3, s. 92]

Uzunca Ali çabucak Koca Halil'e Meryemce'nin hayatta olduğunu anlatır; fakat yine de Ummahan ve Hasan, babalarını nenelerini öldürürken gördüklerine inanırlar:

> Ummahan:
>
> "Babam, nenemi öldürdü," dedi. "Ben gözümlen gördüm. Yatakta boğdu da öldürdü. İki kocaman eliyle bir sarıldı boynuna... Nenecik hemen ölüverdi, fıkara."

Hasan:

"Neden söylemedin bana o zaman? Belki kurtarırdım nenemi..."

"Öldürürken gördüm. Bir baktım, babam kanlı ellerini nenemin kopmuş boğazından çekiyor."

Hasan içini derin derin çekti. Belli belirsiz, usuldan, kimseye fark ettirmeden için için ağlıyor, yaşlar yanaklarından süzülüp boynuna, oradan göğsüne iniyordu. [Cilt 3, s. 100-101]

Memidik ve köylülerin, evliyalar, doğaüstü ışıklar ve Taşbaş'ın evinin üzerine inen kutsal ceviz ağacı dahil, her türlü şeyi görmesi şaşırtıcı değildir. Ve Ummahan ile Hasan Akçasaz bataklığında kuş yuvaları aramaya çıktıklarında, Hasan, tamamen farklı bir yerde olmalarına rağmen, şimdi buldukları yuvanın geçen sene gördüklerinin aynısı olduğu konusunda ısrar eder. Ummahan buna karşı çıktığında, Hasan'ın aşırı öfkesi karşısında bu fikri onaylamak zorunda kalır.

Durum genel halk algılamalarında da aynıdır: Şevket Bey ortadan kaybolur ve ailesi, polis ve halk Şevket Bey'in bir cinayete kurban gittiğine hükmeder, sebepler bulur ve bir suçlu aramaya başlar. Ancak, Şevket Bey bir şahısları kazara karıştırma durumu nedeniyle ölmüştür – yani, onu Muhtar Sefer sanan Memidik tarafından öldürülmüştür. Söylentiler çoğalıp yayılır ve şüpheler bir traktör tamircisi çırağı olan Nevzat'ın üzerinde yoğunlaşır. Daha sonra Memidik cesetten kurtulmaya çalışırken Şevket Bey'e ait bir harmanı yaktığında, eşit derecede hatalı olan farklı şüpheler ortaya çıkar ve insanlar topraksız köylülerin çıkardığı bir isyandan şüphelenir [Cilt 3, s. 188]. İnsan algılamasının doğasını düşünürsek, herhangi iki insanın aynı şeyi algılaması ve bu yüzden, bir dereceye kadar bir algılama konsensüsü gerektiren, bir topluma katılabilmesi şaşırtıcıdır. Şevket Bey epizodu insanların hikâyeler yaratma ve onlara inanma konusunda nasıl doğal bir yeteneği –ve ihtiyacı– olduğunu gösterir:

Harman yanınca iş değişti, Nevzatın üstündeki şüpheler kalktı, az da olsa. Bu işi yapsalar yapsalar, yakın köylerdeki topraksız, düşman, kinli köylüler yaparlardı. Şimdi o köylerin içi dolup taşıyor. Candarmalar, polisler, Şevket Beyin akrabaları, adamları, çocukları... Hele çocukları heyecanlı bir cinayet hikayesi yaşar gibi izliyorlardı babalarının yitikliğini. [Cilt 3, s. 188]

Ve Ummahan "Gece gündüz demeden dolaş[an]" ve "Koca hasırdan şapkalı, ak giyitleri" olan üç adamı gördüğünde, şöyle tahminde bulunur: "Hep arıyorlar. Anasını öldürmüş babamı arıyorlar. Alıp götürecekler babamı" [Cilt 3, s. 102]. Köylülerin çoğu onunla aynı fikirdedir, lakin Memidik onların kendisini aradıklarını düşünür. Sadece Hasan onların Şevket Bey'i aradıklarını fark edebilecek kadar keskin bakışlıdır. Fakat çeşitli eksik perspektiflerden görülen hayat gizemli ve hatta sanrılı hale gelir. Memidik jandarmaya teslim olmayı düşündüğünde, jandarma karakolunun etrafında oyalanır ve başka insanların eksik hikâyelerinin bölük pörçük parçalarından oluşan bir dizi tuhaf olay izler: Bir jandarma merdivenlerden koşarak iner ve kısa süre sonra "koşarak yanında iki kişiyle geriye gel[ir]"; kelepçeli, "iki büklüm" bir adam getirilir, "Toz içindeki adamın yüzündeki kan kurumuştu[r]"; bir kadın gelir, "memeleri dışarda, giyitleri paramparça sarkıyor, yüzü kan içinde. Durmadan tırnaklarıyla kan içindeki yüzünü yoluyor. Çığlık çığlığa kadın"; "Bir kapı açıl[ır], kollarından biribirlerine zincirlenmiş on beş kadar paçavra içinde adam çık[ar] [Cilt 3, s. 190, 190, 191]. Ve bütün bunların ortasında, Memidik jandarma tarafından sorgulanır – hayalinde! [Cilt 3, s. 190-191]. Fakat bu, romandaki gerçek veya hayali başka herhangi bir şey kadar gerçektir. Benzer şekilde, Uzunca Ali romanda birçok kez Meryemce'yi çeşitli ölüm senaryolarında canlı biçimde hayal eder –örneğin, kurtlar tarafından parçalandığını, karıncalar tarafından yendiğini, Vurgun Ahmet tarafından öldürüldüğünü– ve her seferinde romandaki sahne gerçekte meydana gelen herhangi bir sahne kadar veya hatta daha fazla canlıdır. Bütün bunların içinden nasıl çıkacağız?

Romanda olduğu gibi, gerçek hayatta da bizi çevreleyen ve duygularımızı ve hayata yönelik tavırlarımızı belirleyen hayali olaylar genellikle bizi çevreleyen somut gerçeklerden daha önemli ve daha gerçektir. Yaşar Kemal bizi çevreleyen gerçeklik ve hayal karışımı hakkında romanı boyunca sık sık yorumlar yapar, bunun sonucu olarak hikâye hakkında istikrar sağlayıcı bir perspektife ihtiyaç duyarız. Bu perspektif bize her bir bölümün başındaki (orijinal Türkçe me-

tinde bölüm numaraları yoktur) betimleyici "argüman"[6] tarafından sağlanır. Örneğin, 11. Bölüm'ün başındaki betimleyici pasaj şöyledir:

> Memidik bir acayip şaşkınlık, bir acayip düş içinde çırpınır durur. Bütün bu olup bitenler düş mü, gerçek mi, anlayamaz. Uyuyor mu, uyanık mı, hiç farkında değil. Dehşet bir sıcak var, onu biliyor. Bir de bulut bulut sivrisinek... Bir de başının belası, kuyudaki... Hep aklında. Korkusu gittikçe büyüyor. [Cilt 3, s. 84]

Bu baştaki pasaj temel problemi özetler: Gerçek nedir? Farklı bilinç düzeyleri birbirleriyle nasıl ilişkilidir? Öncelik nerededir? Somut sıcak ve sivrisinekler bazen bunaltıcı olan varoluş anlarının parçasıdırlar, fakat zihni rahatsız eden düşünce, bir kırlangıcın "Ceyhan suyunun düz mavisine düşürdü[ğü], suyun yüzü[nü] [...] kırıştı[ran]" küçük bir dal gibi, yine öncelik kazanır. Memidik tüm Çukurova halkının burunlarını tutarak kuyunun başına "birik[tiğini]" hayal eder ve daha sonra karışık hayalinin ortasında kuyuda kendi yüzünü görür:

> Kuyu karanlıktı. Memidik ta dipte ayna gibi bir yuvarlak gördü. Yuvarlak Memidik baktıkça büyüyordu. Yuvarlak aynanın tam ortasında sarkık bıyıklı, sapsarı kesilmiş iki de pörtlemiş cam göz. Aydınlığın içinde, ta uzaklardan, kuyunun karanlığından ona bakıyordu. Memidik ürperdi.
>
> [...]
>
> Memidik kuyunun dibindeki sarkık bıyıklı adamın başının yanındaki yüzüne baktı. Yüzü küçücük kalmış, kararmış, bir avuç olmuş, avurdu avurduna geçmiş, gözleri çukura kaçmış. Çenesi titriyor.
>
> "Çok korkuyorum." dedi Memidik kuyudaki adama. "Allah senin bin belanı versin, başıma bela oldun. Ben ne yapayım, nereye götüreyim seni? Nereye götürsem seni bulurlar. Ne yapsam, seni benim öldürdüğümü bilirler. Ne yapayım seni, ne yapayım, sen söyle ne yapayım? Söyle nolursun?"
>
> Ağlamaya başladı. Kuyunun dibindeki yansımı da dudaklarını çocuk gibi büzmüş, gözlerini kısmış ağlıyordu. Cam gözleri kocaman açılmış, sarkık bıyıklı kafa da ağlıyordu. [Cilt 3, s. 85-86]

6 "Argüman" John Milton'ın *Paradise Lost*'un on iki bölümünün her birinin başına koyduğu olayların özeti için kullandığı terimdir.

Nasıl ki Memidik'in Muhtar Sefer'le karıştırdığı Şevket Bey Memidik'in imgeleminin bir ürünü, çok da çarpıtılmış bir ürünü ise, aynı şekilde Memidik'in kendisi de kendinin ve başka insanların kurgulamalarına tabidir. Memidik kendisinin ve başka insanların yansıtmaları haline gelir.

Şimdiki durumda, Memidik kendi korkusunu Şevket Bey'e yansıtır, fakat en nihayetinde kuyudaki yansımada yaşadığı şey yansıtılmış kendisinden korkusudur, Şevket Bey'den değil. Ve Şevket Bey'in kendisi ise Muhtar Sefer'in bir yedeğidir. Biraz geriye çekilip romanın olaylarına geniş açıdan baktığımızda, Yaşar Kemal'in öldüren ile öldürülen veya takip eden ile takip edilen arasındaki mesafe ve farkın çöktüğü sürrealist bir vizyon sunmakta olduğunu görürüz. Dolayısıyla, Memidik en sonunda Muhtar Sefer'i öldürdüğünde, kendi iradesine ve Zeliha'yı sevme arzusuna yanıt verebilmek için kendi benliğinin –nefret edilen, ürkek bir benliğin– bir parçasını öldürmüş olur. Bir benlik seçer veya potansiyel bir benliğin gerçekleşmesine izin vermeyi seçer. Değişkenlik benliğin en önde gelen özelliğidir çünkü benlik sıklıkla birbiriyle çelişen çeşitli kaynaklar tarafından sürekli kurgulanır ve yeniden kurgulanır. Dahası, kuyunun dibindeki gözü yaşlı bir Şevket Bey'in çarpık görüntüsü, bu durumda Memidik'in algılamalarından süzülen, gerçekliğin izlenimci doğasını vurgular.

Memidik'in Şevket Bey'i öldürme deneyimi gerçeküstü ve kâbus gibidir. Buna karşın, Şevket Bey'in çocukları babalarının ortadan kaybolmasını çevreleyen olayları onlara "bir cinayet hikâyesi" heyecanı veren dramatik bir öykü gibi izlerler. Kabahatli Memidik, jandarma karakolunun etrafında oyalanmaya başlamadan önce, Şevket Bey'in evini ve ailesini araştırmaya gittiğinde, "hikâye"nin (veya İngilizce çeviride "film"in) ete kemiğe büründüğünü görürüz. "Hikâye" daha sonra, verilen bilginin çoğunun güvenilmez dedikodu ve kulaktan dolma rivayet olduğunu düşündüren bir tonla, daha da detaylandırılır: Bize Şevket Bey'le ilgili şunlar anlatılır: "İstanbulda üç apartmanı var. Yılkı yılkı atları var. Bankalarda parası var, hükümette eli... Sekiz tane de kapatması. Sofrasında kuş sütü var" [Cilt 3, s. 189]. Memidik'in Şevket Bey'in evini ve ailesini araştırması sırasında duyduğumuz böyle muhtemelen şüpheli bilgilerin arasına çeşitli doğal unsurların tasvirleri serpiştirilmiştir.

Bu unsurlar, "Suyun kıyısında, çakıltaşları" boyunca "çiçek açmış" ağın ağaçları, kasabanın üzerinden geçen "oğul vermiş" bir "Balarısı yumağı", bunaltıcı sıcak, bir bahçede otlayan üç eşek, boş sokaklar, her şeyi kaplayan toz ve "Çok acı", "Ağır" ve "Sıcak" kokan "yarı kurumuş [kocaman] kadife çiçeğiyle ağzına kadar dolu" bir bahçedir [Cilt 3, s. 188, 189, 190]. Bu tasvirlerde 1. Bölüm'de gördüğümüz tanıdık bir motif vardır, fakat burada bu motife etrafta yer alan bazı detaylar da eklenmiştir:

> Suyun dibinde balıklar yukarı doğru güneş ışığında uçuyorlardı. Bir balık, kocaman, bilek kalınlığında, üç kere suyun yüzüne sıçradı. Memidiğin gözleri kamaştı balığın parlaklığından. Gözlerinin önünden bulanık gölgeler uçuştular, balık suretinde. [Cilt 3, s. 189]

Eklenen detaylar, balığı eşzamanlı olarak hem saf somut deneyim olan imgeci bir balık hem de insan imgeleminin bir ürünü olan sembolik bir balık yapar.

Ayrıca Memidik'in sudaki yansımasının başka bir epizodu da onun Şevket Bey'in evi ve ailesi hakkındaki araştırmasının arasına serpiştirilmiştir:

> Kasaba köprüsünde durmuş, çok yukardan suya bakıyordu. Suda aksi hayal meyaldi. Sallanıyordu. [Cilt 3, s. 189]

Memidik'in kuyuda Şevket Bey'in gerçek yüzünün yanı başındaki kendi yansımasını seyretmesinin daha önceki epizodunu gördüğümüz için, şimdiki epizot daha önce gündeme getirilen kimlik meseleleri için bir kısa yoldan özetleme halini alır. Bu kimlik meseleleri, bir kişinin veya nesnenin doğrudan ve dolaylı olarak algılanması, benliği doğrudan ve şimdiki zamanda çarpıtılmamış bir biçimde görmenin imkânsızlığı ve imgesel algılamaya karşı ampirik algılamanın doğası gibi konuları kapsar.

Yaşar Kemal insan zihninin gerçekliği nasıl işlediği hakkında üçlemede birçok başka örnek sunar. Aslına bakılırsa, insan kolayca tüm üçlemenin ve özellikle de son cildin imgelemin kullanımı ve istismarı hakkında görsel bir örnek ve bir ders olduğu sonucunu çıkartabilir. Onlarca yıl önce Northrop Frye bir beşeri bilimler eğitiminin amacının ve bir beşeri bilimler müfredatı içinde edebiyatın fonksiyonunun imgelemi disipline etmek olduğunu ileri

sürmüştür. Hemen hemen her fırsatta ve gittikçe artan oranda üçlemenin baştan sona her yerinde Yaşar Kemal, deneyimsel gerçeklikle karşılaşan ve imgelem hemen hemen her zaman o gerçekliği değiştirip o anda o birey için anlamlı bir şekle soktuğu için o gerçekliği dönüştüren karakterleri resmeder. Eğer bunun sonucunda ortaya çıkan şekil çoğu insana tanıdık gelirse, işte o zaman başka bir "toplumsal gerçeklik kurgulaması" olarak kurumsallaşma ve kabul edilme şansını elde eder. Genellikle, sürecin sonunda ortaya çıkan gerçeklik, "gerçek" olarak genel kabul görmesiyle çok alakası olan, etkileyici bir hikâye oluşturur. Şevket Bey'in ortadan kayboluşu kendiliğinden halkın hayal dünyasında anlamlı olan heyecanlı bir hikâyeye dönüşür – Memidik'in kâbus gibi deneyiminin gerçek fakat aynı zamanda gerçeküstü olan olaylarının aksine. İronik biçimde, Memidik'in Taşbaş'ı bir evliya olarak kutsallaştırıp yücelten hayalleri Yalak köyünün sakinlerinin hayal dünyalarını etkileyebilecek kadar canlı ve güçlüdür. Fakat Memidik küçük boyundan, ürkek karakterinden ve Ömer ile Sefer tarafından aşağılanmasından dolayı kendisini yalnız ve kimsesiz hissettiği için, onun yüceltilmiş Taşbaş hayallerinin "hastalıklı bir zihnin" –yani, toplumun normal kabul edilmiş kurumsallaşmış gerçekliğine uymayan bir zihnin– ürünü olabileceğine dair bir ima da vardır. Ancak, Memidik'in gördüğü hayallerin statüsü ne olursa olsun, onun hayal gücü umutsuz köylüleri Taşbaş'ın evliyalığı konusunda ikna edebilecek kadar güçlüdür. O derece ki, Taşbaş bilfiil hastaları iyileştirir ve bunun sonucu olarak kendi kimliğini sorgulayıp evliyalığına karar vermeye çalışır ve bu süreç de, kişisel kimliğini belirlemek için çıktığı beyhude bir varoluşsal arayış haline gelir.

2. Cilt *Yer Demir Gök Bakır* ağırlıklı olarak Taşbaş'ın bir evliya olarak kurgulanması süreciyle ilgili olmasına rağmen, onun hikâyesinin gerçekten ete kemiğe bürünmesi 3. Cilt *Ölmez Otu*'nda gerçekleşir. *Yer Demir Gök Bakır*'ın sonuna yakın Taşbaş onu gözaltına alan jandarmadan kaçmak için bir tipinin ortasına dalarak ortadan kaybolur. *Ölmez Otu*'nda, yakındaki bir köyde bir çobanın bakıp sağlığına kavuşturduğu Taşbaş'ın daha sonra Çukurova'ya kaçıp orada çeşitli işlerde çalıştığını ve ertesi sonbahar pamuk toplama zamanı kendisini mecbur hissedip pamuk tarlalarındaki

Yalak köylülerine yeniden katıldığını öğreniriz. Yaşar Kemal 2. Cilt'te Taşbaş'ın bir evliya olup olmadığına karar vermeye çalışırken yaptığı iç muhasebesini anlattığında, bu süreç temel kimlik arayışının beyhudeliğini göz önüne serer, çünkü uzun zaman önce latifeci birinin ifade ettiği gibi, kim olduğunuzu sormak kendi kapı zilinizi çalmak gibidir: Eğer evinizin dışında iseniz, kapıyı cevaplamak için içeride değilsinizdir. Veya başka bir şekilde ifade edersek, kendinizi çok fazla düşünürseniz, kendiniz olmazsınız. Ancak, 3. Cilt'te Taşbaş, 2. Cildin olaylarını anımsar ve bazen de gerçekten bir evliya olduğuna karar verir, çünkü bireysel Varoluş çoğunlukla sadece geçmişe bakılarak belirlenebilir. Taşbaş'ın o tipideki "ölüm gecesi" hakkındaki bilgileri 3. Cilt'te öğreniriz: "O gece ölmüş, sonra da dirilmişti" [Cilt 3, s. 225]. Tipi sırasındaki kaçışı ve kurtuluşu ile ilgili olaylar eşzamanlı olarak onun ölümlülüğünü ve ermişliğini akla getirdiği için ironi ile çevrelenmiştir. Dahası, Cumali Onbaşı'ya verdiği sözünü tutmamanın utancıyla yüzleşmektense tipide olası ölümü seçer; yani, idealizmi varoluşa tercih eder. İdealizm ve varoluş arasındaki çatışmaya iki çelişen psikolojik ruh hali eşlik eder – Taşbaş birinde, bir ermiş olduğuna inandığında kıvanç ve mutluluk duyar, diğerinde ise, basit bir ölümlü olduğuna inandığında kendisini ezik ve korkak hisseder [Cilt 3, s. 229]. Bu şekilde imgelemi, hem kendi kimliğini hem başka insanların ona yönelik tavırlarını belirler. Örneğin, Taşbaş Çukurova'da Yalak köylülerinin karşısına "ölümün damgasını yemiş [bir] yüzle" çıktığında, kendi ikizi olarak görülür – "Taşbaşoğlu suretinde birisi" fakat "ölmüş bitmiş, hastalıklı birisi" olarak [Cilt 3, s. 233]. Memidik'in önce Taşbaş'ın bir evliya olarak "ikizini" yaratmasına; daha sonra ise, Sefer'in bir ikizini yaratmasına şahit oluruz – ilk olarak Şevket Bey'i yanlışlıkla Muhtar Sefer sandığında ve ikinci olarak Sefer'e kendisini fiziksel ve zihinsel olarak sakatlayacak psikolojik gücü verdiğinde. Bu paradoks bize binlerce yıllık olan ve *Odysseia*'da bir dilenci olarak evine dönen Odysseus tarafından, Kral Alfred ve pastalar gibi halk hikâyeleri tarafından veya Shakespeare'in *King Richard II* [*Kral II. Richard*] oyunundaki aşağılanmış kral tarafından ifade edilen dilenci-kral temasını hatırlatır. Yaşar Kemal burada iki "ikizi" birleştirip bütünlüklü bir insana dönüştürmenin imkânsızlığını ortaya koyuyor

görünmektedir – Taşbaş'ın yapmaya kalkıştığı ve başarısız olduğu gibi. Ve Hasan Ummahan'a, "O hem Taşbaş Efendimiz, hem de Taşbaş Amcam benim" [Cilt 3, s. 237] demesine rağmen, Hasan'ın esas sevdiği, *insan* Taşbaş'tır ve Hasan'ın sevgisi Taşbaş'ı etkiler ve belki ölümünden kısa süre önce dönüştürür. Ve yine de, bu aynı Taşbaş daha önce tipide ölümü Cumali Onbaşı'nın önünde aşağılanmaya tercih etmiştir ve en sonunda da boğularak ölmeyi köylülerin önünde aşağılanmaya tercih eder.

Başka bir yerde Memidik'in Koca Halil'in cesaret ve asalet –insanların örnek alması gereken idealler– telkin ettiğini söylediği ulu kartalın bir ikizini yarattığını görürüz. Koca Halil'e göre,

> "Bu tek başına kalmış kartal, kartal soyunun kendine en güveneni, yalnızlıktan korkmayanıdır. Şu gördüğün tek başına kalmış, yaşlı, ulu kartal bir daha kartallar sürüsüne karışmaz. Ölene dek tek başına geniş gökte dolanır durur. [...] Bu ulu kartallar gökte ölürler. Ölümleri yaklaşınca süzülürler, süzülürler ağarlar göğe yukarı. Yedi kat göğe kadar çıkarlar, işte orada göğün en yüce yerinde can verirler. [...] Yaşlı kartallar gökte, en uzak gökte ölürler Memidiğim, yıldızların orada. İnsanoğlunun yaşlısı da solucan gibi sürünerek ölür oğul, Memidik, sürünerek. [...] Kartallara iyi bak, Memidik oğlum, gözünü kartallardan ayırma, soylu bir yaratıklardır." [Cilt 3, s. 182]

Daha sonra, Memidik köy çocuklarının yakaladıkları kocaman yaşlı bir kartala ölümüne işkence ettiklerini gördüğünde, onlara bağırarak kartalı bırakmalarını söyler ve sonra kartalın yanında şöyle hisseder: "Ayağının ucunda ıslak, çamur içinde, tüyleri yolunmuş, tüyleri karmakarışık, perperişan bir koca kartal... Neredeyse kartalın başına oturup ağlayacaktı" [Cilt 3, s. 238]. Ancak, gökte irice bir kartal gördüğünde, onun Koca Halil'in kartalı olduğunu düşünür ve yerde can çekişmekte olan kartala olan ilgisini kaybeder. Memidik için ideal kartal gerçek kartaldan daha önemli hale gelir, tıpkı ideal Ermiş Taşbaş'ın genellikle gerçek Taşbaş'tan daha önemli hale gelmesi gibi. Ve çocukların boğulması için ırmağa attığı can çekişen kartal gibi, yüzünde ölümün damgasını taşıyan ölümlü insan Taşbaş da ırmakta boğulur. Memidik gibi, köylüler de insan Taşbaş'a sırtlarını dönüp ermiş Taşbaş'ı seçerler!

Memidik sonuna kadar ideal olanı tercihinde ısrar eder. Romanın sonunda Hasan onu hapishanede ziyaret ettiğinde, Memidik çocuğa sorar, "Sana bir sualim var Hasan [...] Ben ayrıldıktan sonra Taşbaş Efendimiz ne yaptı? Ondan ne haber?" Şimdilerde bütünüyle insan Taşbaş'ı kabul etmiş ve ermiş Taşbaş'ı reddetmiş olan Hasan "şaşkın" bir şekilde "kekeleyerek"[7] şöyle der: "İyi. Orada, o tepede yatıyor" [Cilt 3, s. 352]. Ve en sonunda, Koca Halil eliyle Memidik'e gökyüzünü işaret eder: "Koca kartal gökyüzünde kanatları ıslak, ağır, azıcık büzülmüş, göğün yamacına yapışmış gibi uzak dağlara uçuyordu" [Cilt 3, s. 352]. Roman, Koca Halil ve Memidik bireysel cesaret ve asaletin simgesini seyrederken sona erer. Fakat çocuk Hasan yaratıcı imgelemi temsil eder ve Taşbaş ile ikizi arasında seçim yapmak için kendisiyle mücadele eder ve "Taşbaş Amca"sına olan sevgisi vasıtasıyla bu engeli aşıp, ermiş yerine insanı seçer. Belki bu, Northrop Frye'ın "disipline edilmiş imgelem" hakkında konuşurken kafasında olan şeydir – yani, kendi yansıtmalarımızın dikkatimizi dağıtmasına izin vermeden "var olanı" görmek. Yaşar Kemal'in gerçek insan ile ideal insanı –deneyimsel varoluş ile idealizmi, aktüel olan ile potansiyel olanı– ayıran ikiz temasını kullanımı, hatıralarında birçok kez bahsettiği, *Don Kişot*'tan (özellikle 1614'te yayınlanan II. Kısım) esinlenmiş olabilir. Ve Yaşar Kemal'in, hayatı yansıtmalar ve süblimasyonlar olmadan görebilen ve toplumun iyiliği için çalışan, kendini tam gerçekleştirmiş insanı –Örneğin, *İnce Memed* 1'in Memed'i– ideal olarak toplumlarıyla bütünleşmiş olan bireylerin çeşitli Klasik Dönem ve Rönesans versiyonlarına bir gönderme olarak görülebilir (burada özellikle Rabelais'nin eserleri akla gelir).

7 Burada belki Yaşar Kemal'in hayatında bilindişi psikolojik önemi olan bir şey vardır. Yaşar Kemal hatıralarında babasının öldürülmesini görme travmasından kaynaklanan kendi konuşma zorluğunu ifade etmek için de "kekelemek" ve "kekeme" kelimelerini kullanır: "Ardından da kekeme oldum ve on iki yaşıma kadar zor konuştum" *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 35. Belki Yaşar Kemal'in yaşamındaki kekemelik kendi ölüm bilincini yansıtmaktaydı; Hasan'ın kekemeliği, yazarın erken yaştaki ölüm bilincine eşlik eden en temel korkuyla karşılaşmasına bir bilinçaltı tepki olabilir. Dahası, Taşbaş gibi, Yaşar Kemal'in babası da "Çocukları da çok severdi. Bütün köyün çocuklarına şehirden, her birisine ayrı ayrı armağanlar getirirdi" (*age*).

İkiz temasının ayrıca önemli bir ek psikolojik unsuru vardır: Bu unsur, idealize edilmiş bir yaşam projeksiyonunu deneyimsel varoluşa tercih etmenin Hasan'ın *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde yaşadığı en temel korkunun bir süblimasyonunu gösterebileceğini ve ideal olanı veya süblimasyonu yaşayan gerçekliğe tercih eden bireyin ölümü kabullenmemiş olduğunu ortaya koyar. Gerçekliğin statüsü üçlemenin başından sonuna her yerinde çeşitli kontekstlerde ve çeşitli karakterler tarafından sorgulanır – özellikle de *Ölmez Otu*'nda. Hasan geçen senenin kuş yuvalarını arar, fakat Ummahan onların geçen seneki yerlerinde olmadıklarını söyleyerek bunun beyhude bir iş olduğu konusunda ısrar eder. Fakat eğer Ummahan abisinin dünyasına katılmak istiyorsa, onun imgesel gerçeklik tasavvurunu kabul etmek zorundadır. Ve böylece geçen senenin yuvalarını aramaya çıkarlar:

> "Çok yuva var ama, hepsi boş. Tüm civcivleri yılanlar yemiş. Kuşlar da yuvalarını terk etmişler kaçmışlar. Burada bu büklükte kuş yaşamaz. Ve de hiç yaşamaz. Hükümet buna bir çare bulmalı. Ve de yılanların tümünü imha etmeli." [...]
>
> "Yılanlar kuşların hepsini yemiş," dedi, o böyle der demez de Ummahan ağlamaya başladı. Ummahan olduğu yere çöktü, yüzünü elleri arasına aldı, titreyerek hıçkırmağa başladı.
>
> Hem ağlıyor, hem de:
>
> "Korkuyorum," diyordu. "Korkuyorum, korkuyorum. Bizi de yılanlar yiyecek..."
>
> [...]
>
> Ummahanın titremesi, ağlaması yavaşladı:
>
> "Aaah," diye inledi, "aah, şu dünyada hiç kuş kalmayacak bu yılanlar varken. Gidip haber versek olmaz mı, yılanlar kuşları yiyorlar, desek de köylüler yılanları öldürseler, kuşları kurtarsalar..."
>
> Hasan içini çekti:
>
> "Kim uğraşacak yılanlarla? Yılanlar da kuşlarımızı yiyip bitirecekler. Dünya da kuşsuz kalacak. Kuşsuz... Yazık. Haydi kalk da gidelim." [Cilt 3, s. 154]

Geçen senenin yuvalarıyla özdeşliğin gerçekliği hakkındaki pratik soru, arama sırasında unutulur. Bu aramanın ortaya çıkardığı boş yuvalar, her yerdeki bütün kuş yavrularının yılanlar tarafından

yeneceği ve dünyanın kuşsuz kalacağı bir ahlaki alegoriye dönüştürülür. Onların bu doğal felaketi kurgulamasını belirleyen şey açık bir şekilde kendi durumlarıdır – tehlike altındaki ekonomik ve fiziksel varoluşları, pamuğun durumuna ve verimli tarlalarda pamuk toplamalarına izin verilip verilmeyeceğine ve neneleri Meryemce'yi öldürdüğüne inandıkları babalarının hapsedilerek idam edilip edilmeyeceğine (ki bu, onları yetim bırakacaktır) bağlıdır. Özetle, iyi ile kötü arasındaki mücadelenin bir alegorisine dönüştürülen zayıf doğal kanıtlara dayanarak kuşların neslinin tükeneceğine inanırlar. Ve bu mücadele, kendi tehlike altındaki varoluşları ile bağıntılıdır. Hasan birçok boş yuva bulur, kuşların yokluğunu izah eden hayali bir hikâye kurgular ve ayrıca durumu düzeltmek için de bir hikâye yaratır.

Bundan kısa bir süre sonra Hasan bir kuş yuvası bulur ve bir yalıçapkını, "bir yanardöner kuş [...] ok gibi uç[up]" uzaklaşır. Bunu gören çocuklar sevinçten deliler gibi oynayıp gülerler. Fakat hemen sonra, ortadan kaybolmuş olan kuşların yansıttığı gerçek koşullar ve duygular yeniden su yüzüne çıkar:

> Korkarak ona baktı:
>
> "Bir kurtulsak Ummahan," dedi. "Babam kahrından ölecek." [...]
>
> "Ya da babamı, başına çokuşup da bu köylü öldürecek. Deli oluyorlar babama. Onlardan daha çok topluyor ya..."
>
> [...]
>
> "Taşbaş Amcam bir gelse [...]. Gelse de babamı da, bizi de, köylümüzü de kurtarsa!"
>
> [...]
>
> Ummahan:
>
> "Kuşları da kurtarsa yılanların elinden."
>
> [...]
>
> Hasan:
>
> [...] "Taşbaş Amcam gibi iyi bir adam yoktu ki bu dünyada. Çocukları seven... Bilse ki biz burada sıkışmışız, bu haldeyiz, hemen gelir. Hemen gelir de...
>
> Arkasını getiremedi, boğazına yumruk gibi bir şey tıkandı.
>
> "Bilse ki ne haldeyiz..." [Cilt 3, s. 155-156]

Yaşar Kemal çocukların deneyimsel gerçekliği imgesel bir yansıtmaya dönüştürmelerini betimler. Bu imgesel yansıtma, daha sonra onların kendi hayatlarını nasıl algıladıkları hakkında bir psikolojik Rorschach testi olarak işlev görür. Fakat onların kuşları koruma çözümleri en azından ucu ucuna da olsa imkân dahilinde iken, kendilerini koruma çözümleri ise "Ermiş Taşbaş"ın hayal ettikleri müdahalesine dayanır.

Daha önce, *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde, Hasan'ın ölüm korkusu ve bir nazarlık veya din aracılığıyla kendini koruma arayışı, yetişkinlerin Adil Efendi korkusunun ve Taşbaş'ı güçlü bir evliyaya dönüştürmelerinin Hasan'ın tepki verdiği aynı temel korkunun süblimasyonları ve o korkuya tepkileri olduğunu anlamamıza yardım eder. Yine, şimdiki örnekte de Hasan ve Ummahan deneyimsel olaylarla –yani, bir kavramlaştırma veya ahlakileştirmeye yol açan (yılanlar kuşların hepsini yemiş) geçen senenin kuş yuvalarını arama ve başlangıçta sadece boş yuvalar bulma ve daha sonra canlı bir yuva bulduklarında, kuşsuz bir dünyaya dair kederlerinin kaybolması ve köylülerin babalarını öldüreceği ve onları yetim bırakacağına dair süblime edilmiş korkularının açığa çıkması– başlarlar ve hemen bir adım sonra kendi ölüm korkularıyla karşı karşıya kalırlar. Sembolik davranışı sıyırıp altında yatan korkuyu açığa çıkararak ve çocukların daha şeffaf korkularını yetişkinlerin daha süblime edilmiş korkuları için bir örnek olarak göstererek, Yaşar Kemal algılama ve kavrama arasındaki temel bir çatışmayı göz önüne serer – yani, gerçekliğin temel duyusal deneyimi ile bu deneyimin insan zihni tarafından işlenip yorumlanması veya çarpıtılması arasındaki çatışmayı. Biz bu çatışmayı, çocuklar Taşbaş'ın güçlü bir evliya olarak gelip onları fakirlik ve korkudan kurtarmasını dilediğinde görürüz. Ancak, başka zamanlarda Hasan evliya Taşbaş'ı reddedip insan Taşbaş'ı –çocukları seven "Taşbaş Amca"yı– tercih eder. Ummahan Hasan'a Taşbaş'tan bahsederken kutsal bir adama gösterilen saygıyı göstermediği için günah işlediğini söylediğinde, Hasan şöyle tepki verir: "Ne varmış yani, Efendimiz olunca? O benim emmim değil mi? Bıraksın ermişliği gelsin. O benim emmim" [Cilt 3, s. 41]. Böyle pasajlar sevginin, toplumun temel ürünleri olan kültürel şartlandırma ve basmakalıp etiketlemenin bir ürünü olan çarpık bakışın üstesinden gelmenin anahtarı olduğunu ortaya koyar.

Farklı karakterler farklı idealleştirme veya süblimasyon dereceleri gösterirler. Muhtar Sefer belki kitaptaki en materyalist ve pratik zekâlı karakterdir ve bu özellikleri sayesinde hemen hemen bütün köylüleri başarılı bir şekilde manipüle eder. Skalanın diğer ucunda, Taşbaş'ı bir ermişe dönüştüren baştaki hayallerin sorumlusu olan Memidik vardır. Ek olarak, Memidik imgeleminde Sefer'i olağanüstü derecede güçlü bir adama dönüştürür, o kadar ki, onu gördüğünde şiddetli bir korku nöbeti yaşayıp bedeni üzerindeki kontrolünü kaybeder. Ve hayal kırıklığına uğramış köylüler Uzunca Ali'yi güya annesini öldürmüş olan bir günah keçisine dönüştürürler. Dahası, çok güçsüz olmalarından ve hayatları üzerinde çok az kontrolleri olmasından kaynaklanan bastırılmış korku, öfke ve hayal kırıklıklarından kurtulmak için bir öfke çılgınlığı içinde ona saldırırlar. Ali annesini kurtarmaya çalıştığı ve bu yüzden başka herkesin iki katı pamuk topladığı için biraz güçlü ve kendi hayatı üzerinde kontrol sahibi gibi görünür ve belki bu sebepten köylüler ona saldırıp öldürmek isterler. İlk önce onu hayal dünyalarında insani niteliklerinden sıyırırlar ve daha sonra ona saldırırlar. Ve onu neredeyse sakatladıktan sonra, tekrar bir insan olarak görüp, ona saldırdıkları için üzülürler. Zihinlerindeki Ali gerçekliğini bir insandan, nefret edilen bir kavrama veya tiksindirici bir basmakalıp etikete dönüştürürler ve daha sonra ise içler acısı gerçekliği görüp kendi acımasızlıklarından dolayı pişman olurlar.

Benzer bir şeyi, 2. Cilt'te Memidik'e öldüresiye işkence eden Sefer'in sadık adamı Ömer'de görürüz. 3. Cilt'te Muhtar Sefer, köylüler Uzunca Ali'nin kendi annesini öldürdüğünü düşünsünler ve Ali suçlu ve kimsesiz biri haline gelsin diye, Ömer'i Meryemce'yi öldürmesi için ivedilikle Toroslar üzerinden Yalak köyüne geri gönderir. Ancak, Ömer Yalak köyüne vardığında, Meryemce o kadar yalnızdır ki Ömer'i büyük bir sevinç ve neşeyle karşılar ve onu sevgiye boğar. Daha önce, Bedriye'yle evlenebilmesi için tek yolun Muhtar Sefer'in onu maddi olarak desteklemesi, başlık parasını ödemesi ve evlilik yaşamına sorunsuz başlayabilmesi için gereken parayı kendisine vermesi olduğunu düşünür. Fakat şimdi, karşısında bütün iyi yürekliliğiyle ona hedefine ulaşması için yardım edeceğine yemin eden Meryemce vardır. Meryemce'nin

gerçek sevgisi ile Sefer'in şer vaatleri arasında bir seçimle yüz yüze kalır. Roman, Ömer'in seçiminin ne olduğu konusunda herhangi bir yanıt sunmadan, fakat bolca ironiyle sona erer. Eğer hikâyenin yönü Northrop Frye'ın edebiyat teorisine göre idealize edilmiş edebi romans janrına dönerse, Ömer Meryemce'yi öldürmekten vazgeçecek ve Meryemce de daha sonra düğünü yapmaları için Bedriye'nin anne babasıyla mücadele edecektir. Yok eğer hikâyenin yönü natüralist ironi janrına dönerse, Ömer Meryemce'yi öldürecek ve sonra Muhtar Sefer'in Memidik tarafından öldürüldüğünü öğrenecek ve böylece her türlü mutluluk şansını kaybetmiş olacaktır. Ve meseleleri daha da karmaşık hale getirircesine, Yaşar Kemal, Ömer'in aşkları için her şeyi göze alan ve daha sonra gelinin öfkeli babası tarafından öldürülen anne babasının ara öyküsünü hikâyeye ekler – bu, Ömer'in anne babasının idealize edilmiş aşkının ironik bir sonla (yoksa romantikleştirilmiş trajik bir son mu) neticelendiği karışık türde bir öyküdür. Yaşar Kemal'in Ömer gibi gerçekçi bir karakteri idealize edilmiş ebeveyniyle yan yana koyması, *Don Kişot* ayarında bir tekniktir. *Don Kişot*'ta, kendileri de birbirine zıt idealizm ve materyalizm veya pragmatizm örnekleri olan Don Kişot ve Sancho Panza, Sierra Morena'da Marcela ve Dorothea gibi idealize edilmiş karakterlerle ve aşağılık hancılar ve edebi picaro (haydut) Gines de Pasamonte'nin de dahil olduğu prangalı mahkumlar gibi gerçekçi karakterlerle karşılaşırlar. Ve ara sıra Cervantes de bize bitmemiş veya düğümü çözülmemiş bir hikâye sunar. Halihazırdaki örnekte, Yaşar Kemal'in Ömer'in öyküsünü çözümsüz bırakması harika bir dokunuştur.

Roman, sevgili "Taşbaş Amca"sının öldüğü gerçeğini kabullenen çocuk Hasan ile kendisine ait, zor zamanlarında köylü hemşerilerini koruyup onlara refah getiren evliya Taşbaş kurgulamasına sadakatle bağlı olan Memidik arasındaki karşıtlık ile sona erer. Yaşar Kemal *Ölmez Otu* boyunca insanın, idealleştirilmiş bir onur veya erkeklik kavramı lehine, yaşamı deneyimsel varoluşu yönünden reddetme kapasitesini göz önüne serer. Memidik'in Muhtar Sefer'i öldürene kadar kendisini değersiz bir adam olarak görmesinden dolayı sevgilisi Zeliha'nın cinsel yakınlaşma girişimlerini reddetmesi buna güzel bir örnektir. Benzer şekilde, *Yer Demir Gök Bakır*'da Yaşar Kemal köylüleri Adil Efendi'nin gelişine aşırı dere-

cede korku atfederken resmeder – bu, potansiyel bir deneyimsel gerçekliği olan, fakat ayrıca, daha önce bir nazarlığın korumasına sığınmaya veya din aracılığıyla teselli bulmaya çalışan Hasan'ın düşünceleri ve eylemlerinde gösterilen süblime edilmiş bir ölüm korkusunu da ifade eden bir olaydır. Daha geriye, 1. Cilt *Ortadirek*'e gittiğimizde, azalan kuvvetleri ve genellikle bahsetmedikleri yaklaşan ölüm korkularıyla karşı karşıya kalan Koca Halil ve özellikle de Meryemce'nin çektiği acıya şahit oluruz. Tüm üçlemenin hayal gücü en kuvvetli karakteri ve bir çocuk olarak da yazarın temsilcisi olan Hasan, temel ölüm korkusuyla diğer bütün karakterlerden daha direkt olarak yüzleşir ve en nihayetinde ölümü kabullenir ve bu yüzden yetişkinlerin çoğundan daha büyük bir berraklıkla görebilir. Benzer şekilde, Koca Halil ve özellikle de Meryemce yaşlılıklarında, en azından ara sıra da olsa, "var olan"a ulaşmak için yetişkin yaşamlarının çoğu boyunca kendi süblimasyonları ve yansıtmalarıyla mücadele ederler.

Romanın olay örgüsünün veya olaylar dizisinin dönüm noktası, Memidik 46. Bölüm'de Muhtar Sefer'i öldürdüğünde gerçekleşir [Cilt 3, s. 348-349]. Bu vesileyle Memidik, kendisini Sefer'in korkusundan ve ona eşlik eden utançtan kurtarır ve *görmek* için imgesel yansıtmalarını kırıp geçer; burada *görmek*, kendisine sevme izni vermekle aynı anlama gelir – belki kendisine toplumda bir statü sağladığı için evliya Taşbaş kurgulamasına hâlâ inanmasına rağmen. Fakat üçlemenin *tematik* dönüm noktası, bize yaşam ve Taşbaş üzerine iki temel perspektif sunan 32. Bölüm'dedir [Cilt 3, s. 255-271]. Birincisi, inanç dolu olan ve kurgulanmış yaşam tasavvurunun bir örneği olan Fatmaca, felçli kızını iyileştirecek bir ermiş olarak gördüğü zayıflayıp zavallı hale gelmiş ve aşağılanmış Taşbaş'ın yanına gelir. Ve ikincisi, hemen bundan sonra, Hasan geceleyin Taşbaş'la konuşur ve geçmişte beraber geçirdikleri zamanları hoş anılar olarak onunla yâd eder. Böyle yaparak, onun gerçekten kendi "Taşbaş Amcası" olduğunu teyit eder ve bir ermiş olup olmamasının da önemli olmadığını göstermiş olur – ve tam da bu sıralarda Taşbaş bir ermiş olduğunu kabul eder. Fakat şimdi Hasan, Taşbaş hakkındaki *gerçeği* görme yeteneğine sahiptir. Şimdiye kadar biriktirdiği değerli kibrit kutularını Taşbaş'a verdiğinde, Taşbaş çok duygulanır: "Yüreğine

sıcak, hiç bilmediği, bir anı bile bir ömürlük mutluluk veren bir sevgi oturdu" [Cilt 3, s. 265].

Fatmaca ile Hasan arasındaki tezat, Taşbaş'ı kendisinin bir ermiş olduğuna inanmaya teşvik eden Fatmaca'nın inancı ile Taşbaş'ın "hiç bilmediği, bir anı bile bir ömürlük mutluluk veren bir sevgi" hissetmesini sağlayan bir çocuğun basit doğrudan bakışı arasındaki tezattır. Bu bölümün geri kalanı, Memidik'in Zeliha'yla sevişmesi ve Taşbaş'ın ermişliğine olan aşkın inancı etrafında dönen gerçeküstü hayali hakkındadır. Daha önce, 11. Bölüm'de, ne kadarın gerçekten meydana geldiğine ve ne kadarın Memidik'in imgeleminin gerçeküstü yansıtımı olduğuna karar vermek zordur; benzer şekilde, 32. Bölüm'ün ikinci yarısında olaylar sadece Memidik'in bilincinden yansıtılmaz, fakat ayrıca Kel Âşık'ın gerçek veya hayali türkü söylemesiyle ve Taşbaş'ın gerçek veya hayali tepkisiyle karışık biçimde verilirler. Dolayısıyla, bu bölüm sadece Memidik'in Zeliha'yla sevişmesi hakkında değildir ve sadece onun ermiş Taşbaş'la ilgili hayali hakkında da değildir, fakat her şeyin ötesinde, hem fiziksel hem aşkın gerçeğin nasıl çoğunlukla insan imgeleminin bir ürünü olduğu hakkındadır. Bu fasıl ilk önce kocaman bir çiçeğin yoğun bir tasviriyle başlar:

> İri bir çiçek azmanı çiçek turuncu yapraklarını yeşil çimenli bataklık kıyısı toprağına yaymış, tuhaf, alışılmamış bir kokuyla kokuyordu. Çiçek o kadar iriydi ki kucaklayamazsın. Çiçeğin ortasına, turuncu tozlar yapışmış tacının içine arılar giriyor, tacın içinde yitip gidiyorlar. Çiçeğin turuncu yaprakları parıltı içindeydi ve domur domur terlemişti. [Cilt 3, s. 264]

Kocaman çiçeğin tasviri, çiçeğin kendine has yoğun renklerini, vızıldayan yüzlerce arının çıkardığı sesleri, çiçeğin ve bataklığın kokusunu ve şimşek gibi oradan oraya kayıp giden ve yakındaki pınarın suyu üzerinde gölgeler oluşturan yusufçuk böceklerinin hareketliliğini betimleyerek, bir sayfanın yaklaşık dörtte üçünü kaplar. Bu yoğun, gerçeküstü tasvirin sonunda, "Memidiğin başı dön[e]r." Bu sahneyi Memidik'in bilincinden algılarız ve sahnenin yoğunluğuna hem yoğunlaştırılmış fiziksel gerçeklik hem görenin çarpık algılaması katkı yapar. Akabinde, yaklaşık üç sayfa boyunca Memidik'in Zeliha'yla sevişmesinin yoğun, erotik tasvirini okuruz.

Bu tasvirde Memidik'in sözleri tırnak işareti içinde, yani doğrudan verilir, fakat:

> Dudakları oynuyor mu, ağzından ses çıkıyor mu, Memidik bilemiyor. Büyülü bir düş içinde, Zelihaya karşı. [Cilt 3, s. 265]

Ve yine, "üç acayip adam"ın gerçek olup olmadığından emin olmadığımız daha önce bahsettiğimiz 11. Bölüm'ün sonundaki pasajda olduğu gibi, sıcağın ve sivrisineklerin ampirik gerçekliğine rağmen, burada da yerin ampirik (varoluşsal) gerçekliği vardır. Yer o kadar sıcaktır ki yalınayak Memidik ve Zeliha "bir tuhaf, sıçraya sıçraya halay çeker gibi yürürler" [Cilt 3, s. 265]. İmgelemin, fiziksel, ampirik gerçekliği daha önceki bir deneyime benzeterek dönüştürdüğünü görürüz. Nihai sonuç fiziksel olarak gerçek ve imgelemden süzülmüş olabilir veya imgelemin saf bir yaratımı, bir dileğin gerçekleşmesi fantezisi olabilir.

Meseleleri daha da karmaşık hale getirircesine, Zeliha'yla ilgili fasıldan hemen sonra, Memidik Şevket Bey'i arayan üç atlıyla karşılaşır. Atlıların biraz ampirik gerçekliğe hakkı vardır: "Atlar soluyor, atların kantarmaları köpük içinde" [Cilt 3, s. 268], fakat Memidik'in konuşması, atlılara şöyle dediğinde, gerçeküstü ve fazla stilize edilmiş görünür:

> "[Şevket Bey] Suya aşağı aktı gitti [...]. Ayışığında, kocaman. Çelikten dondurulmuş yirmi altı tane yeşil sinek üstünde." [Cilt 3, s. 267]

Bu bölümün son üç sayfası bunu romanın imgesel ve tematik merkezi haline getirir. Evrenin bir ışık topundan yaratılışını anlatan Kel Âşık'ın "Boş Evren Türküsü"nün bir karışımını sunar:

> Yeryüzü yoktu, gökyüzü yoktu. Toprak, su yoktu. Böcekler, insanlar, karıncalar, cinler periler yoktu, hiç kimse yoktu. [...] Gece yoktu, gündüz yoktu... Hiç bir şey yoktu.
>
> Karanlığın kökü, ışığın kökü.
>
> Hiç bir şey, hiç bir şey yoktu. [Cilt 3, s. 269]

Bu yaratılış hikâyesi, Kel Âşık'ın *Yer Demir Gök Bakır*'ın 9. Bölümü'nde [13. Bölüm] türküsünü söylediği Abdal-é-Zeyniki'nin öyküsünün ya parçasıdır ya da onunla bağlantılıdır. Fakat burada, âşığın türküsü Memidik'in algılamalarından süzülür ve ek

olarak türkü, Memidik ile Taşbaş arasındaki gerçek veya hayali bir karşılıklı konuşma ile karışık biçimde verilir. Memidik'in Kel Âşık'ın türküsünü algılaması ("Saz yere düştü"), doğayı algılaması ("Bulutlar toprağa ağdı") ve kendisi ile Taşbaş arasındaki gerçek veya hayali bir karşılıklı konuşma ("Ben seni gördüm. İki gözüm önüme aksın ki gördüm"), hepsi bir arada karışık biçimde verilir [Cilt 3, s. 269-270]. Bölüm'ün kalan sayfası Memidik'in bilincinin, Kel Âşık'ın türküsünün ve Taşbaş'ın yanıtlarının bir karışımını betimler:

> Memidik oturdu, ağladı. Yaraları sızladı, sancılandı, kemikleri ağrıdı.
> Taşbaşoğlunun elini tuttu.
> "O sensin," dedi. "İşte şu gözlerimle gördüm."
> Kel Aşık boş evren türküsünü bir daha söyledi.
> Taşbaşoğlu şaştı kaldı. [Cilt 3, s. 270]

Bölümün kalan kısmının çoğu, Memidik'in ermiş Taşbaş'ı gördüğü hayallerinin tasvirlerinden oluşmaktadır. Bu hayallerde Taşbaş'a yağan yağmur değmez, yabani atlar onun yanına gelince ehlileşir, parmağı bir kayayı deler ve oradan buz gibi bir pınar çağlar, bütün bir köyü tek bir nar ile doyurur, vesaire. Fakat Memidik'in doğaüstü tasvirleri ile Taşbaş'ın şu inkârlar nakaratı dönüşümlü olarak birbirini izler:

> "Hiç mi hiç görmedin sen beni?"
> [...]
> "Sen beni hiç mi hiç görmedin."
> [...]
> "Hiç mi hiç görmedin sen beni?"
> [...]
> "Hiç mi hiç bir şey görmedin sen?"
> [...]
> "Hiç mi hiç..."
> [...]
> "Hiç mi hiç..." [Cilt 3, s. 270]

En sonunda, Kel Âşık türküsünü bitirir, Memidik bir saygı ifadesi olarak âşığın elini öper ve "Çiçek azmanı çiçek daha da turunculaş[ır], boşluğa düş[er], bir başına" [Cilt 3, s. 271].

Memidik'in hayal dünyası ile âşığın türküsünün bir karışımı söz konusudur ve her ikisi de doğa ile birdir – gerçek veya hayali. Güneş battığında, kocaman çiçek boşluğa düşer. Doğa ve yaratıcı imgelem birbirlerinden ayrılmamacasına iç içedir ve âşığın türküsü ile doğa birlikte gözden kaybolur. Fakat Taşbaş'ın itirazları Memidik'in aşkın hayallerini inkâr ediyor görünür. Bölüm'ün daha önceki kısmında küçük Hasan'ın sevgisini yaşadıktan sonra, Taşbaş'ın Memidik'in kendi evliyalığıyla ilgili hayallerini reddetmesi, bize Taşbaş'ın saf varoluş, "var olan" tasavvurunun Memidik'in hayallerinden daha iyi olduğunu anlatır. Taşbaş ve Hasan'ın sevgi deneyimi için hayali aşkınlığın reddedilmesi bize Taşbaş'ın 2. Cilt'teki tipi sırasındaki "ölüm gecesi"nde düşündüğü Alevilerin tekçi (monistik) veya bilinirci (gnostik) tasavvurunu hatırlatır:

> Taşbaş içinden geçirdi, "şu Kızılbaşlar gibi de sıcakkanlı insanlar yok bu dünyada," dedi. "Hak dini, dostluk dini, sevgi dini... Bunlar her bir işlerini sevgi üstüne kuruyorlar. İnsana tapıyoruz, ışığa tapıyoruz diyorlar ama yalandır. Bunlar insan sevgisine, dünya sevgisine tapıyorlar. [Cilt 3, s. 369]

Ara sıra bir Tasavvuf mistisizmi Yaşar Kemal'in dünyasının zorlu gerçekleri altından kendini belli eder. Bu, asla kurumsal dinin saçma yönleri veya Memidik'in hayalleri gibi değildir, fakat bir kişinin sublime edilmiş en temel korkusunun bilinçdışı yansıtımlarından daha her zaman insanın gözleri önünde olanın açık bir görüntüsüdür. Ve yine de Yaşar Kemal, toplumu türküleriyle bir araya getiren Kel Âşık'ın geliştirdiği bir duygudaşlığı resmeder. Yaşar Kemal bazen özlemle âşık ve dinleyiciler arasındaki iki taraflı iletişimden bahseder. Örneğin, bir keresinde, bir âşık olarak söylediği türkülere, destanlara dinleyiciler coşkulu ve yürekten tepki verince büyük bir sevinç hissettiğini ve dinleyicilerin bu tepkisinin kendi performansını ve deneyimini zenginleştirdiğini anlatır.[8]

8 Yaşar Kemal, "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" (Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009):

> Söz sanatlarının etkisini halka destan anlattığım günlerde anladım. Bana katılan iyi dinleyiciyi bulduğum köylerde, yörelerde dinleyicilerle birlikte sözlerim kanatlanıyor, uçuyor, daha sevinçle anlatıyordum. Dinleyicilerimin bana az ka-

Ve belki de bölüm numaralarının olmaması ve her bir bölümün başında betimleyici kısa özetlerin kullanılması bu yönde bir adımdır: Bunlar bizim hikâyenin gerçek örgüsüne daha az, duygulara ve bir karakterden diğerine ve yazardan okuyucuya bilinçlerin birbirleriyle karıştırılmasına daha fazla odaklanmamızı mümkün kılar. Bu, ozan ile dinleyicisi arasındaki o canlı bağı yeniden elde etmek için bir adımdır.

tıldığı köylerde, yörelerde anlatımım, yaratımım daha sönük geçiyordu. Usta bir destancının anlatımı ezber değildir. Anlatıcı her anlatışında, halkın ona katılmasına göre, yeniden yaratır. Onun için destanlar kırk bin yıl su altında kalmış çakıl taşları gibi, destancıdan destancıya geçerek, yunur, arınır, düzgünleşir. (s. 204)

12. BÖLÜM

Dağın Öte Yüzü Üçlemesinde Tematik Bütünlük

Bir keresinde Yaşar Kemal'e, ilk önce üçüncü cilt *Ölmez Otu*'nun tasarlandığını ifade eden Feridun Andaç'ın *Living Through the Words of Yaşar Kemal* (*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*) kitabının *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi hakkında değerli bir açılım sunduğunu söylemiş bulundum. Yaşar Kemal, Andaç'ın sözünün doğru olmadığını, ilk önce 2. Cildi kafasında tasarladığını ifade etti. Her halükârda, bu görünürde önemsiz detay, üçlemenin başlangıçta düşünülen bir konseptten doğduğunu ve bu yüzden temaya dayanan organik bir bütünlüğe sahip olduğunu ve 1. Cilt ile 2. Cildin 3. Cilde bir hazırlık olduğunu ve onun organik parçaları olduğunu ortaya koyar. Ben üçlemenin her şeyin ötesinde dönüşümlü olarak ufuklarımızı daraltan ve genişleten insan imgeleminin işleyişinin çok sofistike bir incelemesi ve örneği olduğuna inanıyorum. İmgelem bizi korkulardan ve tehditlerden korur ve kendi kurgusu olan benliği gerçekleştirerek daha mükemmel ve daha tatmin edici bir yaşamın yolunu gösterir. 1. Cilt *Ortadirek*'te Yaşar Kemal, birbiriyle çelişen hayat görüşleri nedeniyle yetişkin yaşamlarının çoğu boyunca çatışma içinde yaşamış olan iki yaşlı insanı, Koca Halil ve Meryemce'yi anlatır. Koca Halil macera ve farklı şeyler yaşama etrafında dönen bir erkek yaşam vizyonunu temsil eden geleneksel bir düzenbaz karakterken, Meryemce aile etrafında dönen bir dişi evcimen yaşam vizyonunu temsil eden bir karakterdir. Böyle arketipik karakter eşlemeleri erkek ve dişi olabilir veya erkek ve erkek (veya daha yakın zamanlarda, *Thelma and Louise* filminde olduğu gibi dişi ve dişi) olabilir ve Homeros'un Odysseus ve Penelope'si, Rabelais'nin Panurge ve Pantagruel'i, Cervantes'in Don Kişot ve Sancho Panza'sı, Dickens'ın Sam Weller ve Mr. Pickwick'i gibi arketipik karakterlerde temsil edildiği üzere, birçok büyük edebiyat eserinin kalbinde

yer alan temel bir karşıtlık ve çatışmayı sağlayabilir. Yaşar Kemal'in üçlemesi, yaşlı kahramanların düşmanlığının arkasında Koca Halil ile Meryemce'nin ölü kocası İbrahim'in dostluğu yattığı için, her iki tür karşıtlığı da sağlar. Böyle eserler eşleşmiş karakterlerinin çatışan hayat görüşlerini sunarlar. Bu karakterlerin her biri dar bir bakış açısından tam ve kendine yeter görünür, fakat bir araya getirildiklerinde her bir görüşün kısmiliği ortaya çıkar. Aslına bakılırsa, tek tek ele alındığında, her bir karakter farklı bir edebi türü veya tarzı akla getirebilir, fakat birlikte ele alındıklarında, yaşamın daha tam ve yeterli bir temsilini ortaya koyacak şekilde edebi ufukları genişletirler, çünkü herhangi bir edebi tür veya tarzın sınırlamalarını aşarlar. Bu ise, bu karakterlerin hayatın kendisinde bulunan sınırsız duygular yelpazesini edebiyata getirme girişiminin bir parçası olduklarını akla getirir.

Kişisel yaşamında Yaşar Kemal, Anadolulu bir çocuk âşık olarak Toros Dağları'nda ve Çukurova düzlüğündeki deneyimleri sırasında edebi form ile yoğun insani duyguların ifadesi arasındaki bağlantıları ilk elden tecrübe etme konusunda eşsiz bir fırsat yakalamıştır. Yaşar Kemal'in erken dönem *Ağıtlar* derlemesinde yer alan ağıtlar, en temel insani duyguların sözlü halk formlarındaki örnekleridir. Daha sonra Yaşar Kemal, eşkıyalar –anne tarafından aile mirasının önemli bir parçası olan– hakkındaki halk türkülerini ve destanları alıp, dil ve formla birçok deneyler yaptıktan sonra, *İnce Memed* 1 haline gelen roman yapısına dönüştürmüştür. Bu erken dönem eserinde Yaşar Kemal, imgelem hakkında temel bir felsefe ve imgelemin birey ile toplum arasında aracılık yaparak bir toplumu ve dünyayı kurgulamadaki rolünü ortaya koyar. Ancak, Yaşar Kemal aynı zamanda, Homeros'un *paradeigma*'larını veya ara öyküler ve alt olay örgülerini kullanarak, Memed'in hikâyesinin, gerçekçi ve trajik bir hikâyenin yönünü Northrop Frye'ın edebi romans olarak tanımlayacağı türe dönmüş bir biçimi olduğunu açıkça ortaya koyar. Edebi romans, imgelemlerimizde kurgulayabileceğimiz dünyayı yansıtan ve bu yüzden bir lüks veya hatta hayatın zorlu gerçeklerinden bir kaçınma olan bir tür dilek gerçekleşmesidir. Ancak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Yaşar Kemal bu "hayatın zorlu gerçekleri"ni merkeze alır: Toplumun en zayıf üyeleri çocuklar ve yaşlılar çok acı çeker; olgun, güçlü yetişkinler

bile yerlerini korumak veya hatta sadece hayatta kalmak için sıklıkla mücadele etmek zorundadır; onun karakterlerini veya belki de insanların çoğunu yöneten sosyal ve siyasal sistemler genellikle baskıcı ve zalimdir. Yaşar Kemal'e göre, hayatın zorlukları ve mücadeleleriyle başa çıkmanın en büyük aracı veya silahı, bizi zorlu gerçeklerden koruyan hayalleri yaratan, fakat yine de, o en güçlü temel korku, ölüm korkusu dahil, süblime ettiğimiz korkularımızı kabullenmemiz için bize sürekli baskı kuran insan imgelemidir.

İnsanların hayat ve ölümle yüzleşme yolları hakkındaki bu kocaman ve karmaşık konuyu yeterince ele almak için Yaşar Kemal, geleneksel destanın biçimsel sınırlamalarının ötesine geçen bir üçleme yaratmıştır. Bu üçleme sadece Akhilleus veya Memed gibi genç bir kahramanın ya da Odysseus veya Taşbaş gibi olgun bir kahramanın değil, fakat her yaştan ve konumdan kahramanların –savunmasız çocuklar Hasan ve Ummahan'dan, zayıf yaşlılar Koca Halil ve Meryemce'ye ve aradaki tüm yaşlara ve konumlara kadar– insani durumunu ele alır. Ve her örnekte genellikle, hangi yaştan veya sosyal statüden olursa olsun, bireylerin ilk önce imgelemlerinde bir dünya *fikri* kurguladıklarını ve daha sonra gerçeği kendi fikirlerine uyduracak şekilde değiştirmeye giriştiklerini görürüz. *İnce Memed* 1'in romans yönlü janrında, kahraman Memed düşünceli bir bireydir ve kendisi ile köylü hemşerileri için daha iyi bir dünya yaratmak için harekete geçer. İşe, zalim despot Abdi Ağa'yı öldürerek, tepeden başlar. Fakat *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin yönü, yaşamı, nihai mutlulukla neticelenen toplumsal ilerleme hakkındaki bir peri masalına dönüştüren romans janrına çevrik değildir. Bunun yerine, üçlemenin odağında, yaşamın değişik aşamaları sırasında çocuklar, yaşlılar ve olgun yetişkinler arasında yeni dünyalar veya eski dünyalara yeni uyarlamalar yaratmanın bir aracı olarak insan imgeleminin kendisi vardır.

1. Cilt'te, ilk önce şimdiki gerçeklik ile geçmişte kendileri hakkında oluşmuş algılamalara sıkı sıkıya bağlı olan Koca Halil ve Meryemce'nin köhnemiş düşünceleri arasındaki çatışmaya şahit oluruz. Düzenbaz Koca Halil zeki ve kurnazdır ve hareketli, değişim dolu bir yaşamı seven birisidir. Kendi hayali destanının kahramanıdır – Yemen Savaşı'nın asker kaçağı ve hayatta kalanı, usta at hırsızı ve kıdemli pamuk hırsızı, gittiği her yere canlılık

ve heyecan getiren uzman hikâye anlatıcısı olarak. Fakat şimdiki hayatında yeni bir varoluş biçimini kabul etmek yerine, kendisinin mazide kalmış daha genç bir imajına sıkı sıkıya sarılmaya devam etmeye çalışmaktadır. Şöyle ifadeler kullanmayı dilersek, onun "görevi", "Toroslar'ın kurdu" veya "Çukurova'nın kartalı" olarak kendi eskimiş öz imajını geride bırakmak ve kendisine yenmesi gereken engeller yaratmaktan vazgeçmektir. Koca Halil geçmişteki benlik imajlarına sımsıkı sarılmaya devam ettiği sürece, "haddini aşana" ve yenemeyeceği bir engelle karşılaşana kadar durmadan daha büyük engellere karşı yarışan geleneksel bir destan kahramanı gibi, kendi varoluşsal gelişimi için gerekli olan engelleri yaratır. Böyle mücadele etmenin alternatifi, benliğini kabul etmek ve sevmektir. Bu, 3. Cilt'te ara sıra ulaşmayı başardığı bir hedeftir. Ancak, bir yandan da, Uzunca Ali'yi azgın Yalak köylülerinden kurtarmak için ve Ömer'in Meryemce'yi öldürüp öldürmeme konusunda vicdanıyla boğuştuğu Yalak köyüne Ali'yi ivedilikle geri göndererek Meryemce'yi kurtarmak için büyük çaba göstermesi ve itibarını feda etmesinden sonra bile, üçlemenin sonunda gözü hâlâ kendisini özdeşleştirdiği o ulu koca kartaldadır. Koca Halil, 1. Cildin baş taraflarındaki bir toplantıda kendisini dinletmek için verdiği uğraşın, 2. Cilt'te köylüler kendi talihsizlikleri için onu suçlamadıklarında hissettiği utancın, 3. Cilt'te kendisine iyilik edenlerden kaçmasının ve meşhur "Koca Halil" olarak tanındığında hissettiği utancın gösterdiği üzere, oldukça çocuksudur. Fakat ayrıca Uzunca Ali ve Meryemce için büyük sevgi besleyen ve onlar için büyük fedakârlıklarda bulunmaya hazır olan biridir. Kısaca, Koca Halil bazen, başka türlü başaramadığı şeyleri ara sıra başarmasını sağlayan, köhnemiş bir rolün peşinden gider; zaman zaman da, başkaları için sevgi besleyebildiğini ve özveride bulunabildiğini gösteren, duygusal bir dürüstlük ortaya koyar – bazen kendi biyolojik ailesini ihmal etse veya reddetse bile.

Benzer şekilde, Meryemce de ideal eş ve anne olarak ve köylüler onun inandığı şeylere inanmayı reddettiğinde sessizliğe gömülüp onlarla bağını kesen biri olarak geçmişteki benlik imajını aşmak zorundadır. 1. ve 2. Ciltlerde kendisine dayattığı tecrit, 3. Cilt'te Çukurova'daki pamuk hasadı sırasında Yalak köyünde tek başına bırakıldığında somut ve kesin hale gelir. Fakat daha önce

1. Cilt'te ailenin uzun Çukurova yürüyüşü sırasında, korkusu ve bunaklığı yüzünden kendisini tamamen terk edilmiş hissettiğinde Meryemce'nin bir tür "ölümün karanlığı" içinden geçtiğini görürüz:

> [...] kendisini ölümün karanlığı içinde buldu, bağırmağa başladı. [...] İkide birde her şey kapkaranlık kesiliyor, ölümü görünüyor, yok olup gidiyordu. Yeri tırmalayarak ayağa kalktı. Karanlıktan, zifiri, göz gözü görmez, içine düştüğü ölüm karanlığından, yok olmaktan korkuyordu. [Cilt 2, s. 183]

Ve 2. Cilt *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde, çocuk Hasan ve Meryemce'nin hayallerinin iç içe geçtiği geçmişten bir sahnede, Meryemce yine benzer bir korku ve yalnızlık hisseder:

> Birden dünya bomboş, ıpıssız geldi ona. [...] Meryemce kendisine acıdı. Toprağa çöktü, başı uğulduyordu. Şu Meryemce boşluğu, ıssızlığı hiç mi hiç sevmezdi, ölümden de işte bundan dolayı korkardı. [Cilt 2, s. 16]

Ve yine 3. Cilt'te, yaşadığı korku ve uzun süren yalnızlık onu, kendisine dayattığı tecrit ve durağanlık konusunda uyandırıp kendine getirir ve imgesel enerjisinin tümünü artık var olmayan bir şeyi muhafaza etmeye çalışmaya harcamadığı yenilenmiş bir sevgi ve toplum anlayışına kavuşturur:

> Gün kavuşurken, Meryemce şu dünyanın ortasında yapayalnızdı. İşte evler, işte ağaçlar, orman, su... İşte çağıltı, işte kuşlar, işte bin bir çiçeğiyle zengin toprak, karıncalar yılanlar, cümle yaratıklar... Dünya kıvıl kıvıl, dünya sonsuz bir devinmede, dopdolu. Dünya binbir ayak. Her şey var. Renk, ışık, gece, sesler, yıldızlar, her şey var. Dünya sonsuz bir çeşitlilikte, sonsuz bir kaynaşmada. Gel gör ki dünya şimdi bomboş. Hiç bir ses, ışık, renk, devinme, hiç bir çiçek, hiç bir canlı yok gibi ıssızlıkta.
>
> [...]
>
> Meryemce ıssızlığın yamanlığını ta yüreğinin başında duydu. Dünyanın bomboşluğunu. Her şeyi var, ağzına kadar dopdolu, kıvıl kıvıl dünya, bomboş, ıpıssız, ölü gibi. İnsansızlığı yüreğinin başında duydu. İnsansızlık ta yüreğine işledi, bir kara hançer gibi. Demek dünyayı dolduran insanmış. Her şey, her şey, bütün dünya insanmış. İnsan yoksa dünya yokmuş. [Cilt 3, s. 272-273]

Böyle bir gerçeklik düşüncesi felsefi bir idealizm ve radikal bir öznelliğe dayanır, fakat en nihayetinde Meryemce'yi toplumun önemini ve bir toplumun parçası olarak var olma ihtiyacı ve arzusunu yeniden kabullenmeye yöneltir.

Yaşar Kemal diğer ana karakterlerinde de –özellikle Taşbaş, Memidik ve Hasan– imgelemin önemini ortaya koyar. Bundan önceki bölümde Memidik'in dünyayı algıladığı imgelemin niteliğini irdelemeye bolca zaman ayırdık. Dahası, imgelem teması üçleme ilerledikçe daha da önemli hale gelir. Yaşar Kemal'in üçlemesinde imgelemin rolü biraz Dante'nin büyük *Commedia*'sındaki imgelemin rolü gibidir. *Commedia*'da *Inferno* temel olarak fiziksel bir acı ve ceza âlemi hakkındadır, *Purgatorio* yansıtılmış hayali bir umut âlemi hakkında ve *Paradiso* ise paradoksal olarak saf ışık olan ve imgelerin ötesinde olan ve saf sevgi olan bir aşkın görüş âlemi hakkındadır. Biraz benzer bir ilerleyiş ve gelişim yapısıyla, 1. Cilt *Ortadirek* ağırlıklı olarak fiziksel bir zorluk ve acı dünyasına odaklanır – genellikle doğanın rahatlatıcı görüntüleri yoktur fakat geriye doğru, hayatın Koca Halil ve Meryemce için daha dolu ve daha parlak olduğu geçmişteki doğanın güzel görüntülerine nadir bakışlar vardır. Genel olarak, nadir güzellik görüntülerine rağmen, doğa –yaşlılığın zayıflığı dahil– bir düşman haline gelir. *Yer Demir Gök Bakır*'da, imgelem daha iyi bir dünyayı hayal etmek için kullanılır, fakat bu, Yalak köylülerini yaşamlarının temelinde yer alan zorlu fiziksel koşullardan kurtaracak olan bir evliya hakkındaki "eski kocakarı masallarına" bağlı bir dünyadır. Ve son olarak, *Ölmez Otu*'nda çocuk Hasan ve Taşbaş hayatlarını dönüştüren ve Taşbaş'ın ölümünden sonra Hasan'ın ölümü kabullenmesini ve "var olanı" çarpık hayaller ve süblimasyonlar olmaksızın açık bir şekilde görmesini sağlayan bir sevgi yaşarlar. Buna karşın, köylülerin "boş hayalleri" durumlarını iyileştirebilecek eyleme değil fakat daha ziyade onları felç eden veya kendi hayal dünyalarına hapseden gerçekçi olmayan umutlara ve hayallere yol açar. Bu şekliyle onların durumu, umudun olumsuz veya kötü bir şey olduğu –yani Pandora'nın kötülükler kutusundan kaçamayıp dibinde kalan tek kötülük olan umut– Klasik geleneklere de göndermede bulunan Dante'nin *Purgatorio*'sundaki "Umut Mahkûmları" başlıklı bölümü akla getirir. Bu bağlamda imgelem, aydınlanmaya veya daha mutlu, daha üretken bir yaşam tasavvuruna

yönlendiren potansiyel bir rehber olmaktan daha ziyade, yanıltıcı ve yıkıcı bir şey olarak resmedilir.

Yer Demir Gök Bakır'da köylülerin hayal ettiği gerçekçi olmayan umutların aksine, *İnce Memed* 1'de insan imgelemi sıklıkla daha iyi bir hayata yönlendiren yararlı hayaller yaratan bir şey olarak gösterilir. Başlangıçta Memed kendisini, en nihayetinde kendi toprağını sürebilmek için sabana alıştıracağı iki erkek dana sahibi olarak hayal eder. Kendi toprağını kendi "alnının teriyle" işleyip geliştirecektir. Daha sonra, Abdi Ağa Memed ve annesinin ineği ile erkek danasını kışın hayatta kalmaları için gereken tahıl karşılığında ellerinden aldıktan sonra, Memed bir ağanın hüküm sürmediği bir yerde yeni bir hayata başlamak için sevdiği kız Hatçe'yle Çukurova'ya kaçmayı hayal eder. Benzer şekilde, Memed'in bir eşkıya olarak soymaktan kaçındığı işçiler Ali ve Hasan, Çukurova'nın sıcağına, sivrisineklerine ve sıtmasına tahammül ettikleri yıllar boyunca kurdukları hayalleri gerçekleştirmek üzere Çukurova'dan kendi dağ köylerine dönmektedirler. Arada bir, Deli Durdu'nun "şöhret" ile ilişkilendirdiği mantıksız ve ahlaksız bir kötü şöhret arzusu gibi çarpık hayaller görürüz. Veya *İnce Memed* 2'de Ali Safa Bey'in, birçok insanın ve en sonunda da kendisinin hayatına mal olan, hep daha fazla verimli Çukurova toprağı elde etme arzusunu görürüz. Fakat üçlemede, imgelem daha sıklıkla köylülerin bakışını çarpıtır veya saptırır. Ara sıra bir Taşbaş veya bir Uzunca Ali diğer köylülerden daha gerçekçi olabilir ve imgelemi pozitif bir şekilde kullanarak gücü ahlaksız Muhtar Sefer'in elinden alma yoluyla köylülerin durumunu düzeltmeye çalışabilir. Fakat köylüler çoğu zaman *hayallerine* hitap eden Sefer tarafından kandırılıp yanlış yollara sevk edilir. Örneğin, Ökkeş Dağkurdu'nun kutsallık elde etme, hacca gitme ve manevi mükâfatlar kazanma hayali (önemli ölçüde zengin ve güçlü zalimlerin bu hayattaki fiziksel mükâfatları gibi gelen!), Zalaca Karı'nın cinsel hayalleri, Kır İsmail'in kızının kaçırılıp aylarca tecavüze uğramasından sonra başını dik tutma ve onurunu yeniden elde etme hayalleri veya Gömleksiz'in Moğol yağmacıların soyundan gelen fakat zayıfı ve çaresizleri koruyup kollayan biri olarak statü elde etme hayali, vesaire.

2. Cilt'te bir tipi sırasındaki mizahi bir epizotta köylülerin çarpık hayallerini ve algılamalarını göz önüne seren kişinin Vurgun

Ahmet olması ironiktir. Faulkner'ın *The Sound and the Fury* (*Ses ve Öfke*) romanındaki karakteri Benji gibi, Yaşar Kemal'in Vurgun Ahmet'i de algılamaları tamamen deneyimsel olan bir delidir – yani insan imgeleminin araya giren çarpıtmaları olmaksızın sadece fiziksel gerçeği görür. Ve yine ironik biçimde, Vurgun Ahmet tam bir deneyci olmasına rağmen, köylüler her türlü mantıksız hayali saçmalığı ona yansıtır: Onu Peri Padişahı'nın kızıyla evli olarak hayal ederler vesaire. Taşbaş'ın Vurgun Ahmet'in Yalak'ta saygı gösterdiği tek kişi olması gerçeği, Taşbaş'ın gerçekleri olduğu gibi görebilme özelliğine ve çarpık hayali yansıtmalar yapmamasına bir övgüdür – yani, köylüler kendi akıldışılıklarını ona yansıtana ve o da bir evliya olup olmadığını sorgulamaya başlayana kadar. Bütün bir köyün kurumsallaşmış deliliğine karşı direnmek Taşbaş için bile zordur – ve de pragmatik ve gerçekçi fakat kötü Sefer için bile. Belki Emily Dickinson bu durumu en güzel ve öz şekilde şöyle ifade eder:

> Zırdeliliktir en kutsal Duyu
> gören göze–
> Zırduyu – cıscıbıl Delilik–
> Bunda hüküm süren–
> Herkesmişçesine, Çoğunluktur–
> Uy–aklın başındadır–
> Uyma–düpedüz tehlikelisindir–
> Ve Zincirle zaptedilesi–[1]

Son olarak, *Ölmez Otu*'nda, Taşbaş, Hasan'ın kendisine karşı sevgisini deneyimler ve sonuç olarak, kısa süre önce Hasan'a kendisinin bir ermiş *olduğunu* ve ermişlerden beklenen her şeyi yapacağını söylemesine rağmen, bir ermiş olup olmadığına karar verme ihtiyacından vazgeçmeyi başarır. Belki de sadece *var olabilir* – köylülerin zulmüne ve aşağılamasına karşı hep duyarlı olmasına rağmen. Bu noktada iki ana tema –imgelem ve sevme yeteneği– birleşir. Üçlemenin başından sonuna kadar her yerinde imgelem ve sevgi iç içedir: Bütün düzeylerde – çocuklar, yaşlılar ve olgun yetişkinlerde. Meryemce'nin, hatıraları ve sembolik olarak da bir düğün

1 Bu şiirin çevirisi Yusuf Eradam'a aittir: http://www.yusuferadam.com/bartil.html, erişim tarihi: 6 Şubat 2016. (çev. n.)

hediyesi olan atı Küheylan aracılığıyla, muhafaza etmeye çalıştığı şey kocası İbrahim'in sevgisidir. Ancak, İbrahim Koca Halil'in dostluğunu Meryemce'nin sevgisine tercih etmiş biridir. Koca Halil'in iyi bir Arap atı olan bu atın çalınması ve hediye olarak verilmesi işinde suç ortağı olarak suçlanması, daha sonra atın ölümünden de sorumlu tutulduğunda meseleyi onun için iki misli daha acıtıcı hale getirir. Meryemce'nin en canlı ve heyecanlı hatıralarının bazıları, İbrahim'le birbirlerine kur yaptıkları sahnelerdir. Ve Koca Halil daha az duygusal olmasına ve karısı veya hatta oğlu hakkında hiçbir sıcak hatırasından bahsetmemesine rağmen, yanlışlıkla Meryemce'nin öldüğünü zannettiğinde gerçek gözyaşları döker (imgelemin gerçek üzerindeki gücünün başka bir örneğidir bu) ve zorluklara ve aşağılanmaya aldırmadan Meryemce ile Uzunca Ali'ye yardım etmeye çalışır. Daha sonra ise, Ali'ye Meryemce'ye öldüğünü zannettiği için ağladığını ve ona olan sevgisini ifade ettiğini söylememesi için yemin ettirir.

İmgelem ve sevginin iç içe geçtiği başka bir örnek, 2. Cilt'te kışın ortasında Çukurova'ya kaçmaya çalışan fakat bir tipiye yakalanan ve ertesi bahar karlar eridiğinde donmuş cesetleri bulunan genç âşıklar Hüsne ile Recep'in hikâyesidir. İlk başta onların kaçma arzusunu kamçılayan şey sıcak Çukurova güneşini hayal etmeleridir; daha sonra, Taşbaş'ın köye okuduğu beddualarının etkisiyle Hüsne paniğe kapılır, baharın gelmeyeceğini ve doğanın bereketinin yok olacağını hayal eder. Ve daha sonra Recep'in kışın ortasında kendisiyle birlikte Yalak'tan kaçması için ısrar eder. Ek olarak, Recep kendisini aşağılanmış hisseder çünkü o kadar fakirdir ki Adil Efendi'nin elinden alabileceği hiçbir şeye sahip değildir.

Ve tabii ki, imgelemi kendisini sevdiği kız Zeliha karşısında iktidarsız bırakan ve Şevket Bey'in cinayetini çevreleyen olaylar hakkındaki hayali gerçeküstü hale gelen Memidik hakkında zaten konuşmuştuk – bundan önceki bölümde. Ve yine, en önemlisi, Hasan'ın "Taşbaş Amca"sına sevgisi Taşbaş'ı kendi evliyalık statüsü hakkındaki endişesini yansıtan çarpık hayalinden kurtarır. Ancak, bunun aksine, Hasan Memidik'i böyle çarpık hayallerden kurtaramaz ve Memidik'in basitçe Taşbaş'ı bir evliya yerine bir insan olarak görememe durumu devam eder.

Hem imgelemle hem sevgiyle bağlantılı olan üçüncü bir ana tema sanattır. 3. Bölüm'de Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'de sanat ve sanatçının rolü hakkında çok idealist bir vizyon sunduğunu gördük. Bir yandan, Yaşar Kemal'in sanatçısının rolü, Sefil Ali'de resmedildiği üzere, kahramanlıktır: Sefil Ali, ilham almak için dağın zirvesine çıkmasının gösterdiği üzere, manevi güç ve gıdasını doğadan alır. Bu bakımdan, Batılı transandantal ve romantik ozan tasavvurları gibidir – bu noktada Emerson'ın "Merlin" şiirleri ve Shelley'in *A Defence of Poetry*'deki [Bir Şiir Savunması] şu sözü akla gelir: "Şairler dünyanın tanınmayan kanun yapıcılarıdır." Shelley'in bu sözü, insan kültürü, hükümetler dahil, imgelemin ürünleridir ve kültürü şekillendirmek ve neyi görmemiz gerektiğini bize öğretmek için imgelemi *kullananlar* büyük şairlerdir anlamına gelir. İmgelem ve edebiyat hakkındaki bu görüş, Yaşar Kemal'in kamuoyuna açıkladığı edebiyat hakkındaki görüşleri ile aynı istikamettedir. Yaşar Kemal hükümetlerin ve iktidar elitlerinin romanları potansiyel tehdit olarak gördüğünü ileri sürer, çünkü ona göre romanlar, hükümetlerin iktidar politikalarının aksine, insanları hayatta gerçek ve anlamlı olan şeylere uyandırır. Bu yönden Yaşar Kemal, dilin değersizleştirilmesinin siyasi etkileri konusundaki endişesini "Politics and the English Language" [Politika ve İngilizce][2] başlıklı denemesinde veya *1984*[3] başlıklı romanında ortaya koyan George Orwell'a benzer. Benzer şekilde, Paul Goodman, 1950'ler hakkındaki etkili eseri *Growing Up Absurd*'de [Absürt Olarak Büyüme],[4] II. Dünya Savaşı sonrası dönemdeki Amerikan kültürünü önemsizliği ve ciddi değerlere olan ilgisizliği yönünden eleştirir. Ve şimdiye kadar Orwell ile Goodman'ın değerlerin değersizleşmesi ve teknolojideki yeniliklerin bir sonucu olarak bireysel özgürlüğün erozyona uğraması konusundaki endişelerini paylaşan birçok film yapılmıştır. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki fahri doktora konuşmasında (Haziran 2009) söylediği şu sözleriyle Yaşar Kemal,

2 George Orwell, "Politics and the English Language", 1946'da yazılmış, daha sonra *Inside the Whale* başlıklı kitaba eklenmiştir. Bu kitap, ilk başta üç kısımlı tek bir deneme (1940) olan ve daha sonra genişletilip, *Inside the Whale and Other Essays* (Harmondsworth, Penguin, 1974 [1957]) başlığı altında yayınlanan bir eserdir.

3 George Orwell, *1984* (New York, Harcourt, Brace, 1949).

4 Paul Goodman, *Growing Up Absurd: Problems of Youth in the Organized System* (New York, Random House, 1960).

Orwell, Goodman ve başka birçoğuyla benzer endişeler taşıdığını ortaya koymuştur:

> Bizim çağımızda romancıların başları beladadır. Çünkü insanları en çok yalana, zulme, bütün kötülüklere karşı roman uyarır. Bugün tüketim toplumu diye bir doyumsuzlar toplumu yaratılıyor. Tüketimciler topluma bütün değerlerini aşındıran bir yapay kültür benimsetmeye çalışıyorlar, insanları birer obur canavar haline getirmek istiyorlar. Roman bu toplumu isteyenler için bir tehdittir. Onun için de romanı, bestseller denilen bir yapaylıkla boğmaya çalışıyorlar. Roman böyle bir toplum isteyenler için bir tehlikedir, çünkü roman insanlara insan olduklarını söyler. Onca acıyı, zulmü, savaşı, doğa kırımını romanda yeniden yaratarak yaşayan insan, insan gibi yaşamayı özler, değerlerine sahip çıkar.[5]

Yaşar Kemal sıklıkla edebiyatın fonksiyonunu romanlarında resmettiği ozanlar aracılığıyla anlatır. *İnce Memed* 1'de, örneğin, âşık Sefil Ali doğadan gelen şiirsel dürtünün şuursuz bir damardan aktığını ve onu dönüştürdüğünü vurgular – tıpkı kalıpsız ve alımsız bir çocuk olan Memed'in, Sefil Ali'nin şiirinin kaynağı olan aynı doğa gücü tarafından bir kahraman figürüne dönüştürülmesinde olduğu gibi. Başka bir deyişle, şiir veya daha genel anlamda sanat, insan iradesinin doğaya uygulanmış ürünüdür. Buna göre, çevremizde bir sanat dünyası vardır ve biz kendimiz günlük faaliyetlerimizde sanatın üreticileriyizdir. Yaşar Kemal, örneğin, Hatçe ve Iraz'ın hapisteyken ördükleri çorapları betimlerken bunu açıkça ortaya koyar ve hatta üzerinde bir nakış olan bir tereyağı fıçısı bile bir sanat formu olur. Dahası, sanat âşık şiirinin kendine has biçimini aldığında bile, profesyonel bir âşığın ürünü olmak zorunda değildir. Ağıtlar Anadolu kadınları tarafından söylenir ve Yaşar Kemal'in hatıralarında anlattığı üzere, "Türkmende her kadın ölüsü üstüne ağıt söyler."[6] Dahası, Osmanlı'nın Türkmenleri 1865'te Çukurova'da zorla iskân ettirmesi sırasındaki Kozanoğlu yenilgisinin türküsünü söyleyen Koca İsmail profesyonel bir âşık değildir, fakat on doku-

5 Yaşar Kemal, "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" (Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009), s. 205-206.

6 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 103.

zuncu yüzyıl ozanı Dadaloğlu'nun bu yenilgi hakkındaki destanını söyleyerek tarihe katkı yapan biridir.

Dağın Öte Yüzü üçlemesinde sanat nadiren *İnce Memed* 1'deki gibi bu tür destansı bir konuma kavuşur. Uzunca Ali kendiliğinden ağıtlar hatırlayıp unutulmaz sözler söyleyebilir ve bu da sözlü şiirin herkese açık spontane bir eylem olduğunu ortaya koyar – tıpkı *İnce Memed* 1'de Koca Osman'ın "*İnce Memed*, şahinim" sözünü uydurması gibi. Lakin genel olarak üçlemede şiir, Meryemce ya da Uzunca Ali'nin hatırladığı veya Taşbaş'ın karısının Taşbaş'ın ölü bedeni üzerine söylediği ağıtlardan ayrı olarak, Kel Âşık'la ilişkilendirilir. Kel Âşık meslek mensubu bir ozandır ve hatta hepsinin lakabının "Kel Âşık" olduğu oğullarını ve atalarını kapsayan bir tür gayrı resmi lonca veya ocağa mensuptur. Kel Âşık Sefil Ali'nin niteliklerinin çoğuna sahip olmasına rağmen, daha az idealize edilmiştir ve daha az saygınlığa sahiptir: 1. Cilt'te Muhtar Sefer tarafından manipüle edilir ve 3. Cilt'te ara sıra bir din adamı gibi vaaz verir, ahkâm keser. Ancak, bazen de büyük bir coşku ve sevince kapılır ve sözleri anlaşılmaz olur. Bazen de Abdal-é-Zeyniki'nin "Kör Âşık'ın Türküsü" veya "Boş Evren Türküsü" gibi derin felsefi ve siyasi anlamı olan etkileyici türküler söyler. Yine de *İnce Memed* 1'de âşığın rolü daha kapsamlı olarak yüceltilmiş ve felsefi olarak mutlak ve kavramsallaştırılmış görünürken, üçlemede âşık, Yalak köyü toplumunun bir parçası olarak o toplumla daha çok bütünleşmiştir.

Sonuç olarak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi *İnce Memed* 1 kadar aleni şekilde destansı değildir, fakat daha düşük bir tonda da olsa aynı temel temaları ele alır. Ancak, bir şekilde bu büyük üçlemenin kapsamı, *İnce Memed* 1 kadar veya ondan daha büyük olan önemli bir etki oluşturur. En önemlisi de, her iki eser de doğrudan veya dolaylı olarak dili ve insan imgelemini yüceltir. Yaşar Kemal başka bir yerde dil ve insan imgeleminin insanlığın kurtuluşunun potansiyel kaynakları olduğunu ifade eder: "Sözün gücüne her zaman inandım. Roman, sözlü sanatın en önemli koludur [...]."[7] Ve dil ile imgelemden ise mitler doğar:

7 Yaşar Kemal's "Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009", (Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009), s. 205.

> Her çağın bir mit yaratma biçimi var. [...] Benim savım şu ki, kıyamete kadar insanlar mit dünyaları, düş dünyaları yaratarak o dünyalara sığınacaklardır. [...] Ben de kendimi yazar sayıyorsam, insan gerçeğine bilinçli olarak miti, düşü getirdiğimdendir. [...] Ancak korkarım ki bu gidişle eski mitlere sığınacağız. Çağımızın getirdiği en büyük kötülük olan ve tehlikesini yeterince anlamadığımız doğa kırımı karşısında atalarımız gibi korku mitleri yaratacağız.[8]

Benim üçlemeyi okumama göre, Memidik, Yaşar Kemal'in, bireyin gerçeği görmesini engellediği için, yıkıcı ve eski gördüğü türdeki mite sımsıkı sarılır. Buna karşın, Taşbaş, hayatın potansiyelini büyük oranda Yaşar Kemal'in ideal yazarıyla aynı şekilde gören kendini tam gerçekleştirmiş insanın mitini temsil eder:

> Mitleri yaratmak, düş dünyaları kurmak, dünyadaki büyük acılara karşı koymak, sevgiye, dostluğa, güzelliğe, belki de ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Benim romanlarım bu temellere dayalıdır.[9]

8 *Age*, s. 205.
9 *Age*, s. 205.

Kısım IV

İNCE MEMED 2

Hoca:

"Yılmış adam Allahın makbul kulu değildir," dedi. "Yılmış, korkmuş, ürkmüş insan kadar kötü bir mahluk halk etmemiştir. Yaradan. Dünyada cehennemden hiç çıkmayacak, ebedi yanacak bir yaratık, yılmış adamdır. Allahın en edna kulu korkmuş adamdır, korkmuş adam insanlığın yüz karasıdır."

İnce Memed 2, s. 88.

"Öyleyse niye uğraşıyoruz, canımızı dişimize takmışız, sen, ben, Ali, Yel Musa?"

"Uğraşıyoruz," dedi güvenli. "Uğraşmak haktır."

At çoktan hazırlanmış kapıda bekliyordu, Memed ayağa kalktı, teker teker üçünü de kucakladı. Yüzünde ağı gibi yeşilimsi alaycı bir acı donup kalmıştı, gülümseyen bir acı...

"Sağlıcakla kalın," dedi, dışarı çıktı, ata atladı. "Uğraşmak, dövüşmek, canını kanını vermek... Boş yere... Uğraşmak haktır..."

Kafasındaki bu soru onu gittikçe çökertiyordu.

"Uğraşmak, hiçbir şey değilse uğraşmak, nasıl hak olur?»

Şimdiye kadar tatmadığı ayrı bir duygu içindeydi. Düşünmenin tadını şehvetle bütün bedeninde duyuyor, çaresizlikle kıvranıyor, çöküyordu.

İnce Memed 2, s. 233-234.

13. BÖLÜM

Varoluşsal Çatışma ve Gelişim: İnce Memed 1'den İnce Memed 2'ye

İnce Memed 1 kitap formunda ilk olarak 1955'te *İnce Memed* başlığıyla yayımlandı, fakat daha önce yazarın Yaşar Kemal takma adıyla bir muhabir olarak çalıştığı Türkiye'nin en prestijli gazetesi *Cumhuriyet*'te 1953-1954 yılları arasında tefrika halinde yayımlanmıştı. Yaşar Kemal'in tefrika halinde yayımlanmadan önce birkaç yıl roman üzerinde çalıştığı bilinmektedir,[1] fakat başlangıçta orijinal romanın Türkçe dar aralıklı küçük yazı ile 2.000 sayfanın oldukça üstünde bir roman dörtlemesine dönüşeceğini öngördüğüne dair hiçbir emare yoktur. Aksine, 1. Cildin sondan bir önceki paragrafı Yaşar Kemal'in ilk romanı bitirdiğinde birincisinin devamı olan ikinci bir roman yazmaya niyetinin olmadığını açıkça ortaya koyar: "*İnce Memed*den bir daha haber alınmadı. İmi timi bellisiz oldu" [1.436]. Ancak, birinci cilt *İnce Memed*'in yayınlanmasından on dört yıl sonra, 2. Cilt yayınlandı[2] ve üç yıl sonra da Margaret E. Platon tarafından yapılan İngilizce çevirisi *They Burn the Thistles* başlığıyla yayınlandı.[3] Çevirinin biraz sönük olan başlığına rağmen ve birinci ciltle aynı veya yakından bağlantılı olan karakter listesi, laytmotifler ve durumlara rağmen, 2. Cilt birinci cildin yakın bir benzeri veya basit bir devamından çok daha fazlasıdır: Yaklaşık %15 daha uzundur, Yaşar Kemal'in erken dönem biçeminin ayırt edici özelliği olan ayrıntılı doğa betimlemeleri yönünden daha zengindir ve neredeyse tümüyle birinci ciltte çok az ele alınan varoluşsal süreçle ilgili çözülmemiş çatışmalara odaklanır. Her

1 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 156.

2 Yaşar Kemal, *İnce Memed* 2 (İstanbul, YKY, 2004 [1969]). Müteakip atıflar bu baskı temel alınarak yapılmıştır..

3 Yaşar Kemal, *They Burn the Thistles*, çev. Margaret E. Platon (New York, The New York Review of Books, 2007 [1972]).

iki romanın da olay örgüsü düzeyinde sosyal çatışmaları çözüyor görünen şiddetle biten sonları vardır, fakat *İnce Memed* 2 kişisel bir düzeyde varoluşsal çatışmanın devam ettiğini açıkça ortaya koyar – kısmen Memed'in bireysel durumundan dolayı, kısmen de varoluşsal çatışmanın doğası gereği devam eden ve çözülemeyen bir süreç olmasından dolayı. Genel olarak 2. Cilt çözümün kısa süreli olduğu veya hiç olmadığı varoluşsal çatışmanın devam edici özelliğine çok daha fazla önem verir ve böylece çatışmayı birinci ciltten daha açık şekilde psikolojik bir yaklaşımla ele alır.

1. Cilt yayınlandıktan sonra hem Türkiye'de hem yurtdışında popüler olmasına rağmen, ilk başta çok az eleştirel ilgiye mazhar oldu;[4] fakat 2. Cilt daha da az eleştirel ilgiye muhatap oldu ve "selefinin uyandırdığı ilgiyi uyandıramadı."[5] *Edebiyât* dergisinin 1980 tarihli Yaşar Kemal hakkındaki özel sayısında, makalelerin çoğunluğu –yirmisinden on ikisi– belli romanlara veya roman gruplarına odaklanır ve makalelerin beşi temel olarak *İnce Memed* 1'e yoğunlaşır. Binyazar tarafından yazılan kapsamlı sonuç makalesinde *İnce Memed* 2'den sadece laf arasında kısaca bahsedilir.[6] Tek ciddi ilgiyi William C. Hickman'ın "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*" (s. 55-69) başlıklı makalesinde buluruz. Eleştirmen bu yazısında baştaki bir paragraftan sonra (s. 57) yaklaşık dört sayfayı *İnce Memed* 2'ye ayırır (s. 62-66). Hickman çok kısaca iki roman arasında olay örgüsü (s. 55) ve tematik olaylar (s. 62-63) yönünden var olan benzerliklere dikkat çeker ve 2. Cilt "birinci hikâyenin başarısında temel rol oynayan unsurların çoğuna sahip [olmasına rağmen], bu temaların genel gelişimi ve

4 *İnce Memed* 1955 yılında *Varlık* dergisinin prestijli "Yılın En İyi Romanı" ödülünü almasına ve halkın teveccühüne rağmen, başlangıçta eleştirmenlerden az ilgi görmüştür. Bu konu şu makalede ele alınmıştır: William C. Hickman, "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt 5, Sayı 1, 2 (1980), Yaşar Kemal Özel Sayısı, yay. haz. Ahmet Ö. Evin, 67, not 3 ve 4.

5 Hickman, 63. Paul Theroux tarafından *They Burn the Thistles* (*İnce Memed* 2) hakkında yazılan pozitif kitap tanıtım yazısının –1972 çevirisi İngiltere'de yayınlandıktan yıllar sonra– bu romanın veya genel olarak Yaşar Kemal'in romanlarının ABD'deki genel alımlaması üzerinde az etkisi olmuştur. Paul Theroux, "Turkish Delight", *New York Times Book Review* (10 July 1977), s. 11, 40.

6 Adnan Binyazar, "The Yaşar Kemal Phenomenon", *Edebiyat*, Cilt 5, Sayı 1, 2 (1980), s. 206, 208.

etkileşimi çok daha az tatmin edicidir" der ve *İnce Memed* 2'nin bu yüzden "Türk okurlar arasındaki popülerliğinin hiçbir zaman *İnce Memed* 1'inkine yaklaşamadığını" ifade eder (s. 63). Hickman 2. Cildin "başarısızlığını," "*İnce Memed* [1]'de bulduğumuz geleneksel formun yaratıcı adaptasyonu" konusundaki teknik bir başarısızlık olarak tanımlar (s. 66). Hickman'ın gündeme getirdiği tema ve teknik meselelerini daha detaylı olarak ele alacağız, fakat bu noktada Yaşar Kemal'in kendi varoluşsal temalarını daha fazla geliştirmek ve Memed'in psikolojik gelişimini irdelemek için yeni sembolizm teknikleri kullandığını söylemekle yetinelim. 1. Ciltle bazı okurların ve eleştirmenlerin 1. Cilt'te yer alan çözüme yaptıkları yanlış vurguyu düzeltmek üzere tasarlanmış görünen benzerliklerine rağmen, 2. Cilt eşzamanlı olarak hem bir tekrar *hem de* tipik bir gençlik *Bildungsroman*'ında veya hatta Memed'in 2. Cildin başında döndüğü daha olgun bir *Wanderjahre*'de ele alınabileceğinden daha derin ve daha olgun varoluşsal çatışmaları irdelemek için bir ileriye gidiştir. Bir başarısızlık olmaktan daha ziyade, *İnce Memed* 2'nin tema ve teknik yönünden *İnce Memed* 1'i çok aşan büyük bir başarı olduğunu göstermeyi umuyorum.

2. Cilt'te Yaşar Kemal, temelde kahramanın duygusal, entelektüel ve manevi olgunlaşmasıyla, sosyal adalet endişesiyle ve özellikle kişisel arzuları ile toplumunun talepleri arasındaki çatışmayla ilgili olan orijinal hikâyenin belli unsurlarını vurgulamak için Memed destanını yeniden yazar. Yaşar Kemal'in, *İnce Memed* 1 okurlarının çok büyük bir oranının Memed'in çatışmalarının sadece yüzeysel bir çözümünü sunan romanın şiddet içeren sonuna odaklandığını ve böyle yaparak böyle çatışmaların çözülemez olma niteliğini önemsemediğini hissettiği kanaatindeyim. *İnce Memed* 1 okurlarının birçoğunun veya hatta çoğunluğunun odaklandığı şeyin tipik bir örneği, birçok yönden Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1 ve diğer Çukurova romanlarına çok değerli tarihsel ve kültürel arka plan bilgi sunan Belma Ötüş-Baskett'ın "Yaşar Kemal's Dream of Social Change: The Fable of the Hawk and the Goat-Beard" başlıklı makalesidir:

> Böylece roman, betimlenen temel çatışmanın sosyal gerçekçiliğinin aksine görünen bir iyimserlik havasıyla son bulur. Ancak, aslında bu sonun romantizmi romanın başından sonuna her yerinde örtülü olarak

> vardır. [...] Memed bir kurban olarak doğar, acı çeker ve öğrenir. Ve zorlu bir ilk deneyimden sonra, Türk efsanesi ve mitolojisinin tam gelişmiş bir kahramanı olarak ortaya çıkar.[7]

İnce Memed 1'in sonu hakkındaki böyle iyimser bir değerlendirme birçok nahoş gerçeği görmezden gelir: Memed'in aşkı Hatçe bir jandarma kurşunuyla öldürülmüştür, annesi Abdi Ağa tarafından dövülüp ezilerek öldürülmüştür, çocuğu Iraz'a bırakılmıştır ve Memed gibi babasız büyüyecektir, Memed Abdi Ağa'yı genel af çıktıktan *sonra* öldürdüğü için bir eşkıya olarak kalmak zorundadır. Ve en önemlisi de, Memed kendi mutluluğunu Değirmenoluk köylülerinin menfaati için feda eder. Memed bunu özgür ve açık bir tercihten daha ziyade kısmen Hürü Ana'nın baskısından dolayı yapar, dolayısıyla romanın sonu Memed'in roman boyunca yapmış olduğu varoluşsal seçimler dizisinin altını oyma eğilimindedir. Memed daha önce Hatçe'yi hapiste ziyaret etmek için ve daha sonra Hatçe ve Iraz'ı jandarmadan kurtarmak için hayatını tehlikeye atar, fakat romanın sonunda Memed'in sadece intikam için veya daha önce kendisine destek verme konusunda acımasızca vefasızlık yapan köylülere iyilik yapmak için hayatını feda etmeye istekli olup olmadığı belirsizdir. Sonuç olarak, roman boyunca artan kendine güveninde ve daha açık şekilde tanımlanmış varoluşsal kararlarında ifadesini bulan Memed'in artan bilincinin farkında isek, o zaman onun romanın sonundaki son eyleminin ilk başta göründüğünden daha karmaşık, daha az açık ve daha az tatmin edici olduğu aşikârdır.

Memed'in *İnce Memed* dörtlemesinin birinci cildindeki başarısının birçok okurun ve eleştirmenin inanmak istediğinden daha az tatmin edici olduğu, Yaşar Kemal'in hatıralarının 26. Bölümü tarafından tümüyle desteklenir:

> [...] düşündükçe, okudukça dünyanın [...] başkaldırmağa mecbur kişilerle dolu olduğunu gördüm. [...] Ve dünyayı onlar değiştirerek bu duruma getirmişlerdi. Bundan sonra da onlar dünyamızı değiştirerek, geliştirerek, kötülüklere karşı koya koya ileriye, daha insanca yaşanacak bir dünyaya götüreceklerdi. Üstelik de, her şeylerini, can-

7 Belma Ötüş-Baskett, "Yaşar Kemal's Dream of Social Change: The Fable of the Hawk and the Goat-Beard", *Edebiyat*, Cilt 5, Sayı 1, 2 (1980), s. 93.

> larını yitireceklerini, yenilgiyi bile bile savaşıma girecekler, bir de bakmışsınız ki, sonunda bunlar yengiye ulaşmışlar.
>
> [...]
>
> *İnce Memed*de, dört roman boyunca bu başkaldırmaya mecbur insanın derinine kadar inmek istedim.[8]

O zaman açıktır ki, Yaşar Kemal Memed'in mücadelesini en nihayetinde "kazanılamayacak" olan bir mücadele olarak tahayyül etmiştir. Bu yüzden eğer romanın sonunu herhangi tür bir zafer olarak görmek istiyorsak, herhangi bir kişisel veya psikolojik çözüme odaklanmaktan daha ziyade, 1. Cildin sonundaki (daha sonra ortaya çıktığı üzere, kısa süreli) toplumsal çözüme odaklanmamız gerekir. Ancak, Yaşar Kemal'in daha yeni alıntıladığımız yorumlarına göre, yazarın *İnce Memed*'i yazmadaki öncelikli amacının bu "mecbur insanın" varoluşsal boyutlarını irdelemek olduğu açıktır. 2. Cilt'te, Yaşar Kemal toplumsal ve bireysel boyutlar arasındaki ayrımı 1. Cilt'tekinden çok daha bariz hale getirir: 2. Cildin sonunda Memed yine ağaların baskıcı sistemine darbe vurur –bu kez *iki* güçlü ağayı öldürür– fakat Arif Saim Bey saltanatını devam ettirir ve Memed'in öldürdüğü Değirmenoluk'un ağası Kel Hamza ile Vayvay'ın ağası Ali Safa Bey'in yerine daha da zalim ağaların geçeceği açıktır. Daha da moral bozucu olanı, hem Koca Osman hem sevdiği kadın Seyran'ın ona olan inançlarını kaybetmiş olmasıdır: Koca Osman'ın "gözlerinde bağışlamaz bir güceniklik" vardır, artık Memed'e "şahinim" demez ve "yenildim oğul yenildim..." der [Cilt 2, s. 451] ve "Seyran [Memed'e] güle güle, uğur ola diyemedi, arkasından bakamadı, ağlayamadı" [Cilt 2, s. 452]. Demek ki, 2. Cildin popülarite eksikliğinin mesaj veya teknikteki bir değişiklikle hiçbir alakası yoktur – mesaj aynıdır, fakat 1. Cilt'te olduğu gibi yanlış yorumlamalara imkân vermemek için daha açık bir şekilde ve daha az yoruma açık bir tarzda sunulur ve teknik de buna uygun olarak daha sofistikedir.

İki roman arasındaki farklılıkları vurgulayan başka bir şey, her iki eserin Türkçe baskılarında birinci bölümden önceki sayfada yer alan iki epigraf arasındaki farklılıklardır. (Her iki epigraf da Roditi ve Platon tarafından yapılan İngilizce çevirilerde yer almaz.) 5.

8 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 169-170.

Bölüm'de (yukarıda s. 169-170) kısaca bahsettiğimiz *İnce Memed* 1'in epigrafı şöyledir:

> Duvarın dibinde resmim aldılar
> Ak kağıt üstünde tanıyın beni....

Bir eşkıya hakkındaki bir türkünün veya ağıtın parçası olması muhtemel bu epigraf, jandarma tarafından öldürülen eşkıyaların cesetlerini fotoğraflama, fotoğrafları eşkıyaların kaderini halka ilan eden el ilanlarına bastırıp dağıtma ve çürümekte ve kokuşmakta olan ölü bedenleri belli bir süre sergileme uygulamasına gönderme yapmaktadır. Buradaki duvar jandarma karakolunun avlusundaki duvardır ve fotoğrafa bir arka fon hizmeti görür. Fotoğraf çekildikten sonra, cesetler "duvarın dibinde" bırakılır. Anlaşılan o ki, bu türkü veya ağıt suçluların fotoğraflanmasını ve cesetlerin duvarın dibinde sergilenmesini birleştirmiştir, bu sebepten bu olaydaki cesedin resmi duvarın dibinde çekilmiştir. Bu epigraf *İnce Memed* 1'in başında yer almasına rağmen, bu tür bir olay ancak *İnce Memed* 2'de tam olarak betimlenir:

> Sonra Fotoğrafçı Camgöz Emin geldi. Önce Zalanınoğlunu kaldırdılar, duvarın önüne dikmeye çalıştılar. Zalanınoğlu o kadar kurşun yemiş, bedeni öylesine hurdahaş olmuştu ki... Giyitleri kanlı çamura belenmişti. Çırptılar.
>
> [...]
>
> İki güçlü kişi sırtı duvara dayalı Zalanınoğlunu ayakta tuttular. Bir candarma geldi, püsküllü fesini başına geçirdi. Camgöz Emin fotoğrafını çekti. Öldürülen tüm eşkıyaların fotoğrafını o çekmişti. Fotoğrafı çekildikten sonra adamlar Zalanınoğlunu bırakıverdiler. Ölü duvarın dibine yığılıverdi. [...]
>
> [...]
>
> Sonra Kel Eşkıyayı getirdiler. Onun da sırtını duvara verip, kollarından tuttular. Candarmalar onun da fesini getirip başına oturttular. Buna orada bulunan herkes güldü. Fotoğrafın çekilmesi bitince Kel Eşkıya da yığıldı duvarın dibine. Başı göğsüne sarktı.
>
> Eşkıyalar avluda iki gün daha kaldılar. Sıcakta koktular, şiştiler, giyitlerine sığmaz oldular.
>
> Tellal Kambur Ahmet, yakasına madalya yerine fincanını takmış sabahtan akşama kadar bağırıyordu:

> "Duyduk duymadık demeyin millet! [...] Zalanınoğlunun çetesi candarma kumandanlığının kapısında yatıyor. Bir ibret levhasıdır. Gidin görün... Gidin görün ki, neler doğurmuşlar analar... Ancak bir gün daha kalacak Zalanınoğlu orada, kokuyor, şişiyorlar... Duyduk duymadık demeyin millet!" [Cilt 2, s. 240-241]

Daha önce, Memed Vayvay'a ilk vardığında ve Koca Osman onun sırrını saklamakta biraz zorlanıyorken, "Giyindirip kuşandırıp, donandırıp duvarın dibinde Memedin ölü resmini aldıkları geliyordu gözünün önüne. Ağlayan, yas içinde, boyunları öksüzler gibi bükük köylü kalabalıkları geliyordu gözlerinin önüne. İlle de ağaların, beylerin gülüşleri geliyordu gözlerinin önüne. Memedi bir gözünden bir gözüne güvenmeyeceksin" [Cilt 2, s. 84]. Romanda daha sonra, Ali Safa Bey Yobazoğlu ve Ferhat Hoca'yı cinayetle suçlar, Yobazoğlu ve Ferhat Hoca jandarma tarafından dövülür ve halk onlara taş ve çöp atabilsin diye kasabada dolaştırılır. Tellal Kambur Ahmet "caniler üstüne, insanlık, kan üstüne" [Cilt 2, s. 386] konuşmalar yapar ve Yobazoğlu ile Ferhat Hoca "Mahpusaneye getirildiklerinde ikisi de ayakta duracak halde değildi. Yarı baygın duvarın dibine yığılışıverdiler" [Cilt 2, s. 386]. Yakalanan eşkıyalar (veya masum insanlar) ölü de olsa diri de olsa, "duvar" ve "duvarın dibi" cezalandırmayı, aşağılamayı, ölümü ve çoğu eşkıya gibi ağalar tarafından kontrol edilen yolsuzluğa bulaşmış hükümeti ifade etmenin kısa yoludur.

İnce Memed 1'in epigrafı ayrıca Memed'in eşkıya kimliğine hapsolduğu bir basmakalıp etiketleme sürecine de göndermede bulunur. Jandarmanın çektiği resim [resmim aldılar] iyi tanınır [tanıyın beni]. Köylüler Memed'in cesaretini tanırlar, onu türkü ve halk hikâyesindeki basmakalıp kahraman eşkıya rolünü benimsemeye zorlarlar ve o kimlikte sabit tutarlar, öyle ki Memed hükümet tarafından genel af ilan edildikten sonra Abdi Ağa'yı öldürmek için kendi özgürlüğünü feda eder. Dağlardaki eşkıya bir perspektiften bakıldığında bir özgürlük simgesi olmasına rağmen, başka bir bakış açısından bakıldığında, eşkıya olarak kendi rolüne hapsolmuş biridir. Memed'in durumunda, bu rol büyük oranda ona dayatılmıştır. 1. Cilt'te Memed'in rol kimliğinin sorunlu niteliği hakkındaki ilk ipucunu Memed'in kendisiyle Hatçe'nin peşindeki Abdi Ağa ve ye-

ğeni Veli'yi vurmasından sonra Süleyman onun dağlara kaçmasına yardım ettiğinde görürüz: "Hapishaneyle dağın biribirlerinden zerrece farkı yoktur. İki yerde de reisler var, geriye kalanlar reislerin kullarıdır. Hem de ne aşağılık kullar... Reisler insan gibi yaşarlar, ötekiler köpek gibi... Sen reis olacaksın" [Cilt 1, s. 122]. Başka bir deyişle, dağlara kaçış özgürlüğe kaçış gibi görünebilir, fakat her yerde, yazılı, konuşulan veya konuşulmayan, kurallar vardır. Daha sonra, tamamen iyi yürekli ve otantik olan Kerimoğlu'nun çadırında, belki de âlicenap ve asil bir insanın huzurunda olmanın bir sonucu olarak Memed aniden nasıl biri haline geldiğinin farkına varır: "Memed ilk kez kendisini bir yere, bir şeye yabancı sandı. Daha doğrusu kendisine, kendi içine bir yabancılıktı bu. Gözü tüfeğine gitti. Sonra kılık kıyafetini gözünün önüne getirdi. Bütün göğsü boydan boya çaprazlama fişeklik... Yan tarafında kocaman bir kama ve bombalar. Başında kirlenmiş, porsumuş bir mor fes. Üstelik de Deli Durdunun eskisi... İçinden: 'Demek eşkıya oldum ha?' geçti. 'Bundan böyle ömrüm eşkıyalıkta geçecek ha!..'" [Cilt 2, s. 177]. Romanın sonuna doğru Değirmenoluk köylüleri, özellikle de Hürü Ana, Memed'e genel affı göz ardı etmesi ve Abdi Ağa'yı öldürmesi için baskı yaptığında, eşkıya rolünün onun üzerindeki etkisi hakkında çok daha güçlü bir fikir ediniriz. Daha sonra, Memed ağayı öldürür ve köye gidip Hürü Ana'ya size olan sorumluluğumu yerine getirdim dercesine şöyle der: "Oldu. Hakkınızı helal edin" (Cilt 1, s. 370) [Cilt 1, s. 436]. Epigraf bir rolün birey üzerindeki gücü hakkındaki bu yaklaşımı takviye eder – bu, Yaşar Kemal'in hatıralarında Memed'den örnek bir "mecbur adam" olarak bahsettiği bölümde eşkıya rolüne spesifik gönderme yaparak ele aldığı bir yaklaşımdır:

> Birinci kitapta *İnce Memed* eşkıyalığa rastgele başlamıştır. Ama ona gereksinmesi olan halk onu yakalamış, onu istediği yola çekmiştir. O, ne kadar bilinçsiz de olsa, artık başkaldırmağa mecbur insan yoluna girmiştir. Eşkıyalığın ne kadar sonuç getirmeyen bir uğraş olduğu düşüncesine varmışsa da, o, artık mecburdur. "Eşkıya dünyaya hükümdar olmaz." Bir Türk halk türküsünün bir dizesidir. Hiçbir zaman eşkıya dünyaya hükümdar olamamıştır. Yüzyıllarca Türk halkı bu deneyi binlerce kez yaşamıştır.[9]

9 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 170.

Memed'in kendi rolüne karşı mücadelesi, ister önceden belirlenmiş olsun ister kendi seçimiyle olsun, onu, Yaşar Kemal'in hatıralarında tekrar tekrar bahsettiği, Hamlet ve özellikle Don Kişot gibi büyük edebi figürlerin sınıfına koyar. *İnce Memed* 1'in epigrafı, Yaşar Kemal'in Memed'in edebi prototipleri ve seleflerinin oldukça farkında olduğunun kanıtıdır. Eğer Memed'in durumunu başlangıçta özgürlük için bir fırsat olduğu görünen fakat kısa sürede bir tür sınırlama veya hatta metaforik bir hapis haline gelen bir role hapsolması perspektifinden düşünürsek, Don Kişot karakterinin Yaşar Kemal için önemi aşikâr hale gelir: Alonzo Quijana can sıkıntısı çeker ve gezgin bir şövalye olarak heyecanlı bir hayata sahip olmasını sağlayan Don Kişot karakterini yaratır; ilk başta insanlar onu deli olarak görür çünkü böyle bir rol artık mevcut değildir, fakat insanlar onun maceralarının ve kahramanlıklarının farkına vardıktan ve hikâyesi edebiyatın konusu olduktan sonra, II. Kısım'da (birinci kısımdan on yıl sonra yayınlanan) gezgin şövalye rolü "rutinleştirilmiş" hale gelir ve insanlar ondan şövalyeliğin kurallarına göre davranmasını *umar*. Dahası, daha önce, *Don Kişot*'un 1605 tarihli I. Cildi'nin sonunda, Don eve bir kafes içinde döner. Kafes onun hayal dünyasında kendisi için yarattığı role hapsolmasının sembolüdür.

İyi eşkıya rolü Memed'le başlamamış olmasına rağmen –sözlü geleneklerde muhafaza edilen ve Koca Ahmet, Gizik Duran, Kürt Reşit gibi, romanda bahsedilen birçok örnek vardır– Memed yine de eşkıya rolüne hapsolmuştur ve *İnce Memed*'in 1. Cildi'nin epigrafı en azından dolaylı olarak bu gerçeğe gönderme yapmaktadır. Hem Cervantes hem Yaşar Kemal geleneksel türkülerin, insan kimliğinin bireyleri şekillendirip kontrol eden roller vasıtasıyla nasıl değiştirilebileceği konusunda bizi bilinçlendirme yeteneğinden ilham almıştır ve bu yönden de iki yazar arasında bir benzerlik vardır. Yaşar Kemal hatıralarında *Don Kişot*'un kendisini en çok etkileyen edebi eserlerden biri olduğu konusunda bize kanıtlar sunar. Bir yazar olarak gelişiminin başlarında, *Don Kişot*'a çok zaman ve zihinsel emek harcamıştır: "*Don Kişot* başucu kitabımdı, onu dönüp dönüp okuyor, onun üstüne de eleştirisel bir araştırma yapmağa çalışıyordum. *Don Kişot* üstüne Arif Dinonun, Nâzım Hikmetin söyledikle-

rini de hiç unutmuyordum."[10] Ayrıca Arif Dino'nun nasıl ona *Don Kişot*'u ve başka klasikleri okuttuğunu ve bilinçli olarak içinde üç *Don Kişot* nüshasının bulunduğu çok sayıda kitap verdiğini anlatır: "[Arif Dino] Ömrünün sonuna kadar durmadan bu kitabı okuyasın, diye sana üç tane aldım, dedi."[11] Ve Yaşar Kemal'in Memed'e Don Kişot'tan miras alınmış bazı önemli özellikler vermiş olması, Dino'nun oltasına takıldığını gösterir: "Şimdiki gibi aklımda, Arif Dino bir gün tutturdu, çağımızın romancıları tek tipten korkuyorlar, dedi. Örneğin bunların içinden Don Kişot gibi bir tipi yazmaya yüreklilik gösterecek bir kimse çıkamaz. Ona göre dünya romanı, Don Kişot gibi, tek tipin romanıydı."[12] Yine de, belli ki okurlar ve eleştirmenler, "tek tip" kahramanının (Arif Dino'nun kastettiği anlamda) kısmen sözlü gelenek kahramanlarının ve kısmen de Yaşar Kemal'in kendi yaratımının ürünü olan bir role hapsolduğu *İnce Memed*'in *Don Kişot*'la olan bu bağını gözden kaçırmışlar.

İnce Memed 2'nin epigrafı daha önceki epigrafla bağlantılıdır, fakat tamamen farklı bir perspektiften:

> Kırlangıç yapar yuvayı
> Çamur sıvayı sıvayı

Kırlangıç sıklıkla Anadolu kültüründe kutsal olarak görülür. Örneğin *Yer Demir Gök Bakır*'da, Taşbaş tüm bölgede köylüler tarafından bir evliya olarak görüldüğünde, bu fikir, onun evinin saçaklarının kırlangıç yuvalarıyla dolu olduğu gerçeğiyle takviye edilir. Benzer şekilde, *Yağmurcuk Kuşu*'nda da, bir kırlangıç yuvası çok hassas, karizmatik ve hayal gücü kuvvetli bir çocuk olan Mustafa'yı büyüler ve Mustafa kırlangıç yavrularının hareketlerini taklit eder. Kanaatimce *İnce Memed* 2'nin epigrafı Yaşar Kemal için varoluşsal süreci gösterir – halihazırdaki görev yuvayı yapmaktır. İnsanlar bir sonuca veya hedefe odaklanırken ve bu şekilde bir ölçüde sürecin veya anı yaşamanın tam bilincinde olmaktan mahrumken, kırlangıçlar, yuvanın bittiğinde yaşamlarının merkezi olacağı ve yeni nesil kırlangıç yavrularının dünyaya gelmesine vesile olacağı gerçeğine rağmen, sadece deneyime veya sürece odaklanırlar. Çeşitli halk

10 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 21.
11 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 94.
12 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 94-95.

öykülerini yorumlayan Heuscher'a göre, varoluşsal erkek veya dişi kahraman maddi hedeflerle veya ödül ve tanınma arzusuyla hareket etmez, fakat bunlar yerine "herhangi bir başarı beklentisi olmadan mücadele etmeye devam eder."[13] Sürece odaklanma, *İnce Memed* 1'in epigrafı ve daha sonraki kısımları işaret ettiği üzere, bir varoluşsal otantiklik işareti ve bir role hapsolmanın panzehiridir. Ayrıca Memed'in varoluşsal durumunun bir sembolüdür: 2. Cilt'te, Memed adalet kavgasından vazgeçmek ister çünkü bu en nihayetinde kazanılamayacak olan bir kavgadır; ancak, Memed için ağalara karşı mücadelesini başarıyla tamamlamasının getireceği ödüller konusunda ısrar etmek, kendi otantikliğinin gerçek işaretleri olan otantik varoluşa ve sürece sırtını dönmektir. Memed'in *İnce Memed* 2'nin çoğundaki mücadelesi, şahsi menfaatin pratik dünyasının değerleri ile daha yüksek bir idealler dünyasının değerleri arasında seçim yapmaktır – Erasmus'un sözleriyle söylersek, akıllı aptallık ile aptal akıllılık arasında veya 1. Cilt'teki Memed'in değerleri ile 2. Cilt'teki Ali Safa Bey ve Zeynel ile Adem gibi sadık adamlarının değerleri arasında. Memed verdiği mücadeleler karşılığında harici ödüller ve dünyevi başarı istemede ısrar edip etmeme veya başarsa da başarmasa da otantikliğinin bir ifadesi olduğu için mücadelenin kendisini ödül olarak görüp onunla yetinip yetinmeme konusunda karar vermek zorundadır.

Yaşar Kemal'in varoluşçuluğunun merkezinde, "insanlık baş kaldırmaya mahkumdur" ve "Mecburlar, insanın içindeki başkaldırının eylemcileridir" fikri vardır.[14] Yaşar Kemal'in Çukurova romanlarında eşkıya, varoluşsal başkaldırının bir sembolüdür. Başkaldırısının ilk aşamalarında İdris Bey Vayvay köylülerine Çeçenler olarak neyi yanlış yaptıklarını anlatır: "Bizimkiler, biz dayanamadık, birer birer ata tarlalarımızı Arif Saime sattık. Korktuk sattık. Benim gibi eşkıya olduk, sattık. Ahmaklık edip, sattık. İşte böyle dağlara düştük" [Cilt 2, s. 250]. Bu tür eşkıyalık korkudan doğar ve otantik olmamanın bir yansımasıdır; ancak, daha sonra, İdris Bey adalet için mücadele eden korkusuz bir eşkıya haline gelir. Aynı ayrımı 1. Cilt'te Koca Ahmet gibi iyi eşkıyalarla tanıştığımızda veya

13 Julius E. Heuscher, *Existentialism and Folklore*, 2. Baskı (Carlsborg, WA: Systems Company, Inc., 1996), s. 357

14 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 170.

köylülerin türkülerde ölümsüzleştirdiği Kürt Reşit, Cötdelek ve Gizik Duran gibi geçmişin iyi eşkıyalarının hikâyelerini duyduğumuzda görürüz. Ve elbette, belki kendi öz saygılarının olmamasının bir yansıması olarak başkalarını aşağılayan Deli Durdu ve Kalaycı gibi kötü eşkıyalara karşı Memed'in kendisi vardır. İyi eşkıyalar, hiçbir şeye saygı göstermeyen ve üyelerine kendi parçası olmaları için otantik olmamayı dayatan bozulmuş bir topluma başkaldırır. Bu şekilde, iyi eşkıyanın başkaldırısı bir otantiklik işareti olur. Kötü eşkıyalarda başkaldırının sadece şekli vardır ve bu eşkıyalar yüzeysel ve gayrı otantiktir. Buna karşın, iyi eşkıyalar bozuk bir topluma karşı gerçek başkaldırıyı gerektiren otantik bir varoluşu temsil eder. İdris Bey başkaldırışının nihai bedelini öder ve 1. Cilt'teki Rıza'nın öyküsü ve 2. Cilt'teki Aziz'in öyküsü gibi benzer *paradeigma*'ların mantığına göre, bu, eğer ana hikâyenin yönü edebi romansın yapısına doğru döndürülmezse Memed'i de bekleyen kaderdir. 1. Cilt'te Yaşar Kemal, Memed'in hikâyesinin yönünü edebi romansa doğru çevirir, fakat 2. Cilt'te Memed'in hikâyesi çok daha gerçekçidir. Bu yüzden Memed 2. Bölüm'ün sonunda eyleme geçtiğinde, bu, "ağalar problemine" nihai bir çözüm beklentisi ya da herhangi bir ölümden kaçınma beklentisi bile içermeyen tümüyle varoluşsal bir eylemdir. Aziz ve İdris'in öyküleri tek makul sona, yani ölüme, işaret eder.

2. Cilt Memed'in iç dünyasındaki ve Memed ile toplum arasındaki çözülmemiş çatışmalara daha büyük önem verir, böylelikle Memed'in ya kişisel düzeyde ya da sosyal düzeyde tatmin edici bir çözüm olarak iki güçlü ağayı öldürdüğü 2. Cildin şiddetli sonunu anlamak neredeyse imkânsız hale gelir. Aslında, 2. Cildin sonundaki daha büyük şiddet, Memed'in yaşadığı hayal kırıklığının ve "insani çatışma" veya "hayat" sorununun çözülememesi gibi ağalar sorununun da çözülemeyeceğini kabullenmesinin bir yansımasıdır. *İnce Memed* 2 hayatın zorluklarını irdelemede –özellikle var olma, büyüme ve otantiklik gibi varoluşsal meseleleri irdelemede– *İnce Memed* 1'den daha derinlere dalar. Bu bölümün kalan kısmında Yaşar Kemal'in *İnce Memed* dörtlemesinin 1. Cildi'nde ve 2. Cildi'nde doğayı ve insanları betimlemek için kullandığı sembolleri ve laytmotifleri karşılaştıracağım.

İNCE MEMED 1 VE *İNCE MEMED* 2'DE DOĞA VE VAROLUŞ SEMBOLLERİ

İnce Memed 1'in başında çakırdikenleriyle dolu ova en tutarlı şekilde kullanılan varoluşsal semboldür: Çakırdikenleri eşzamanlı olarak hayatın acısını ve zorluğunu güzelliğiyle beraber temsil eder. Hayatın güzelliği, acı ve zorluk tarafından yoğunlaştırılır ve daha dokunaklı hale getirilir. Çakırdikenlerinin gün boyunca ve yıl boyunca değişen renkleri ve görünümü, acıdan güzellik yaratabilen ve bütün yaşamın çeşitli düzeylerde yakından bağlantılı olduğunu bize gösteren doğanın sonsuz dönüştürücü gücünü akla getirir. *İnce Memed* 2'nin başında betimlenen karaçalı etkin varoluşsal semboldür. 1. Cilt'teki çakırdikenleriyle bir ölçüde aynı şekilde işlev görür, fakat karaçalı hayata ezici mücadele ve kölelik olarak daha fazla vurgu yapan ve yukarıda *İnce Memed* 1 hakkındaki 3. Bölüm'de ele aldığımız doğa ve insanlar arasındaki estetik karşılıklılığa ise daha az vurgu yapan bir semboldür. Dikenli bir ağaç olarak karaçalının güzelliği çakırdikenleri gibi parıltılı değil, fakat mattır:

> Genç karaçalı bal rengindedir. Çalı yaşlandıkça rengi de koyulaşır, baldan karaya kadar dönüşür. Baharda ilk tomurcuklanıp yapraklanan, sarı çiçeğini ilk açan karaçalıdır. Karaçalı yaprakları önceleri buğulu bir yeşildir. Sarı çiçekleri de buğulu bir sarıdır. Sonraları yapraklar koyu yeşil olur, karaya kaçan bir yeşil... Sarı çiçekler de yaza doğru turuncuya döner. [Cilt 2, s. 16]

Karaçalılar bir acı ve mücadele simgesidir ve ayrıca insanların da bir sembolüdür: Boyları "bir insan boyunu geçmez" [Cilt 2, s. 16]; insanlar gibi kabilecidirler çünkü "bir kökten bir sürü çalı fışkırır" [Cilt 2, s. 16]; köylüler gibi, "Bir karaçalıyı [da] topraktan söküp atmak zor bir iştir. Yapışmıştır toprağa, ayrılmaz" [Cilt 2, s. 16]; ağalar gibi, "en güzel, en verimli toprakta biter[ler]" [Cilt 2, s. 16]; hem köylü hem ağa gibi, yaşlandıkça daha zorlu, daha sert ve daha az esnek hale gelirler – "Karaçalı bal renginden karaya dönüşürken dikenleri de sertleşir, demir çivi gibi olur" [Cilt 2, s. 16]. Bu zorlu ve esnek olmama niteliği, 2. Cilt'te yaşı biraz daha ilerlemiş ve daha bilge hale gelmiş bir Memed'in mücadele ettiği insanların niteliğidir. Dolayısıyla 1. Cildin sık tekrarlanan nakaratı –"Şu dünyada ne iyi insanlar var"– 2. Cilt'te çoğunlukla yoktur. 1. Cilt'te, Koca Osman

Memed için çok şey yapar ve bir güven ve güvenilirlik örneği olarak gösterilir [Cilt 1, s. 354], fakat ikinci cildin başında Memed artık ona güvenemez: "Köye girer girmez elinin kolunun Koca Osman tarafından bağlandığını, sonra Ali Safa Beye götürülüşünü gözünün önüne getiriyordu" [Cilt 2, s. 18]. Memed hâlâ 1. Cilt'tekiyle aynı güçlü ve araştırmacı akla sahiptir, fakat şimdi aklı daha derin, daha bilinçlidir ve daha büyük varoluşsal sorunlarla ve başarı kazanamayacak olan girişimlerde insan mücadelesinin değeriyle daha fazla ilgilidir.

Romanın başka bazı yerlerinde, doğanın göz kamaştırıcı güzelliği hâlâ oradadır –hatta 1. Cilt'tekinden daha görünür şekilde– fakat bu güzellik doğa ile insanlar arasındaki yakınlıktan daha ziyade aralarındaki uzaklığı vurgulama eğilimindedir. Her iki romanda da birincil semboller çakırdikenleri ve karaçahları çevreleyen ikincil semboller veya laytmotiflerden müteşekkil sistemler vardır, fakat *İnce Memed* 2'de daha fazla sembol vardır ve *İnce Memed* 2'nin ilk iki bölümünde *İnce Memed* 1'in ilk iki bölümünden daha zengin şekilde betimlenirler. 1. Cilt ve 2. Cildin açılış epizotlarındaki sembolleri sistematik olarak inceleyeceğim ve laf arasında iki açılışın benzerliklerini ve farklılıklarını karşılaştıracağım.

1. Cilt, doğanın daha büyük unsurlarının antik Yunanlıların kullandığı anlamıyla "güzellik" veya "estetik birlik" anlamında bir "kozmos" ve coğrafi bir birlik oluşturduğunu akla getirecek şekilde Toroslar, Akdeniz ve Çukurova'nın sürükleyici bir coğrafi ve topografik tasviriyle açılır. Yaşar Kemal bütün Çukurova düzlüğünün Seyhan ve Ceyhan ırmaklarının Toros Dağları'ndan aşındırdığı topraklarla oluştuğunu ve bu şekilde Akdeniz'e doğru genişlediğini öğrendiğinde gösterdiği şaşkınlığı kaydettiği hatıralarında bu coğrafi ilişkileri daha yalın ve açık bir şekilde betimler.[15] 2. Cilt Toroslar, Akdeniz ve Çukurova'nın açık "kozmik" tasvirlerinden vazgeçip bunun yerine her üçünü birbirine bağlayan ve onların ilişkileri için bir tür kısa yol olarak işlev gören Ceyhan Irmağı'na odaklanır. Irmak ovayı baştanbaşa "kılıçla kesilmişcesine" [Cilt 2, s. 9] kesen bir fiziksel güçtür (bu, Yaşar Kemal'in romanlarında kader düşüncesiyle bağlantılı olan[16] ve belki, Azrail'in kılıcında

15 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 32.

16 Yaşar Kemal *Binboğalar Efsanesi*'ndeki Haydar Usta'nın öyküsünden bahseder: Haydar Usta kendi kaderini temsil eden ve Anadolu folkloru ve mitolojisinden doğaüstü

olduğu gibi, dini çağrışımları da olan bir laytmotiftir). Irmak ayrıca düz hatlar geometrisini dik yarlarıyla kıyılara, geniş sığ koylara, iri balıkların, kurbağaların ve su kuşlarının yaşadığı sazlıklara ve bereketli Anavarza ovasına dönüştüren yaratıcı bir güçtür. Toprağı verimli Anavarza ovasında

> Kara, yağlı, rahat ve doğurgan olan bu kütür kütür topraktan yılın her gününde başka türlü bir bitki fışkırır. Her bitki iridir. Başka topraklarda biten aynı bitkilerin iki, üç, beş misli olurlar. Çiçeklerinin, yeşilden patlamış otlarının, ağaçlarının renkleri de başkadır. Yeşilse yeşili billur yeşili, sarıysa sarısı sapsarı, kehribardır. Kırmızısı yalım yalım kıvılcımlanarak parlar, mavisi bin misli mavidir. [...]Anavarza ovasında her şey, ot, ağaç, böcek, kuş, hayvan, sonsuz bir çiftleşmede, döllenmededir. Yaratıklar Anavarza ovasında başkadır. Verimli, sağlıklı, ışıltılı, büyülü bir dünyanın yaratıklarıdırlar. [Cilt 2, s. 11-12]

Hem 1. Cilt'teki Dikenlidüzü ovası hem 2. Cilt'teki Anavarza ovası mikro kozmik sembollerdir, lakin birinci doğal dünya lanetli görünürken ikincisi cennet gibi görünür: Dikenlidüzü "kendine göre apayrı kanunları, töresi olan bir dünya" [1.10] iken, Anavarza "ışıltılı, büyülü bir dünya[dır]." Ancak, her ikisinde de, böyle bir mikro evrenin ima ettiği ideal, insan dünyasını kapsamaz: 1. Cilt'te hemen çocuk Memed'in Abdi'nin zulmünden kaçmak için çakırdikenlerinin içinden kaçtığına şahit oluruz ve 2. Cilt'te ise Memed'i jandarma ve düşman köylülerden kaçarken karaçalı ormanının içinden sis ve karanlıkta kimseye görünmeden yolunu bulabilen çok tecrübeli bir eşkıya olarak görürüz. 1. Cilt Torosların yüksek yaylalarının fakir toprağında geçerken, 2. Cilt zengin Anavarza ovasında geçer, fakat yukarıda alıntılanan aşırı kısaltılmış pasajın sadece çok küçük bir parçasını temsil ettiği doğanın zenginliğindeki gelişmeye insanlardaki bir gelişme eşlik etmez. Tam tersine, toprak Çukurova'nın Anavarza bölgesinde yaylalarda olduğundan çok daha zengin olduğu için, onun zenginliklerinin üzerinde kavga eden insanlar, "sağlıklı, ışıltılı" tabiatın aksine, daha önemsiz ve ahlaksız görünür. Kısaca, tabiat ve onunla ilişkilendirilen semboller 2. Cilt'te daha abartılı ve etkileyicidir, fakat insanlar hakkındaki değerlendirme daha az idealistçe ve

kılıçlarla bağları olan (ek olarak Osmanlı Sultanlığı'yla daha pratik bağları olan) kılıç yapan bir demircidir. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 149-151.

daha çok gerçekçidir. 1. Cilt aşkın bir sembolle sona erer – her yıl Değirmenoluk köylülerinin tarlalarını sürmeden ve ekmeden önce çakırdikenlerini yaktıkları süre zarfında üç gün üç gece görünen doğaüstü ışık topu. Ayrıca 2. Cilt de o doğaüstü ışıkla sona erer, fakat ilaveten yağız at, ışık topuyla ilişkilendirilen hakikat, adalet ve sevgi gibi aynı aşkın değerleri temsil eden doğaüstü bir sembol olarak işlev görür. Daha da önemlisi, at Memed'in mücadele etmeye devam etmesini sağlayan varoluşsal veya psikolojik niteliklerin bir sembolü olarak işlev görür – bu, Memed'in öyle çok da hakikat, adalet ve sevgi için değil, fakat en sonunda yenileceğini bilse bile sırf otantik bir insan olarak kalmak için yaptığı bir mücadeledir. Ve doğaüstü atlar hakkındaki bir folklor geleneğinden[17] gelen yağız at, Memed'in otantikliğinin ölümsüz olduğunu simgeler – Memed'in kahramanlıklarının, Yaşar Kemal'in geleneklerini bilinçli olarak kendi eserlerinde kullandığı Anadolu âşıkları tarafından hakkında türkü söylenecek kadar değerli olması bunun kanıtıdır. Yağız at ile Memed arasındaki bağı daha derinlemesine ve detaylı olarak aşağıda 14. Bölüm'ün II. kısmında ele alacağız.

Her iki eserde ana semboller çakırdikenleri ve karaçalıları çevreleyen bir dizi ikincil semboller ve laytmotifler vardır. *İnce Memed* 1'de, ulu çınar ağacı ve Değirmenoluk köyünün adını aldığı Değirmenoluk suyu vardır. Bunlar, insan imgelemi tarafından özel anlam yüklenen beyaz Adaca kayası ve kasaba dışındaki mezarlıktaki ulu dut ağacı gibi birçok doğal özelliğin ilk örnekleridir. Döne kayıp

17 Hickman yağız at ile Bamsı Beyrek ve Köroğlu gibi Türk halk kahramanlarının atları arasındaki (kendisine göre) tatmin edici olmayan bağa dikkat çeker: "Fakat Yaşar Kemal'in romanında temel bir nokta eksiktir. Burada kayıp bir 'yol arkadaşının' kahraman tarafından tanınması ve yeniden bulunması meselesi yoktur. Bu önemsiz bir ayrıntı gibi görünebilir, fakat kesinlikle eski Türk anlatılarında sık tekrarlanan bir laytmotifin anlamının çok önemli bir yönüdür. 'Kaybetme ve yeniden bulma' laytmotifinin eksikliği, Yaşar Kemal'in iki ana olay örgüsü unsuru arasında oluşturduğu yaratıcı bağlantının etkileyiciliğini ciddi şekilde zayıflatır. Çünkü bu noktaya kadar Memed'in rahatsızlığının bir sebebinin basitçe uygun bir atın eksikliği olduğunu akla getirecek hiçbir şey de yoktur. Bu durumda, atın ehlileştirilmesi sadece yararlı bir tesadüf olarak gerçekleşir, başka hiçbir şey değil. Etkisinin çoğunu geleneksel imgelerin incelikli çağrışımlarından elde etmesi beklenen bir hikâye için bu zayıflatıcı bir kusurdur" (s. 64). Ancak, benim argümanımın bir kısmı, Yaşar Kemal'in, Memed'in doğa ve benliği bütünleştirmesi ile özdeşleştirilen bir varoluş sembolü olarak işlev gören at ile oldukça farklı bir şey yapıyor olduğudur. Ek olarak, burada yine doğa ve insanlar arasındaki aşkın karşılıklılığı buluruz.

oğlu Memed'i ararken ve oturup saatlerce Değirmenoluk suyunu seyrederken, suyun biraz uzağında ürkütücü bir sessizliğin olduğunu fakat yakınına gelindiğinde büyük bir gürültünün olduğunu öğreniriz. Suyun gürültüsü ve sessizliği belki daha önce üzerinde konuştuğumuz insanların çift yönlü tabiatını yansıtır. Suyun Akçadağ'daki kaynağı benzer bir fikri yansıtıyor görünmektedir: İnsanlar varlıklarını daha yüce bir kaynaktan alırlar ve daha sonra varlıkları, bozulabileceği veya sağlamlaşabileceği bu mücadele ve çile dünyasından geçer.

İnce Memed 2'de ilk iki bölümde *İnce Memed* 1'de bulabileceğimizden daha fazla sayıda ana semboller ve ikincil laytmotifler vardır. Daha önce Ceyhan Irmağı'ndan yaratıcı bir güç olarak bahsettik. Bu yaratıcı güç, tabiatı devamlı aktif ve potansiyel olarak da yaratıcı veya yıkıcı olan yaratıcı ruhlara sahip canlı bir organizma olarak gören pagan yaklaşımlarından birini aklımıza getirebilir. Bu örnekte, ırmak zaman zaman yolunu değiştirir, köylere yakınlaşır veya onlardan uzaklaşır ve ara sıra bir köyün bir kısmını alıp götürür. Romanın sonuna yakın, köylüleri topraklarını terk etmeye zorlamak için su kesildiğinde ırmak yine romanda ana bir sembol haline gelir. Anavarza Kalesi'nin yakınında Ceyhan Irmağı'nda oluşan büyük girdap [Cilt , s. 9] ayrıca roman boyunca çeşitli dairesel biçimlerde tekrarlanan önemli bir laytmotiftir: Yobazoğlu yağız atı kurtarmak için yanan ahıra dalmadan önce kendi etrafında döner; yağız at Yobazoğlu'nun yardımıyla dışarı çıktığında kendi etrafında döner döner ve sonra geceye karışıp kaybolur (bu, roman boyunca çeşitli zamanlarda tekrarlanan bir eylemdir); Memed romanın sonunda yağız atı sürerek Kel Hamza'nın cesedinin etrafında döner döner ve peş peşe cesede kurşun üstüne kurşun yağdırır.

2. Cildin 1. Bölümü'ndeki başka bir laytmotif, bir gemiye benzeyen ve Yaşar Kemal'in hatıralarında 300 metre yüksekliğinde ve iki kilometre uzunluğunda olarak betimlenen Anavarza kayalıklarıdır.[18] Anavarza'nın Toroslar, Çukurova ve Akdeniz arasındaki coğrafi ilişkinin tekrarlanan bir sembolü olduğu *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki

18 *Yaşar Kemal on His Life and Art*, 2. Bu bilgilerin yer aldığı bir paragraf uzunluğundaki pasaj, hatıraların Fransızca metninde mevcuttur fakat Türkçe metninde mevcut değildir. Pasajda Anavarza Kalesi'nin ve civardaki Bizans mozaiklerinin ve Hitit kabartmalarının bir tasviri vardır.

gibi, Anavarza ovasının denize benzerliği vurgulanır, bu yüzden Anavarza'nın bir gemiye benzetilmesi sadece tuhaf bir tasvir değildir, fakat bütün şeylerin birliğinin bir sembolüdür – hem kaynak olarak hem estetik etki ve görünüş olarak. Ovanın denize benzetildiği çok örneklerden biri 1. Bölüm'ün sonunda yer alır: "Gün doğmadan önce, Anavarza ovası da tıpkı deniz gibi bembeyaz kesilir" [Cilt 2, s. 15]. Çukurova'nın denize benzetilmesinin sembolik anlamı ve önemi yukarıda 6. Bölüm'de ele alınmıştır ve *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi'nin başlığı olan *Ortadirek* kelimesine de yansıtılmıştır.[19]

Aslına bakılırsa, birinci bölümde, doğanın daha büyük birliğinin parçası olan Anavarza kayalıkları gibi, doğadan alınan laytmotiflerin oluşturduğu bir koleksiyon vardır. Akçasaz bataklığı Anavarza ovasının zengin doğasının daha da yoğunlaştırılmış bir halidir, fakat onun ayrıca, roman ilerledikçe insani bilinçaltı ile ilişkili hale gelen korkutucu, gizemli bir boyutu vardır. Memed ağalara karşı kazanılması imkânsız olan kavgasının varoluşsal gerçeklerini kabullenme konusunda kendisiyle acı çekerek mücadele ederken, Akçasaz'ın kuytusuna çekilir. Akçasaz bataklığı Anavarza ovasıyla birleşerek daha önce 1. Cilt'te Değirmenoluk suyunda gördüğümüz aynı gürültü ve sessizlik karışımını meydana getirir:

> Toroslardan ovaya inince, ova alabildiğine sessizdir. Ne bir kuş, ne bir su, ne bir insan sesi duyulur. Düz ova bütün sesleri yutar. [...] Akçasazın yanına kadar bu böylece sürer. Sonra birden bir gürültü patlar, insanı şaşırtır, kanını dondurur. Bataklıktan türlü, biribirine karışmış, alışılmadık sesler gelir. Çığlık çığlığa kuş sesleri, kurbağa vıraklamaları, bataklık sularının fokurtusu, tuhaf böcek sesleri, orman uğultusu, sazların hışırtısı, horoz ötmeleri, köpek havlamaları, çakal vıykırmaları sazlıkta birleşir, kıyıda top gibi patlar. Akçasaz, insanı korkutur. İşte bu yüzden insanlar Akçasazın içine kolay kolay giremezler. [Cilt 2, s. 13]

1. Cilt'teki Değirmenoluk suyunda olduğu gibi, Akçasaz ve Anavarza'nın gürültüsü ve sessizliği, insanlar dahil, doğanın ikili

19 1980'lerde, Başbakan Turgut Özal toplumun ana direği veya desteği olan insanlar anlamında "orta sınıfı" kastetmek için *ortadirek* terimini kullandığı siyasi bir konuşma yaptı. Açıkçası, bu anlamın böyle bir orta sınıfın mevcut olmadığı Yaşar Kemal'in romanının başlığıyla hiçbir bağı yoktur.

veya çoklu potansiyellerini yansıtır görünür ve bu fikir, bataklığın her yerinde var olan su, toprak, topografya ve yaşam çeşitliliği tarafından da akla getirilir:

> Bataklığın suları da bazı yerlerinde köpürerek, fıkır fıkır kaynar, yalım gibidir, içine parmağını sokamazsın, yakar. Bazı yerlerde su başkalaşır, o kaynayan fıkır fıkır suya hiç benzemez. Dibi çakıl taşlı, aydınlıktır. Bir de buz gibidir. Ta uzaklara kadar çakıl taşlarına vurmuş gün yansır. Bazı yerlerde de su bulanıktır, çürümüştür, kokar.
>
> Bataklık toprağı da her yerde bir değildir. Çok büyük ayrıcalıklar gösterir. Bazı uzun, birer ağaç gibi uzamış sazlar, bazı kısacık, bodur otlar, kısa, parlak kaya çiçekleri... Bazı dümdüz serilmiş bir çimenlik, som yeşil. Bazı sık, ulu ağaçlarıyla gök görünmez bir orman... Türlü, renkli ağaçlar, otlar... [Cilt 2, s. 12]

Bu birlikte çokluk, bu zıtlıkları kucaklayan estetik birlik, deniz gibi görünen ve denizin bir uzantısı olan düz ova gibi, önceki ciltte Kerimoğlu'nun "İnsanoğlu çiğ süt emmiştir. Her kötülüğü yapar, her iyiliği de yaptığı gibi" [s. 178] ve "İnsanoğlu bu, kimin içinde ne var bilinmez" [s. 180] gibi veciz sözlerinin gönderme yaptığı insanların zıtlıklarına ve birlikte çokluğuna karşılık gelir. 2. Cildin 2. Bölümü'nde benzer bir şeyi, "çocuk yürekli yiğit bir yaşlı" [Cilt 2, s. 18] olan Koca Osman'ın geçmişi akla getirir: "Köylüler ona delikanlılığında, orta yaşlarında, bu huylarından dolayı Çocuk Osman derlerdi. Kim bilir nasıl ettiler de Çocuğu Kocaya çevirdiler? Bu iş ne zaman oldu bunu Koca Osman da bilemedi, hiç kimse de" [Cilt 2, s. 26]. 1. Cilt'teki Kerimoğlu gibi, Koca Osman da saflık ve masumluk niteliklerini bilgelik ve tecrübeyle birleştirir ve insanların zıtlıkları ile çeşitli potansiyellerini ortaya koyar.

Dahası, çok katmanlı doğa ile insanlar arasındaki karşılıklılık, doğa ve kültür bir Bizans mozayiğinin "Yabanıl, büyük bir bahçe gibi ovanın ortasında çiçeklen[diği]" [Cilt 2, s. 10] Cığcık tarlalarında birleşirken bir karşılıklılıktan daha fazlası haline gelir. Doğanın birliği doğa ve kültür arasındaki karşıtlığın aşılmasıyla da sona ermez: Birlik, yakındaki doğal dünyanın yıldızları yansıtması ve ruhsal âlemi kapsayan bir devamlılığı akla getirmesinde olduğu gibi, bazen fiziksel tabiatın aşılmasını akla getirir: Anavarza ovasının iri ateş böcekleriyle, "Geceleri ova, Akçasaz yıldız yıldız ışık döşenmişçesine

donanır. [...] Ve çokturlar, üst üste uçuşurlar. Bir yıldız yalımı fırtınası savrulur durur. Yeryüzündeki, gökyüzündeki yıldız yalımları taşar, kavuşur, biribirlerine girerler" [Cilt 2, s. 11]. Bu madde ve ruhun aşılması fikri aslında Neo-platonik bir skaladır ve Yaşar Kemal için ise *Yer Demir Gök Bakır*'ın sonuna yakın bahsettiği Alevi dini gelenekten kaynaklanıyor olabilir.[20] Böyle neoplatonik veya aşkın yaklaşımlar başka imgeler tarafından da akla getirilebilir. Örneğin, Akçasaz'ın nergis yataklarından yayılan nergis kokusu, ruhsal bir yayılım gibi, bütün Anavarza ovasını doldurur ve "sıcağa, taşlara, otlara, ağaçlara, insanlara, böceklere, kuşlara siner. Baharları Anavarzada her şey, sinek, böcek, kurt, kuş nergis kokar. [...] Baharları Akçasazın insanları sarhoş sarhoş yalpalar, başları döner. Anavarzada bütün yaratığın, kuşların, kurtların başı döner" [Cilt 2, s. 12]. Son olarak, "Çok eskilerde" ovayı dolduran binlerce cerenin son kalıntıları olan "üç sürmeli ceren" cennet gibi bir geçmişten geride kalan "son kutsal yaratıklar[dır]" ve "Anavarzada hiçbir yaratık, yılan çıyan, alıcı kuş, kartal, insan, kurt, çakal, köpek, hiçbir yaratık bu cerenlere dokunmaz" [Cilt 2, s. 12]. *İnce Memed* 1'deki göçebe Yörükler gibi, 2. Cilt'teki bu cerenler de bütün insanlığın ve doğanın tek bir fiziksel ve ruhsal birliğin parçası olduğu efsanevi bir zamanın sembolleridir. Anavarza'nın yaratıkları "sevdayla, şehvetle, rahat gerinir[ken]" [Cilt 2, s. 13] doğal bir birliğin parçasıdırlar ve insanların da bu birliğin parçası olabileceği ihtimalini akla getirirler – lakin bu ihtimal 2. Bölüm'de Memed'in durumu hakkındaki gerçeklik anlatıldığında neredeyse hemen devre dışı bırakılır.

Doğaya yansıtılan insanlar için doğal fakat neredeyse ulaşılamaz olan ihtimaller ayrıca başka bir sembolik laytmotif tarafından da akla getirilir. Bu laytmotif birinci bölümde iki kez görünür ve daha sonra romanda kritik bir anda bir daha ortaya çıkar: Kocaman turuncu bir kelebek günbatımında ve ertesi sabah güneş doğarken tekrar ortaya çıkar:

> Gün Anavarza kayalığının üstünden batıya yıkılırken, bir kuş büyüklüğünde turuncu nakışlı bir kelebek, kanatlarını sırtında birleştirip,

20 *Yer Demir Gök Bakır* [Cilt 2, s. 369]. *İnce Memed* 2 ile bir karışıklığa meydan vermemek için referansı burada bir dipnotta veriyorum çünkü her iki roman da parçası oldukları kendi roman dizilerinde (sırayla üçleme ve dörtlemede) 2. Cilt'tirler.

> ayaklarıyla başını, gözlerini sıvazlayarak, bedeni ince, tatlı bir titreme içinde, batan güne karşı aydınlığa boğulmuş, büyülü, bir çeti dalına konmuş, öylece dimdik durur. Tam günün battığı o an, bütün Anavarza ovası, ağaçlar, sular, yeryüzü gökyüzü, silme bir maviye batar. Kelebek de mavi olur.
>
> [...]
>
> Daha ova beyazken, bir kuş büyüklüğündeki turuncu kelebek, bir çeti konmuş dik kanatları titreyerek, başını ön ayaklarıyla sıvazlar, doğan güne karşı gerinir. [Cilt 2, s. 13-15]

Kelebek geleneksel olarak ruhun bir sembolüdür, fakat bu kontekstte doğadaki yaratıkların ölmesini ve doğmasını ve belki ayrıca insanların da ölümünü ve doğumunu çağrıştırıyor görünmektedir. Bu fikir romanda daha sonra kelebeğin Zeynel'in öldürülmesiyle ilişkilendirilmesiyle teyit edilir [Cilt 2, s. 311].

Sarhoş edici kokusu ve kutsal yaratıkları ile Anavarza ve Akçasaz'ın "Verimli, sağlıklı, ışıltılı, büyülü [...] dünya[sı]nın" [Cilt 2, s. 11] akla getirdiği bütün ihtimallerin ortasında, Ali Safa Bey "Bu uyanışı [...] bu kaynayan, deliren, esen, savrulan, durmadan çiftleşip doğuran dünyayı bir kıyamet günü dehşetine döndüren dünyayı, dünyanın yeniden doğuşunu gözler, başı döner, kendinden geçer" [Cilt 2, s. 13]. Ancak, etrafındaki doğadan mistik bir işaretmiş gibi etkilenip, manevi olarak "kendinden geçmek" yerine, Ali Safa Bey aç gözlülükle tepki verir:

> Herkesin başında iyi kötü bir sevdası vardır, herkesin bir tutkusu vardır. Ali Safa Beyinki kara sevda, onulmaz, beterin beteri. Ali Safa Beyin tutkusu Anavarzanın doğurgan kara toprağıdır. Ali Safa her gün doğuşunda ayaklarını kara toprağa sağlamca basıp, dünya uyanırken Anavarza ovasını tattan titreyerek gözler. [...] Ve Anavarza ovasını iki kolunun arasına alıp kucaklamak ister. Anavarza ovasında bir karış toprağı yokken, çiftliklere sahip olmuştur, doymaz. Niçin Anavarza ovasının tümüne sahip olmasın? [Cilt 2, s. 13-14]

Sonuç olarak 2. Cildin birinci bölümünde Yaşar Kemal, doğada içkin manevi ihtimalleri ve doğanın göz kamaştırıcı güzelliğine manevi bir kaynakmış gibi tepki verme –veya o ihtimalleri bencil, materyalist hedeflere dönüştürebilme– kapasitesine sahip olan insanların ikili

veya çoklu karmaşıklıklarını resmeder. 1. Bölüm'ün sonunda, aktif olarak materyalist gayelerin peşinde koşan ve manevi ihtimalleri göz ardı eden Ali Safa Bey örneğini görürüz – aslında, kendi materyalist arzularını yüksek manevi değerlermiş gibi allayıp pullar: "Ali Safa Bey hayat savaştır diyordu. Daha çok, daha çok toprak. Hayat savaş değilse hiçbir şey değildir. Toprak savaşıysa, savaşların en kutsalıdır, insanoğlu bu dünyada bir de savaşmıyorsa, ne işe yarar? Ottan çöpten ne farkı olur?" [Cilt 2, s. 14]. Yaşar Kemal'in her zamanki üslubunda, böyle numara yapma ve kendini aldatmanın komik bir havası vardır; Ali Safa Bey'in betimlenmesi kendi sesini taşıyan dolaylı bir alıntı aracılığıyla verilir ve "otla çöple" yapılan absürd karşılaştırma ustaca onun gayrı otantikliğini ortaya koyar.

Ali Safa Bey'in etrafında parlayan doğanın güzel dekoruna karşı aç gözlülüğünün sunulduğu 1. Bölüm'ün sonuyla zıtlık oluşturacak şekilde, 2. Bölüm'ün başında çok farklı bir mücadeleye girişmiş, bitkin ve aç Memed'i görürüz: Memed'in mücadelesi Ali Safa Bey'inki gibi numaradan bir mücadele değildir, hayatta kalma mücadelesidir. Memed 1. Cildin sonunda adalet için savaşımında büyük bir başarı kazanmasına rağmen, 2. Cildin başında kendi hayatını kurtarmak için kaçmaktadır ve normalde doğadaki sığınağı olması beklenen Toros Dağları jandarmalar ve düşman köylülerle dolup taşmaktadır. Memed fiziksel olarak bitkindir, fakat manevi olarak daha da bitkin ve moralsizdir; aslında, başlangıçtaki fiziksel bitkinliği, onun ağalara karşı mücadelesini kazanamayacağını ve devam eden mücadelesinin köylüler için şartları her zamankinden daha da kötüleştirebileceğini anlaması ve bunu kabullenmesi konusundaki manevi mücadelesinin sembolüdür. Onun kısa süreli fiziksel bitkinliği, devam eden manevi rahatsızlığının bir sembolüdür, çünkü fiziksel olarak iyileştikten sonra, romanın sonuna kadar kararlı eylemler yapamaz. Fiziksel sağlığını geri kazandıktan sonra uzun süre gizlenmeye devam eder, fakat kararsızlığı o kadar büyüktür ki kaçınılmaz uzun vadeli yenilgiye karşı kısa vadeli geçici adalet için mücadele edip etmeyeceğine karar veremez, felçli gibi kalır. Memed'in uzun kararsızlığı en güçlü destekçilerinin inançlarını kaybetmesine ve onu terk etmesine neden olur, fakat varoluşsal kararlar bireyle başlar ve böyle zamanlarda başkalarının fikirleri ve refahıyla ilgilenmek bir dikkat dağılması veya bir kaçış bile

olabilir – *İnce Memed* 1'in sonunda Memed'in Hürü Ana ve köylülerin baskısıyla Abdi Ağa'yı öldürmesi bir dereceye kadar böyledir.

İnce Memed 2'nin 2. Bölümü de ayrıca *İnce Memed* 1'in 2. Bölümüyle bazı benzerlikler taşır. Birinci ciltte Memed, Kesme köyünde kendisine barınma imkânı veren Süleyman'dan sevgi gören umutsuz bir genç çocuktur ve Süleyman'ın duyarlığının onu başkalarının acısına açık hale getirdiğini görürüz – yani, ölüm bilinci dahil, acı çekme kapasitesinin sevme kapasitesiyle el ele olduğunu ifade eden varoluşsal ilkenin somut bir örneğidir. İkinci ciltte, Memed'in Koca Osman'ın evinde iyi karşılanması ve sıcak ilgi görmesi onu "çocuklaştır[ır]" [Cilt 2, s. 25]. Daha önceki bir durumda Süleyman'ın misafirperverliği Memed'in yüreğini ısıtır ve şimdiki durumda Osman'ın misafirperverliği Memed'in daha önce hiç içmediği Türk kahvesi ile sembolize edilir: "Ömrü boyunca bu kahvenin tadını duyacaktı, her kahve içişinde bu kahveyi arayacaktı" (Cilt 2, s. 20) [Cilt 2, s. 25]. Memed artık birinci ciltte kaçıp Süleyman'ın yanına gittiği zamanki çocuk olmamasına rağmen, sembolik olarak bir çocukluk ve tecrübesizlik haline geri götürülür ve Vayvay köyündeki Osman'ın evinde kendisini selamlayan sevgi ve umut ile kendine gelip iyileşir. Hatta Memed'in birinci ciltte geliştirdiği değerler, Yaşar Kemal, Memed'in kendi yıkımına bile neden olsa, başlangıçtaki fakirlere yardım etme ve adaletsizliğe karşı savaşma ideallerini özetleyen bir "sevgi skalası" veya değerler hiyerarşisi yarattığında, yeniden teyit edilmiş olur. Bu skala veya hiyerarşi Kamer Ana'nın şu sözleriyle sunulur:

> "Allah bağışlasın," diye içini çekti. Anasına babasına diyecekti, sonra onun anasının babasının olmadığı aklına geldi. "Allah bağışlasın onu devlete millete," dedi. Bu da hoşuna gitmedi. Hükümet de, ağalar da onun düşmanıydılar. Bulsalar bir kaşık suda boğarlardı onu. "Allah bağışlasın onu şu yüzü gülmemiş, zulüm altındaki fakire fıkaraya," dedi sonunda. [Cilt 2, s. 28]

Böylece *İnce Memed* 2'nin en başından itibaren Yaşar Kemal *İnce Memed* 1'in değerlerini yeniden tesis eder, fakat daha aşırı bir kontekstte: Doğa hem daha zengin hem daha zorludur, insanlar genellikle daha az kahraman ve daha az güvenilirdir ve Memed yapacağı herhangi bir eylemin hiçbir kalıcı etkisinin olmayaca-

ğının ve en sonunda kendi ölümüyle neticeleneceğinin daha çok farkındadır.

1. Cilt ve 2. Cilt benzer arka planlar, laytmotifler, sembolik yapı ve temalar paylaşmasına rağmen, ikisi arasında göz ardı edilmemesi gereken bazı önemli farklılıklar da vardır. 2. Cilt bir gelişim romanının veya *Bildungsroman*ın 1. Cilt'te bariz olan aşikâr unsurlarının çoğundan yoksundur: Bir ciltten diğerine karakter devamlılığı olmasına rağmen, 2. Cildin Memed'i daha olgun, daha şüpheci, daha pragmatik ve en önemlisi de, çok daha az aktiftir. Memed'in Vavvay köyünde Koca Osman'ın evinde gizlendiği güvenli yerden ayrılıp kendi köyüne, Toros Dağları'nın yaylaları ve eteklerindeki Değirmenoluk'a dönmeye karar vermesi iki cilt arasında hoş bir sembolik karşıtlık olarak görülebilir. Bu kararın peşinden, Memed köyünde geçirdiği geçmiş hayatını hayalinde yeniden yaşar [Cilt 2, s. 143-46], kısa süreliğine korkusunu unutup "deliksiz" bir uyku çeker [Cilt 2, s. 144] ve büyük bir sevinç ve dünyayla bir olma duygusu yaşar [Cilt 2, s. 146]. Fakat kısa süre sonra Hürü Ana köylülerin perişan halini anlattığında sevinci kursağında kalır, bütün neşesi yok olur [Cilt 2, s. 151-154] ve kendisini şimdiki duruma getiren 1. Cilt'te yaşadığı bilinçlenme ve hayal gücünün gelişiminden pişmanlık duyar [Cilt 2, s. 192]. Önceki neşeli halinden, doğanın kendisini içine çekip yuttuğu bir sanrı durumuna girer [Cilt 2, s. 203-204], sayıklar ve en sonunda Kesme köyünde Süleyman'ın evinde gözlerini açar [Cilt 2, s. 206-207]. Orada, 1. Cilt'te korkmuş bir çocuk olarak evden kaçtığı sahneyi utana sıkıla tekrar yaşar. Fakat bu sahneyi tekrar canlandırmak için, Memed değişmemiş numarası yapmak ve gerçek duygularını gizlemek zorunda kalır: "Memedin içini sonsuz bir hüzün sardı ama bozmadı, Koca Süleyman üzülmesin diye" [Cilt 2, s. 207] ve en sonunda yaşlı bilge ak sakallı Süleyman, Memed'i felç eden meseleler hakkında acı gerçekleri söyleyen kişi olur:

> Bu dünya böyledir..... Sular hendeğine dolar. İnsanlar doğar ölür, gün doğar batar. Ağaçlar büyür çürür. Sular akar, bulut ağar. Ağayı öldürürsün, ağa gelir yerine. Bir daha öldürürsün, bir daha gelir. [Cilt 2, s. 208]

Kısa bir süre sonra, Topal Ali, "Eski *İnce Memed* yok oldu gitti" [Cilt 2, s. 231], der ve daha sonra, sürekli değişen bir dünyada,

zalim bir ağayı öldürmenin sadece onun yerine daha da zalim birinin gelmesine yol açtığı bir dünyada çözüm ve kalıcılık için duyduğumuz insani arzuyla ilgili varoluşsal sorunu çözemediğini itiraf eder: "Abdi gidecek, Hamza gelecek"; "Çok çok düşündüm, bir yere vardıramadım, bir kazığa bağlayamadım." Ancak, Süleyman kendinden emin bir şekilde, Ali Safa Bey'in daha önce birinci bölümde söylediği filozof Herakleitos'un yaygın sözünü dile getirir, fakat bu söz burada otantiktir, çünkü zorluklarla dolu bir ömre dayanır: "Uğraşıyoruz.... Uğraşmak haktır" [Cilt 2, s. 233].

En sonunda, Memed jandarma tarafından kuşatılan Kulaksız İsmail'in değirmeninden mucizevi bir kaçışla kaçıp kurtulur ve Vayvay köyüne geri döner. Orada, Akçasaz bataklığının kuytusunda olan Savrun çayı üzerinde bulunan bir adadaki bir kavun karpuz tarlasında saklanır. Burada da, Yaşar Kemal 1. Cildin Memed'i ile 2. Cildin Memed'i arasındaki farkı vurgulamaya özen göstermiştir. 1. Cilt'te Memed bilincini geliştirmek, doğayı keşfetmek ve karakterini belirleyen kararları almak için sürekli sınanır. 1. Cilt'teki Memed'in karşıtı, Savrun Çayı'ndaki bir adada ekili bir kavun karpuz tarlasında rüya âlemindeki gibi bilinçsiz bir hayat yaşayan ve en sonunda kaçmaya çalıştığı fakat kaçamadığı, hayatına mal olan varoluşsal bir kararla karşı karşıya kalan Horali'dir. 2. Cilt'te Memed daha önce 1. Cilt'te olduğu gibi, isyankâr, aktif eşkıya değildir; bunun yerine, tecrübe ve bilincine rağmen, 2. Cildin Memed'i biraz, varoluşsal bir karar veremeyen, 1. Cildin Horali'si gibidir. 1. Cilt'te Bostancık tarlasındaki karpuz kabuğu yığınları, yoldan geçenlere serin karpuz ikram eden Horali'nin cömertliğinin bir işaretidir; 2. Cilt'te "Çürümüş karpuzların kokusu bütün bostana, yöreye sinmişti[r]" [Cilt 2, s. 387] ve bu, "Abdi gidecek, Hamza gelecek" problemiyle boğuşmaya devam eden Memed'in gecikmesinin ve kararsızlığının bir işaretidir. 1. Cilt'te, Memed sistematik olarak bir insan öldürmenin ne anlama geldiği hakkında düşünür, Abdi'nin zulmünden dolayı çektiği bütün acıları hayalinde yeniden yaşar, Abdi'yi öldürmeye karar verir ve en nihayetinde planını gerçekleştirir. Ancak, burada, Memed Vayvay halkının kendisinden ne kadar çok şey beklediğinin farkına vardığında, uzun bir bilinçli kararlar dizisinin ürünü olan daha önceki kimliğini inkâr etmeye çalışır:

> Onu ne sanıyorlardı acaba? Birkaç yıl dağda gezmiş, *zorla dağa itilmiş*, başına olmadık işler açılmış, yıkılmış, köy köy, dağ dağ dolaşmış, başını sokacak bir delik bulamamış da gelmiş buraya sığınmış birisiydi. [Cilt 2, s. 388, italikler eklenmiştir].

Kısacası, Horali gibi, Memed de bir seçim yapmaktan kaçınmaya çalışır ve şu sonuca vararak öz kimliğini inkâr eder: "Her dövüş boşa. [...] Burada uyuşmuş, yarı uykulu, yarı ölü yaşamaktan başka çare yok" [Cilt 2, s. 389]. Romanın en önemli odak noktası, Yaşar Kemal'in, bundan sonraki bölümde ele alacağımız, Memed'in düştüğü umutsuzluk çukurundan zorlu çıkışını anlattığı sona yakın kısımda yer alır.

İnce Memed 2'nin çoğu boyunca, Memed'in ona inanan köylülerin yaşadığı acı ve adaletsizlikler karşısındaki hareketsizliği bencilce görünür; fakat Memed'in iç mücadelesinin tabiatını ve önemini tam olarak anlamak için, adalet, ahlak ve temel insani değerleri toprak ve zenginlik elde etme uğruna mahveden Ali Safa Bey'in bencil, otantik olmayan mücadelesi ile tüm varlığını ortaya koyan Memed'in gerçek varoluşsal mücadelesini farklılıkları açısından karşılaştırmamız gerekir. İzlenimci bir dolaylı öykü vasıtasıyla anlatılan Ali Safa'nın "savaşı" Yaşar Kemal'in ağaların ve destekçilerinin otantik olmayan tavır ve davranışlarını teşhir etmek için kendine özgü ironi ve mizah kullanımını göz önüne serer. Bu şekilde, Ali Safa Bey'in Herakleitos'un mücadele hakkındaki yaygın sözünden çıkardığı gülünç sonuç onun gayrı otantikliğini ortaya koyar. Buna karşın, Memed'in sahici mücadelesini izlemek bazen insanı çıldırtır çünkü onun mücadelesinin durumunu ölçmek için gerekli olan ilerleme çok azdır veya görünürde hiç yoktur. Eylem eksikliği ve Memed'in varoluşunu diğer karakterler vasıtasıyla ve yağız at vasıtasıyla dolaylı yoldan veya sembolik olarak betimleme ihtiyacı, bazı okurların ve eleştirmenlerin, Memed'in nasıl bir adam olacağına ve hangi değerler için öleceğine karar verdiği varoluşsal mücadelesinin anlamını yanlış anlamasına yol açmıştır. Gelecek bölümde, paradigmatik alt olay örgülerine ve Memed'in çevresindeki karakterlerle olan bağına bakarak, onun varoluşsal mücadelesini incelemek için gereken temel altyapıyı oluşturacağız.

14. BÖLÜM

İnce Memed 2

I. ALTERNATİF VAROLUŞ BİÇİMLERİ

Daha önce 5. Bölüm'de gördüğümüz üzere, Yaşar Kemal *İnce Memed* 1'de sıklıkla, ana olay örgüsünün anlam ve önemini yansıtan bir tür Homeros tarzı *paradeigma* veya ara öykü kullanır. Bazen bu ara öyküler genişler ve ana olay örgüsüyle birleşir, bazen ise Yaşar Kemal zaten ana olay örgüsünün parçası olan, fakat ana kahraman Memed'in niteliklerini yansıtmak veya o niteliklerle çelişmek için kullanılan karakterler geliştirir. *İnce Memed* 2'de, üç *paradeigma* –Aziz, İdris Bey ve Ferhat Hoca'nın öykülerinden oluşan (Ferhat Hoca, Koca Osman ile yakından ilişkilidir ve sıklıkla bir *paradeigma*'dan ziyade ana olay örgüsünde ikincil bir karakter gibi görünür)– Memed'in karakterini ve varlığını oluşturan varoluşsal mücadeleyi yansıtır. Şimdi Memed'in karakterinin ve kaderinin farklı yönlerini yansıtıp ortaya koyan bu öyküleri ve karakterleri ayrı ayrı inceleyeceğiz.

A. Aziz ve Seyran

Aziz ve Seyran'ın *paradeigma*'sı, daha önce 5. Bölüm'de betimlenen Homeros tarzı örneklerle yakınlıkları olan bu edebi tekniğin mükemmel bir örneğidir. Dişi kahraman Seyran'ın öyküsü Memed'in ana öyküsünün parçası haline gelmesine rağmen, daha önce Aziz ve Seyran'ın, ailesi ve köylüsünün ve Harmanca bölgesinin öyküleri 19. Bölüm'ün göreceli olarak kısa alanına dahil edilmiştir [Cilt 2. s. 126-132]. Genel olarak diğer Çukurova romanlarında ve en dikkat çekici şekilde de *Yağmurcuk Kuşu*'nda olduğu gibi, etnografik ayrımlar topografik ayrımları yansıtır, öyle ki, örneğin yayladaki Harmanca köyünün insanları etraflarındaki dağların ve kayalıkların sertliğini ve tuhaf güzelliğini yansıtır:

> İnekleri, atları, öküzleri, Harmanca köyünde yetişen tekmil yaratık ince, uzun, sert, güzeldi. Hele insanları insan güzeliydi. Maraş illeri, aşağı ova insanları Harmanca insanını salt güzelliğinden, yakışıklılığından tanırlardı. Harmancanın kuşları, böcekleri de uzundu, renkliydi. Öteki kuşlardan, böceklerden daha güzel öter, daha güzel parlarlardı. [Cilt 2, s. 126].

Dahası, "Onurlarına düşkün, sert insanlardı. Harmancada çok kan dökülürdü. Harmancada kan dökülmesi bir gelenekti, onun için çok az kişinin yüreğine korku düşerdi. Havasının, suyunun, toprağının sertliğinden olsa gerek, orada her şey kütür kütürdü" [Cilt 2, s. 126]. Bir gün bu idealleştirilmiş yere Aziz [(1) sevgide üstün tutulan, muazzez; (2) ermiş, eren, kutsal, evliya; (3) değerli, çok değer verilen; (4) ihtişam sahibi, büyük, güçlü, kudretli] adında çok küçük gizemli bir çocuk gelir. Çocuğun otantikliği gücünün kaynağı ve göstergesi olan adı sevgili, efsanevi dini kahraman, folklorik kahraman ve varoluşsal kahraman gibi çeşitli rollerini takviye eder. Gizemli yetim çocuk evlat edinilir, Seyran ona bir anne gibi davranır ve ikisi büyürken birbirlerinden ayrılmaz olurlar ve aşkları insanların "diline düş[er]" [Cilt 2, s. 128]. Aziz dedikoduya meydan vermemek için Çukurova'daki Vavvay köyüne gönderildiğinde, Seyran da onun peşinden gider ve Çukurova Türkmenleri gelenek ve göreneklerine uygun olarak genç âşıklara yardım ederler. Ancak, mutlulukları kısa sürer, çünkü Seyran jandarma çavuşu Zülfo Çavuş'un yardımıyla Ali Safa Bey'in üç yeğeni tarafından kaçırılır. Aziz Seyran'ı kaçıranların tümünü öldürür, sonra kasabadaki jandarma karakoluna gidip cephanesi bitene birçok jandarmayı öldürür ve en sonunda jandarmaların üstüne yürürken kurşun yağmuruna tutulup yere düşer, hayata gözlerini yumar. Köylüler onun ölümünün yasını tutar ve cesedine kutsal bir emanet gibi muamele ederler. Seyran düzenli olarak Aziz'in mezarını ziyaret eder ve bütün Çukurova'da meşhur olan ağıtlar söyler. Seyran köylülerin daha önce Memed için hazırladığı boş eve yerleşip orada tek başına yaşamaya başlar. Daha sonra, geniş ailesi –Seyran'ı Harmanca'ya geri götürmeye çalışıp başarısız olduktan sonra– en sonunda toptan göç edip Vayvay köyüne yerleşir.

Bu kısa hikâye içinde hikâyede bazı anahtar unsurlar göze çarpar. Sevgililer Aziz ile Seyran ve 1. Cildin Memed ile Hatçe'si arasında aşikâr bir benzerlik vardır: Memed gibi Aziz de küçük yapılı bir yetimdir ve yine Memed gibi, küçük yapısına rağmen, Aziz de korkusuzdur; Aziz ile Seyran'ın aşkı, Memed ile Hatçe'nin aşkı gibi, efsanevi hale gelir; Ali Safa Bey'in yeğenleri Aziz ile Seyran'ın aşkına müdahale ederler, tıpkı Abdi Ağa'nın Hatçe'yi kendi yeğeni Veli ile nişanlayarak Memed ile Hatçe'nin aşkına müdahale etmesi gibi; hem Aziz hem Memed kendi aşk ilişkilerine müdahale edenlerin canlarını alır; hem Aziz hem Memed şiddetlerini bozuk bir hukuk sistemini kapsayacak şekilde ve daha büyük sosyal çağrışımları olacak şekilde genişletir – Aziz Bozkuyu jandarma karakolunu basarken, Memed, Hatçe ve Iraz'ı jandarmadan kurtarmaya ek olarak, kendisini Abdi Ağa'yı ve dolayısıyla ağaların sistemini yıkmaya adar. Her şeyi birlikte düşündüğümüzde, Aziz'in öyküsü Memed'in *İnce Memed* 1'deki hikâyesinin bir *paradeigma*'sıdır, fakat Aziz'in öyküsü, hem Aziz hem Seyran'ın bariz mitolojik niteliklerinden (Aziz'in gizemli kökeni, çocuk iken kan korkusu, Seyran'ın efsanevi güzelliği ve kaçırıldıktan sonraki gizemli cinsel statüsü) dolayı, aynı anda hem daha romantiktir hem Aziz jandarma kurşunlarıyla öldürüldüğü ve Aziz'in ölümünden sonra Seyran tek başına acı çektiği için daha gerçekçidir.

Aziz'in hikâyesi Memed'in hikâyesinden daha ideal ve daha efsanevi –ve öldürüldüğü için de daha gerçekçi– bir paradigma sağlayarak Memed'in kahramanlık niteliklerini vurgular. Köylüler Aziz'in ölü bedenine "bir ermişe bakar gibi bak[a]rlar" [Cilt 2, s. 130], isminin dini çağrışımları vardır ve kasabanın üst tarafındaki en yüksek tepede mersin ağaçları arasında yer alan mezarının özel bir kutsallığı vardır. Daha önemlisi, sevdiğini yitirmiş Seyran Memed'in boş evine taşındığı ve en nihayetinde Memed'le yolları kesiştiği için, Memed Aziz'in sembolik bir reenkarnasyonu olarak görülebilir: Her iki adam da, anne babalarının durumu, vücut yapıları ve eylemleri konusundaki bütün benzerlikleri ile İslam'da ve özellikle de Alevilikte önemli bir efsanevi figür olan Mehdi'nin temsilcileri olarak görülebilirler. Yaşar Kemal hatıralarında Mehdi'yi kıyamet zamanı dünyada düzeni sağlayacak olan bir ölümsüz olarak anlatır. Yine hatıralarında, kendisini Mehdi ilan eden Sakarya Şeyhi Ahmed'i mecbur insanlarla ilişkilendirir:

> Dünyamızı bu başkaldırmağa mecbur kişiler yapmış, yapıyordu. Bu başkaldıran kişiler insanlığın özüydü. Ve dünyayı onlar değiştirerek bu duruma getirmişlerdi. Bundan sonra da onlar dünyamızı değiştirerek, geliştirerek, kötülüklere karşı koya koya ileriye, daha insanca yaşanacak bir dünyaya götüreceklerdi. Üstelik de, her şeylerini, canlarını yitireceklerini, yenilgiyi bile bile savaşıma girecekler, bir de bakmışsınız ki, sonunda bunlar yengiye ulaşmışlar.[1]

Aziz, isminin dini çağrışımları ve köylülerin onun ölü bedenine gösterdikleri dini saygı bakımından ve ayrıca onun kişisel intikamının Bozkuyu jandarma karakoluna saldırdığı zaman genişleyip zulme ve adaletsizliğe karşı şiddete dönüşme biçimi bakımından sembolik olarak Mehdi'yle bağlantılı görünmektedir. Ve Seyran'la olan ilişkileri ve adaletsizliğe karşı çok daha kapsamlı mücadelesi yönünden Aziz'in halefi olarak Memed, Mehdi'nin daha seküler bir tipi gibi görünmektedir. Aslına bakılırsa, 1. Cildin sonunda "*İnce Memed*den bir daha haber alınmadı" sözüyle kesinlik belirtilerek betimlenen Memed'in ortadan kayboluşu, 2. Cilt'teki ortaya çıkışıyla birlikte ele alındığında, dünyaya adalet mücadelesi vermek için periyodik olarak gelen ölümsüz Mehdi'ninkine benzer bir tür yeniden diriliştir. Dahası, Memed'in 2. Cildin başında Vayvay köyünde ortaya çıkışı köylülere büyük umut aşılar ve Memed Akçasaz bataklığında gizlenmek için köyden ayrılıp ortadan kaybolduğunda, köylüler onun döneceğine dair derin bir inanca sahip olduklarını gösterirler: "Ferhat Hoca da yüreğindeki bütün inancı sesine toplayıp, [Koca Osman'a] karşılık verdi: 'Gene gelecek'" [Cilt 2, s. 132]. İnancın gücü, özellikle de gizemli Ferhat Hoca tarafından sunulduğu şekliyle, yeryüzüne adalet getirmek için yeniden gelecek olan efsanevi Mehdi inancıyla uyuşan dini çağrışımlara sahiptir.

Son olarak, amaçlarımıza uygun olarak Aziz'in *paradeigma*'sı varoluşsal otantikliğin bir örneği olarak çok önemlidir. Aziz ve Seyran'ın öyküsü varoluşsal otantikliğin iki ana mihenk taşını, sevgi ve ölümü, birbirine bağlar. Heuscher'a göre sevgi ve ölüm "insanın varoluşunda en çok anlam üreten olaylardır," çünkü "otantik bir Benlik sadece ölümün karşısında uyanış yaşayabilir" ve "Sevgiyi derinlemesine yaşayan kişiler artık başkalarıyla olan

1 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 169.

ilişkilerini ölümleriyle tehdit ediliyor görmezler."[2] Daha basit ve pratik terimlerle ifade edersek, sevgi ve ölüm karşılıklı olarak birbirleri hakkında bir bilinci takviye ederler: Sevmek kendimizin ve sevdiğimizin ölebileceğinin bilincinde olmaktır ve ölümün bilincinde olmak onun karşısında sevgiyi büyütür. Shakespeare'in 64. Sone'nin sonuç beytinde çok basitçe ifade ettiği üzere, "Bu düşünce ['Zamanın gelip sevdiğimi alıp götüreceği'] ölüm gibidir, çaresi olmadan/ kaybetmekten korktuğunun varlığına ağlamak." Pratik, varoluşsal terimlerle ifade edersek, aşk sevgiliyi ölümün karşısında korkusuz kılabilen bir tür kendini yok etmedir. Bu her iki tecrübe de Aziz'in sevgilisi Seyran'ın kaçırılmasına verdiği korkusuz tepkide göz önüne serilmiştir. Bu, tıpkı 1. Cilt'te Memed'in Hatçe'yi hapisten kurtarmasının kendi hayatını hiçe saymasına neden olması gibidir: "Yüzde yüz öleceğimi bilsem, gene gideceğim. Ben böyle yaşayıp da nolacak yani!" [Cilt 1. s. 366]. Ve daha önce, Memed'in yoksul Değirmenoluk köylülerine yardım etme arzusu, kısmen Recep Çavuş'un ölümünü görmesine bir tepki olarak [Cilt 1, s. 306], onların hatırı için yaşamayı dilemesine neden olur. Hatçe'ye olan aşkı belki onun bilincini genel olarak kamçılayıp güçlendirir: "...aşkı öğretmiştir düşünmeyi" [Cilt 1, s. 230]. Kısacası, 1. Cilt'te Memed'in daha önceki tecrübeleri ve 2. Cilt'te Aziz'in sembolik olarak bağlantılı tecrübeleri, sevgi ve ölümün insanın bilincini genişlettiğini ve bireyin otantik bir benliği gerçekleştirme kapasitesine katkı yaptığını vurgular.

Seyran'ı çevreleyen efsanevi çağrışımlar da sevgi temasını vurgulamaya yardım eder: Seyran sadece eşsiz güzelliğe sahip ve çok beğenilen kadınlarıyla bilinen bir yerden değildir, fakat ayrıca onun Aziz'e olan aşkı Aziz'in ufak tefek ve genel olarak da alımsız görünüşünü aşar ve bu şekilde kendi otantikliğini ortaya koyar. Dahası, Seyran ailesiyle olan genetik akrabalığının yerine Aziz'le bir tür ruhsal akrabalığı seçer ve bu da, Shakespeare'in Jüliet'i gibi, onun otantik duygularının da bütün kültürel ve doğal bağları aştığını ortaya koyar. Seyran ile Aziz'in aşkının ayrıca bize halk hikâyelerini hatırlatan efsanevi, masalımsı nitelikleri de vardır. Halk hikâyelerinin görünürdeki amacı bireyi, belki otantik aş-

2 Heuscher, s. 359, 358, 340-341.

kın gerçekleşmesi için gerekli olan, yetişkin cinsellik dünyasıyla bütünleştirmektir. Ancak, bu meseleler oldukça farklı şekilde de görülebilir. Seyran'ın çok küçük ve daha genç olan (yani, cinsel olarak tecrübesiz ve bu yüzden tehdit edici olmayan), kandan ödü kopan ve yüzünde görünüşünü güzelleştiren belirgin bir yara izi olan Aziz'e olan aşkı, bir genç kızın sembolik olarak bir yetişkin cinsellik bilincini kabullendiği bir peri masalının tüm işaretlerine sahiptir (burada, sırf adı bile dikleşmiş bir erkek cinsel organını ve cinsel aktivitenin ritmini çağrıştıran Rumplestiltskin masalı akla gelir). Seyran'ın, kendisini kaçıranların ve kendisine kur yapan olgun erkeklerin kaba ve açık cinsel ilgilerine karşın, Aziz'e bir anne gibi gösterdiği sevgi, çocuksu Aziz'e tezat teşkil eder, çünkü Aziz, Seyran'ı kaçıranları öldürüp onu kurtardıktan sonra, "çok soğukkanlı, vardı Seyranı elinden tuttu, ayağa kaldırdı, uzun uzun gözlerini onun gözlerine dikti baktı, sonra da uzandı onu alnından öptü..." [Cilt 2, s. 130]. Peri masalı düzeyinde, Aziz ile Seyran'ın aşkı yetişkin cinselliğinden bir kaçış olarak yorumlanabilir, çünkü Seyran'ın daha önce Aziz'le annesiymiş gibi kurduğu ilişki yetişkin cinselliği dünyasına girmeksizin anneliği akla getirebilir. Ancak, toplumsal bir bakış açısıyla bakıldığında, Seyran'ın kaçırıldıktan sonraki belirsiz cinsel statüsü daha sonra Memed'le cinselliğe dayalı bir ilişkiye daha istekli bir şekilde girmesini mümkün kılar.

Son olarak, Seyran Memed'e âşık olduğunda ve Memed kendisini hareket edemez hale sokan düşünsel felçten kısa süreliğine veya ara sıra uyandığında, otantikliğin bir mihenk taşı olarak aşk teması yinelenir. Seyran Memed'e âşık olduğunda, bu korkutucu bir deneyimdir ve Kamer Ana şöyle düşünür: "Muradına erememişim [...] gene yolunu sarpa sürdün. Korkun boş değil. *İnce Memed* dedikleri bir eşkıya. Eşkıyayı dersen de bugün var yarın yok. [...] Sevdanın böylesi, umutsuzu beter olur" (Cilt 2, s. 360) [Cilt 2, s. 400]. Memed'in jandarma tarafından öldürüleceği ya da en azından dağlara veya uzaklara kaçmak zorunda kalacağı neredeyse kesindir. Bu, Seyran'ı yüzeysel bir anlamda belki talihsiz bir âşık yapar, fakat daha da önemlisi, aşkı nihai bir varış yerine yapılan bir yolculuktan daha ziyade varoluşsal bir süreç olarak vurgular. Memed'in tarafından bakarsak, onun Seyran'a olan aşkı "Ali Safanın zulmünü, candarmaları, Abdiyi, Hamzayı, ölümü, ayrılığı [...]" unutmasına

neden olur [Cilt 2, s. 422]. Memed'le Seyran sevişti̇ğinde, yağız at –karmaşık bir otantik varoluş sembolü olarak– gelir ve yanlarında durur [Cilt 2, s. 423] ve sonunda sabahleyin, "Seyran ata doğru gitti. Sanki bin yıllık dostmuş gibi ona yaklaştı, boynunu okşadı, sonra da yelesinden tuttu çekti getirdi. At arkasından kuzu kuzu geliyordu" [Cilt 2, s. 424]. Sonuç olarak, bir tür kendini yok etme olarak aşk, insanların otantik varoluşu gerçekleştirmelerini mümkün kılıyor görünmektedir: Seyran'ın aşkı Memed'i kendine getirir ve bu, Seyran'ın atı ehlileştirme yeteneği ile sembolize edilir.

B. İdris Bey

İnce Memed 2'deki ikinci *paradeigma* İdris Bey'in hikâyesidir. Aziz'in hikâyesi sevginin otantik davranış üzerindeki etkisine yoğunlaşıp *İnce Memed* 1'deki Memed'le açık bir benzerlik ortaya koyarken, İdris Bey'in hikâyesi geleneğin otantik davranış üzerindeki etkilerine odaklanır. Memed parçalanmış bir aileye mensuptur ve yoksulluk içinde büyür, buna karşın geleneksel bir geçmişi olan İdris Bey, ataları on dokuzuncu yüzyılda Kırım Savaşı'ndan sonra Kuzey Kafkasya'daki soykırıma dayalı Rus yayılması sırasında o bölgeden göç edip gelmiş, aristokratik bir Çeçen beyidir. Dolayısıyla İdris'in geçmişinin Memed'in tecrübesiyle doğrudan çok az alakası vardır. Ancak, İdris ve Memed karakterlerinin birçok benzerlikleri vardır: İdris, romanın başlangıç epizotlarında betimlenen, genel olarak Çukurova'nın ve özel olarak da Akçasaz bataklığının bozulmamış bir doğaya sahip cennet gibi bir dünyanın parçası olduğu geçmiş bir dönemin kalıntıları olan o üç ceren gibi [Cilt 2, s. 12], "Büyülü, kutsal bir yaratığa" benzeyen bir kişi olarak betimlenir [Cilt 2, s. 156]. Memed ise, 1. Cilt'te bir "evliya" olarak betimlenir.[3] Ek olarak, İdris, Kafkasya'daki kahraman atalarını ve onların saf ve ideal varoluşlarını yansıtan doğal bir vakara sahiptir (Arif Saim Bey'in elini öpmeyi reddetmesinde göz önüne serildiği üzere). Memed ise, yukarıda 3. Bölüm'de anlatıldığı üzere, babasını yansıtan bazı özel niteliklere sahiptir. Daha da önemlisi, Memed Toroslarda bir eşkıya olarak edindiği tecrübeler vasıtasıyla dağ kültürünün kahra-

3 Cabbar *İnce Memed* 1'de şöyle der: "Bu dağlar Memed gibisini görmemiştir. Bir daha göremez de. Nur parçası adam. Evliya..." [s. 357].

manlık niteliklerini geliştirir. Dahası, hem İdris hem Memed onları başkaldırmaya mecbur eden zalim ve alçak ağaların zulmünün kurbanlarıdır; her ikisi de saygıyı hak eden korkusuz dövüşçüdürler; her ikisi de Toros Dağları'nın göreceli güvenli ortamından, alçak ağalar ve jandarmalar tarafından tehlikeye maruz bırakıldıkları Çukurova düzlüğüne inerler. Ve İdris içgüdüsel olarak kendisinin Memed gibi olduğunu bilir – İdris'in iç sesi, ağaların Memed'e ihanet etmesi için yaptığı hain tekliflerine direnmesini söyleyince, Memed'le kan kardeşi olur: "Öldürme Memedi kafir İdris, sen de Memed gibisin. Kıyma ona!" [Cilt 2, s. 261]. İdris ile Memed arasındaki sosyal statü farkı, *İnce Memed* dörtlemesinin öncelikle veya nihai olarak toplumsal adaletsizlik ve eşitsizlikle mücadele hakkında olmadığını, fakat daha derin varoluşsal temalar, otantik varoluş ve o varoluşu geliştiren veya engelleyen yaşam seçimleri hakkında olduğunu ortaya koyar. Gelenek, otantikliğe yol açan seçimlere yardım eder veya onları engeller, fakat İdris Bey'in deneyimi geleneğin bu seçimlerin yerine geçen bir yedek veya onlardan koruyan bir sığınak olmadığını göz önüne serer.

Yukarıda 3. Bölüm'de ve özellikle 4. Bölüm'de, Memed'in zayıf ve zulme uğramış bir çocuktan, kararları kendisine güvenen köylüler tarafından en nihayetinde benimsenen olağanüstü bir otantikliğe sahip korkusuz bir başkaldırana nasıl dönüştüğünü anlattım. Memed'in aksine, İdris Bey'in, Seyran'ın Harmanca köyünün dağlı toplumu gibi, otantikliği ödüllendirip geliştiren geleneksel bir geçmişi vardır, bu yüzden insan İdris'in varoluşsal seçimlerinin, otantikliğe doğru ilerlerken çoğunlukla gelenekten destek almayan Memed'in zor kararlarından daha kolay olacağını umabilir. Ancak, İdris'in seçimleri, Memed'inkiler gibi, acı ve zordur ve geleneğin otantik değerlerin garantisi olmadığını ve hatta gayrı otantikliği geliştirebileceğini veya gizleyebileceğini ortaya koyar. Bu, İdris Bey'in baş düşmanı ve *İnce Memed* 2'nin en kötü karakteri olan Arif Saim Bey'in birçok kez geleneksel değerleri kendine mal edip kötü amaçları için kullanmasında açıkça görülür. Arif Saim Bey Fransızlar I. Dünya Savaşı'nı izleyen Türk Kurtuluş Savaşı sırasında Güneydoğu Anadolu'yu işgal ettiğinde düşmana yardım eden bir işbirlikçi olmasına rağmen, daha sonra bundan kendisine pay çıkarır ve bir milli kahraman olmakla övünür. İdris Bey ve akrabala-

rının Çukurova'daki verimli topraklarını çalabilmek amacıyla İdris Bey'i borcunu ödememe ve cinayet suçundan mahkûm ettirmek için sahte resmi evrak düzenleten bir sahtekâr ve hırsızdır. Kendi benlik algısını büyütmek için başkalarını aşağılar –bu, *İnce Memed* 1'de Abdi Ağa ve Deli Durdu'nun temsil ettiği kötü insanların davranışlarının bir mihenk taşıdır– ve kendisine bir "paşa" (aynı zamanda bir cumhuriyet kahramanı rolünü oynamaya da devam eder) gibi muamele edilmesini ister, fakat böyle bir makamın işaret ettiği sorumlulukların hiçbirini almaz. Dahası, kendisi de bir ağa olan İdris Bey'in haklarını korumak için kendisine ricada bulunan diğer ağaları önemsemez ve İdris Bey'in teke tek çarpışma için meydan okumasına karşılık vermek yerine onu adamlarına öldürtecek kadar korkak bir adamdır.

Daha önce 3. Bölüm'de ve 4. Bölüm'de ortaya koyduğumuz üzere, *İnce Memed* 1'de Yaşar Kemal hemen hemen her zaman böyle kötü ve gayrı otantik davranışları kara mizah ve eğlenceli mizahla resmeder. Arif Saim Bey'in geçmişi birçok sayfada anlatılan bir hikâyedir (Cilt 2, s. 142-155) [Cilt 2, s. 157-169] ve tarım uzmanı Ahmet Bey'le Çukurova'daki en iyi toprakları arayışı (Cilt 2, s. 145-149) [Cilt 2, s. 160-163] ciddi bir şekilde anlatılan grotesk abartıya dayanan bir kara mizah örneğidir:

> Aptioğlu çiftliğinin toprağını inceleyen mütehassısa dişlerinin arasından çıkan ıslık gibi bir sesle sordu:
>
> "Nasıl?"
>
> "Mükemmel," dedi Ahmet Bey.
>
> "Bana bulacağınız toprak bundan daha iyi olacak."
>
> "Başüstüne Beyim."
>
> "En güzel topraklar benim olacak. Benim hakkım. Cephede kanı döken benim. Kelle koltukta ben dövüşürken, o karısının koynunda uyuyordu."
>
> "Evet Beyim, bulacağız Beyim." [Cilt 2, s. 160-161]

Daha sonra, Arif Saim Bey, ahlaksız ve rüşvetçi bir jandarma komutanı iken kendisiyle birlikte Fransızlarla işbirliği yapan at hırsızı Yağmur Ağa ile planlar yaparken, Yağmur'un faaliyeti iki sayfadan fazla anlatılır. "Yağmur Ağa at hırsızlığını çok seviyor, her yıl onun sayesinde yüzlerce, hatta binlerce at bölgeden bölgeye, memle-

ketten memlekete taşınıyordu. Yağmur Ağa Ortaşarkta at neslini ıslah için elinden geleni yapıyordu" [Cilt 2, s. 167]. En umut vaat eden hırsızları eğitmekten atları bir bölgeden diğerine taşımaya kadar, operasyonun her ayrıntısı betimlenir. Çetenin binden fazla elemanı vardır –"bir ordu[dur]" [Cilt 2, s. 166]– ve açık bir şekilde Yağmur'un "görev aşkının" ve organizasyon yeteneğinin bir sonucudur, bu sebepten Arif Saim Bey şöyle bir söz verir:

> "Bu büyük gayretinizi, Yağmur Ağa, Paşaya [Mustafa Kemal Paşa] söyleyeceğim. Sanırım ki seni bir mebuslukla taltif ederler. Türk milletine hizmetiniz büyük."
>
> Böyle çok ciddi yüzlerle, çok ciddi konuşurlarken birden basıyorlardı kahkahayı. [Cilt 2, s. 167]

Böyle maskaralıkların, okurken ne kadar komik olursa olsun, İdris Bey ve bütün dürüst insanlar için sonuçları korkunçtur. Arif Saim'in açgözlülüğünün sınırları yoktur ve büyük zenginlik yığmak ve bir eski zaman Osmanlı Paşası veya Sultanının niteliklerine sahip olmak için elinden gelen her şeyi yapar: Mahmut'un topraklarını sadece on liraya satın aldığında, tapu evrakları üstündeki imzası bir tuğra, yani bir sultanın süslemeli imzası gibidir: "...Bey şatafatlı imzasını binbir kurumla attı" [Cilt 2, s. 165]. Daha kötüsü, hayalindeki paşa statüsü ve davranışlarıyla başkalarını aşağılamaktan keyif alır. Mahmut sefil bir şekilde ayaklarına kapandığında, Arif Saim o kadar memnun olur ki ona fazladan beş lira daha verir ve ona çiftlikte çalışmasını teklif eder [Cilt 2, s. 164-165]. Böyle davranışların aksine, aşiret reisi İdris Bey, utanç verici ve Çerkes geleneğine aykırı gördüğü için Arif Saim'in elini öpmeyi reddettiğinde, Arif Saim kabalaşır ve İdris'le konuşmaya çok az tenezzül eder:

> İri adam tombul elini bir daha ağır ağır İdris Beye uzattı, İdris Bey ele sarıldı ama öpmedi. İri adamın yüzünde bu yüzden bir hoşnutsuzluk belirdi. İdris Bey bunu gördü, sezdi, üzüldü. "Bizim soyumuz hiç kimsenin elini öpmemiştir, padişahın, çarın bile," diye içinden geçirdi. "El öpmeyi hiç kimse bizden beklemesin." [Cilt 2, s. 157-158]

Arif Saim Bey'in gerçek tavrı ve arzuları, aç ve sıtmalı ırgatlarının günde iki kez gelip, eskiden Harput çarşısında tellal olan babasının elini öpmesinde olduğu gibi, kara mizahla betimlenir:

> Tarladan yorgun, paçavralar içinde, bir deri bir kemik, kurumuş, sıtmadan dudakları çatlamış ırgatlar geliyorlar, sağ dizlerini yere koyup, Zeko Beye niyazda bulunuyorlar, üç kez elini öpüyor, başlarına götürüyor, evlerine öyle gidiyorlardı. [Cilt 2, s. 190]

Benzer şekilde, Arif Saim anlatıcının dolaylı alıntısı yoluyla geleneğe önem veriyormuş numarası yapar:

> Arif Saim Bey İdris Beye çok acıyor, ona yüreği paralanıyordu, ama ne yapsın. Bu adam bu çağda soyu tükenmiş saf, mert, yiğit kişilerden birisiydi. Böyle bir düşmanı olmak bir insan için ne şerefti. Arif Saim Bey, İdris Beyin düşmanlığıyla gerçekten övünüyordu. [Cilt 2, s. 439]

Arif Saim Bey'in geleneği kendi amaçları için manipülasyonuna başka bir örnek, Çeçenlerin topraklarını atlar karşılığında ellerinden almasıdır. Atlar Çeçenlerin Kuzey Kafkasya'daki sevgili vatanlarının bir simgesidir ve Arif Saim onların çoğunu Çukurova'daki değerli verimli topraklarını o cennetin bir *simgesi* karşılığında vermeleri için kandırır. Ve belki Arif Saim'in geleneği kendi ahlaksız kişisel amaçları için kullanmasının en iyi örneği, hukuk manipülasyonuyla toprak çalması ve İdris Bey'i cinayetle suçlamasıdır.

Özetle, Arif Saim Bey İdris Bey'i köşeye sıkıştırmak için zenginlik, etki, kurnazlık; dayak atma ve kamçılama biçiminde kaba fiziksel güç [Cilt 2, s. 185] ve cinayetle [Cilt 2, s. 186-187] birleşik bir gelenek görüntüsünü kullanır. Başlangıçta, İdris Bey'in gelenek duygusu onu başkaldırıdan alıkoyar: Arif Saim Bey'e saygıyla muamele eder ve kendisine baskı yapıldığında, sadece şunu der: "Boynumuz kıldan ince Beyim [...] Ne yapalım Beyim, boynumuz kıldan incedir" [Cilt 2, s. 169]. Ancak, çok direndikten sonra, İdris artık açık başkaldırıdan başka çare bulamaz. İdris'in, toplumsal hiyerarşiye saygı gösterme geleneğine rağmen, başkaldırıya doğru varoluşsal gelişimi birçok aşamadan geçer: Başlangıçta, Arif Saim'in elini öpmeyi reddeder [Cilt 2, s. 157-158]; sonra, toprağını satmayı reddeder, siyasi güç vaatleriyle sunulan rüşveti reddeder ve Arif Saim'in tehditlerine yumuşak şekilde tepki gösterir [Cilt 2, s. 169]. Daha sonra İdris'i 25. Bölüm'de gördüğümüzde, Arif Saim Bey'in komplosu sonucu peşinde olan jandarmadan kaçmaktadır [Cilt 2, s. 184]. İdris Bey Arif Saim'e Ali Safa Bey aracılığıyla bir uyarı veya tehdit gönderir

ve Arif Saim'in öfkelenmesine rağmen, İdris direnir [Cilt 2, s. 186]. Gelecek sefer Arif Saim tekrar geldiğinde, İdris Bey daha sert bir şekilde konuşur ve direnmeye devam eder [Cilt 2, s. 187]. İdris Bey bir işe yaramayacağını bilmesine rağmen Ankara'daki hükümete telgraflar göndererek sistem içinde protestolarını yetkili birilerine ulaştırmaya çalışır. Daha sonra, suça ve yolsuzluğa iştirak eden jandarma karakoluna saldıran Aziz gibi, o da kendisini bir kanun kaçağı haline getiren sahte ve haksız kararları veren mahkemeyi yakar [Cilt 2, s. 189]. 32. Bölüm'de İdris Bey bir eşkıya haline geldiğinin farkındadır ve Koca Osman ile Vayvay köylülerini Ali Safa Bey'e karşı direnmelerinden dolayı överek onlara şöyle hitap eder: "Bir ağaç ne kadar ulu, ne kadar güçlü, ne kadar sağlam olursa olsun, onu toprağından çıkaracak olursanız kurur. Bizi toprağımızdan çıkardılar, biz kuruyacağız. Size hayranım" [Cilt 2, s. 250]. Ali Safa Bey ve diğer bütün ağalar onu Arif Saim Bey'e karşı destekleyeceklerini söyleyip *İnce Memed*'i öldürmesi için İdris'in aklını çelerler [Cilt 2, s. 260]. Ancak, İdris kendi otantik kimliğinin peşinden gider ve Memed'le kan kardeşi olmayı seçer [Cilt 2, s. 263]. Daha sonra, kaderini kabul eder, aktif olarak başkaldırmaya karar verir ve Memed'i ağalara karşı birlikte savaşmak için ikna etmeye çalışır [Cilt 2, s. 439-442]. En sonunda, İdris açıkça Arif Saim'e teke tek çarpışmak için meydan okur ve ensesinden vurulur [Cilt 2, s. 442].

Hemen hemen her yönden, İdris'in varoluşsal gelişimi Memed'in *İnce Memed* 1'deki gelişiminin bir *paradeigma*sıdır. Arif Saim'le olan deneyiminin ilk aşamasında başkaldırıya zorlanır ve Arif Saim Bey'in en önemli aracının korku olduğunu anlar: Vayvay köylülerine şöyle der, "Bizimkiler, biz dayanamadık, birer birer ata tarlalarımızı Arif Saime sattık. Korktuk sattık. Benim gibi eşkıya olduk, sattık" [Cilt 2, s. 250]. Benzer şekilde, Memed 1. Cilt'te korkmuş bir çocuk olarak başlayıp daha sonra aşkının kendisine verdiği cesaretle ve eşkıyalığının ona öğrettiği dağlar kadar sağlam durma ve direnme azmiyle adım adım bütün engelleri yener ve korkusuz hale gelir. Memed başkaldırmadan önce, Abdi Ağa Hatçe'den uzak durması için onu tehdit ettiğinde yanaklarının iç tarafını ısırmasında olduğu gibi [Cilt 1, s. 94], ilk önce sınırlar içinde kalmaya çalışır ve hayat hakkında bazı önemli şeyler öğrenir. Örneğin, Abdi'ye yönelik tavrıyla Memed'in ağanın her şeye

gücü yeten biri olmadığını anlamasını sağlayan yaşlı eşkıya Koca Ahmet'ten [Cilt 1, s. 67, 168]; kasabada ağa olmadığını açıklayan [Cilt 1, s. 78-79] ve Memed'e dünyanın büyüklüğü hakkında bir fikir veren Hasan Onbaşı'dan [Cilt 1, s. 78]; ve haklarında "Aşağı görmemeli insanları" [Cilt 1, s. 159] diye yorum yaptığı negatif örnekler Abdi Ağa ve Deli Durdu'dan önemli hayat dersleri öğrenir. Korkunun bir kişiyi yıkabileceğini öğrendikten sonra, hem Memed hem İdris Bey cesur hale gelir ve insanların hayranlığını kazanır, başkaldırıyı kucaklar ve adaletsizlikle savaşarak ölmeye hazır hale gelir. Her ikisi de otantiklik sınamalarıyla karşı karşıya kalır ve onları başarıyla geçer: Memed kendi eşkıya lideri Deli Durdu'nun kendisine iyilik eden Kerimoğlu'nu aşağılamasını engellemeyi seçerken İdris Bey Memed'e ihanet edip onu Ali Safa Bey'e satmak yerine ona katılmayı seçer.

Sonuç olarak, İdris Bey'in *İnce Memed* 2'deki varoluşsal başkaldırıya inkişafı Memed'in *İnce Memed* 1'deki varoluşsal başkaldırıya inkişafı örneğini takip eder ve İdris'in Memed'e ihanet etmek yerine ona katılmayı seçtiği *İnce Memed* 2'deki o varoluşsal seçim sahnesi, Horali'nin kendi doğal cömert fıtratını terk edip, eski yoldaşı Memed'e ihanet etmesi için kötü eşkıya Kalaycı tarafından kandırıldığı *İnce Memed* 1'in 19. Bölümü'ndeki varoluşsal seçim başarısızlığının tam tersidir. Horali gibi, İdris Bey'in de kasten Memed'e ihanet etmesini neredeyse imkânsız kılan açık, dürüst bir fıtratı vardır: "[İdris Bey'in] Sağ yanağı seğiriyordu. Kendinden geçmiş, eliyle koluyla bir şeyler yapıyordu. Alnı kırıştı. Ayağını hızla titretmeye başladı. Sağ ayağı uçuyordu. Memed bir süre bu karşısındaki titremeler, seyirmeler içindeki adamı seyretti. Sonucu bekliyordu. Birden adamın rahatladığını, titremelerinin durduğunu, yüzüne yavaş yavaş kan geldiğini gördü" [Cilt 2, s. 262]. 1. Cilt'teki Horali'nin tersine, 2. Cilt'te İdris Bey kendine ihanetten kaçınır ve Memed'e katılır. Her iki romanda da, Memed otantikliğin bir mihenk taşıdır ve tabiat bu otantikliği yansıtan bir güzellik arka planı sağlar: İdris Bey'in sıkıntılı hali sırasında Memed'in üzerinde uçup "şimşek gibi" [Cilt 2, s. 262] aşağılara dalan ve yukarılara yükselen şahin, şimdi "havada rahat süzülüyordu" ve dekor şimdi "mavi, dikenli, pembe, mine çiçekli kevenlerle donanmış" olan "Tuvarası kayalıkları[dır]" [Cilt 2, s. 263].

Daha önce, İdris Bey o kadar korkusuzca çarpışır ki jandarmalar onun peşini bırakmak zorunda kalır [Cilt 2, s. 251]. Ali Safa Bey Memed'i öldürmesi karşılığında kendisini Arif Saim'e karşı destekleyeceklerini teklif ettiğinde, İdris zaten başkaldırmış durumdadır. Başlangıçta bu teklifi kabul eder çünkü jandarma ve hukuk sistemi Arif Saim Bey'in kontrolü altındadır ve bu sebeple adaleti toplumsal düzenin geleneksel kanalları vasıtasıyla gerçekleştirmek imkânsızdır. Daha önce, İdris Bey Arif Saim'in haksızlıklarına karşı büyük bir doğal öfkeyle tepki gösterir ve "Toroslarda [...] bir sarışın kurt ol[ur]. Bir deli, bir kudurmuş kurt..." [Cilt 2, s. 189]. Ancak, şimdi, başkaldırısı bilinçli ve sistematik hale gelmiştir: Memed eylemin beyhudeliği konusundaki düşüncesini açıkladığında –bir ağayı öldürürsen, onun yerine başka bir ağa gelir: "Abdi gitti Hamza geldi"– İdris tereddütsüz şu yanıtı verir: "Hamzayı da öldür [...] Ben önce Hamzayı ortadan kaldırırım, gelecek Hamzayı da geldiği zaman düşünürüm" [Cilt 2, s. 440]. Bu anda, İdris Memed'den daha fazla varoluşsal bir başkaldırandır: "başkaldırmağa mecbur" ve Yaşar Kemal'in hikâyesini hatıralarında ve *İnce Memed* 1'in New York Review of Books baskısının Giriş'inde anlattığı Sakarya Şeyhi gibidir. Sakarya Şeyhi gibi, İdris Bey de mücadele etmeye mecbur o başkaldıranlar topluluğunun bir üyesidir. İdris Bey Arif Saim Bey'in teke tek çarpışmak için karşısına çıkmasını beklerken bir keskin nişancının kurşunuyla alçakça öldürüldüğünde, köylüler üzerindeki uzun vadeli etkiler gibi pratik meseleleri düşünen Memed'den daha radikal bir varoluşsal başkaldırandır.

Böylece Yaşar Kemal, 1. Cilt'te Memed ve 2. Cilt'te Aziz örneğiyle sevginin ve 2. Cilt'te İdris örneğiyle geleneğe cesur bir bağlılığın cesur eyleme ve başkaldırıya yol açabileceğini bize göstermiştir. Fakat aynı zamanda, sevgi ve gelenek sadece daha da derine giden bir otantikliği akla getiren katalizörlerdir. 2. Cilt'te, Memed Seyran'ı sever, fakat Seyran'ın gözünden düşmesine rağmen, sevgisi onu başkaldırıya itmez. Bunun yerine Yaşar Kemal, Memed'in romanın sonunda iki güçlü ağayı öldürme eyleminin Seyran'a hissettiği aşk veya "yenildim" diyen [Cilt 2, s. 451] ve artık Memed'e "şahinim" demeyen [Cilt 2, s. 452] Koca Osman'a duyduğu saygı yüzünden olmadığını göstermeye özen gösterir. Romanın sonunda Memed, varlığının en derin özünden gelen bir şeyle harekete geçer – bir

kadına duyduğu aşk, Koca Osman'a duyduğu saygı veya hatta insanlığa karşı hissettiği daha geniş bir sevgi için değil. Son olarak, başkaldırının potansiyel bir sebebi olarak başka bir perspektif vardır: Ferhat Hoca'nın bir örnek olarak temsil ettiği manevi inanç.

C. Ferhat Hoca

1. Cilt'teki Cabbar gibi, Ferhat Hoca da gizemli bir karakterdir: "Nereli olduğunu, nereden geldiğini kimse bilmiyor, hakkında türlü söylentiler dolaşıyordu" [Cilt 2, s. 83]. Doğal bir vakara ve karizmaya sahiptir, o derece ki, Memed'in Vayvay köyüne gelişini bir sır olarak saklayan Koca Osman Ferhat Hoca'yı gördüğünde yumuşar ve onun Memed'in sırrını emanet edebileceği bir kişi olabileceğini düşünür: "Yiğit adam, Ferhat Hoca. Çok gün görmüş, çok geçirmiş. Bir kişi bilmeli ki..." [Cilt 2, s. 84]. Ferhat kendine güvenen biridir. "Dinden hemen hiç konuşmaz, namazını kıldırır işine gücüne bakardı. [...] İmamlık ücreti almaz, tarlayı eker biçerdi. [....] daha Ferhat Hocanın büyüsü üstündeydi. Ona herkes daha bir büyülü kimseye bakar gibi bakıyordu. Koca Osman hem ona güveniyor, onu seviyor, hem de ondan çekiniyor, ondan ürküyordu" [Cilt 2, s. 104]. Ferhat Ali Safa Bey'den korktukları için Vayvay'ı terk etmiş olan köylüleri "tabansız" olarak görür: "Burada Ali Safa var da gittikleri yerde Ali Safa yok mu? Her taşın altında bir Ali Safa var, Osman Ağa. Köylü bu Ali Safalara ya direnir, ya da kul olur gider. Allah kulu kul yaratmış, kulu kimseye kul yaratmamış. Diretmeyen insan Allaha karşı insandır" [Cilt 2, s. 85]. Ferhat burada, yenilgiyi kabullenip kaçmakla insanın hayat mücadelesinden kaçamayacağını ileri sürer; insan Allah'ın kuludur, başkalarına kulluk etmek Allah'a karşı gelmektir ve bu yüzden "Yılmış adam Allanın makbul kulu değildir [...]. Dünyada cehennemden hiç çıkmayacak, ebedi yanacak bir yaratık, yılmış adamdır. Allahın en edna kulu korkmuş adamdır, korkmuş adam insanlığın yüz karasıdır" [Cilt 2, s. 88]. Kısacası, Ferhat Hoca otantikliğini dinden daha ziyade hayata olan derin inancından alır; din bu inancın kaynağı olmaktan daha ziyade bir kanalıdır. Bu inancın kaynağı ise kendi varlığının özüdür.

Ferhat yapılacak eylemlerin elde edilecek sonuçtan ziyade bizzat yapmanın hatırına yapılması gerektiğine inanır ve bu yönden bir

varoluşçudur. Hükümetin dikkate almayacağını bilmesine rağmen halka zulmeden ağalar ve jandarma aleyhinde hükümete resmi şikâyetlerde bulunur [Cilt 2, s. 86]. Mucizelere inanmayan dindar bir adamdır [Cilt 2, s. 84], fakat Koca Osman'ın açıklamadığı umuduna inanır [Cilt 2, s. 98] ve daha sonra Memed umulmadık şekilde Vayvay'dan ayrıldığında ve Koca Osman umutsuzluğa kapıldığında, Ferhat Hoca'nın sesindeki "inandırıcı, umutlu hava Koca Osmanı usul usul kendine getir[ir]" [Cilt 2, s. 123]. Ferhat insanları siyasi eyleme geçme konusunda bir ikna aracı olarak hem dini kıssaları –"Yusufu kuyudan çıkaran Mevla, hiçbir zaman iyi kullarını darda koymaz" [Cilt 2, s. 97]– hem seküler kıssaları –çölde yollarını kaybetmiş susuzluktan ölmek üzere olan yolcuların kıssası [Cilt 2, s. 97]– kullanabilen biridir. Ve ayrıca Memed'i tanımadığı halde ona inanır: "O yiğit, iyi, temiz bir uşaktı [....] Böyle adamlar hep ak kuştur [....] Kalaycıyı nasıl öldürdü, öldürdü de çarkına okuduydu Ali Safanın, öyle değil mi?" [Cilt 2, s. 101]. Ancak, derin inancına rağmen, Ferhat Hoca en temelde gerçekçi bir kişidir: Daha önce Vayvay'dan kaçmış olan köylüler geri döndüğünde ve Koca Osman bunu "şahinin [...] bir keramet[ine]" bağladığında, Ferhat "alttan alta gülümse[er]" [Cilt 2, s. 380]. Ayrıca, Ali Safa'nın emriyle haksız yere cinayetle suçlanıp, tutuklanıp, aşağılandığında ve en sonunda Yobazoğlu'yla birlikte asılmaya gönderildiğinde, vakur bir şekilde ayrılır, "Kapkara, yalım karası gözleri [...] bir pırıltıda şimşeklendi, parladı. Ferhat Hoca dudakları kıpır kıpır dualar okuyordu, yüzünde aynı acı gülümsemeyle" [Cilt 2, s. 385-386].

Şimdiye kadar üzerinde konuştuğumuz her üç *paradeigma* da –Aziz ile Seyran'ın aşkı hakkındaki ara öykü; kültürel geleneklerini hayatı pahasına savunan Çeçen aşiret reisi İdris Bey'in öyküsünü içeren alt olay örgüsü; tek başına dini inançtan daha ziyade varoluşsal inancın bir örneği olan ve köylü hemşerilerinin manevi kapasitelerine hitap eden ikincil karakter Ferhat Hoca'nın alt olay örgüsü– siyasal ve ekonomik değişim getirmek için yapılan girişimleri anlatır, fakat her üçü de hüzün doludur ve yine her üçü de farklı otantiklik modelleri ortaya koyar. Dahası, her üç örnek de eğer romanın sonu gerçekçi olacaksa (ki Memed'in eylemsizliği ve düşünsel umutsuzluğu bunu beklememize yol açabilir), Memed'in ölmesi gerektiğini ima eder. Ancak, Yaşar Kemal Memed'in varo-

luşsal umutsuzluğunu ve sonunda eyleme geçmesini –sevgiden, gelenekten veya inançtan değil, fakat bütün bu deneyimlerden daha derin olan bir şeyden dolayı– mümkün kılan şartları keşfetme konusunda daha kararlı görünür. Bu üç örneğin hepsi bir tür fedakârlığı göz önüne serer: Aşk bir tür kendini yok etme olabilir, tıpkı geleneğe veya inanca derin bir bağlılığın böyle olabileceği gibi. Ancak, bu, Aziz, İdris ve Ferhat ne kadar otantik olursa olsun, âşık olan ya da geleneğe veya inanca saygı gösteren herkesin otantik olduğu anlamına gelmez. Otantiklik, ne kadar çok saygı veya kahramanlık içerirse içersin, bir biçim olarak elde edilecek bir şey değildir. Otantiklik felsefi bir anlam dışında bir "şey" olmadığı için, ister bir işaret ister bir eylem vasıtasıyla olsun, sembolik olarak ifade edilmek zorundadır. Bu, "eşkıya" rolü başlangıçta kendisini baskıcı feodal toplumunun sınırlamalarından kurtarıyor görünen, fakat kısa süre sonra kendi sınırlamalarını dayatan Memed örneğinden başka hiçbir yerde bu kadar bariz hale gelmez.

II. OTANTİKLİK SEMBOLLERİ: MEMED VE YAĞIZ AT

Memed'in eşkıya ve Vayvay köyünün eski kurtarıcısı olarak rolü, *İnce Memed* 2'nin önemli bir yönüdür. Daha önceki bir bölümde Memed'in *İnce Memed* 1'in sonunda nasıl eşkıyalık rolüne hapsolduğunu gördük ve ayrıca Yaşar Kemal'in eşkıyayı varoluşsal başkaldıranın uygun bir temsilcisi olarak gördüğüne de şahit olduk. Yaşar Kemal varoluşsal başkaldıranı, hatıralarında birçok kez bahsettiği, Batı edebiyatının en etkili eserlerinden biri olarak gördüğü *Don Kişot*'ta bulunan temalarla öz bilinçli olarak deneyler yapmak için kullanır. Kimliğin doğası ve kimlik ile toplumsal roller arasındaki etkileşim büyük edebiyat eserlerinin çoğunun ortak temasıdır, fakat Gülsüm Öztürk'ün gösterdiği üzere, bireyin sıklıkla bir lakap veya takma adın ifade ettiği belirlenmiş bir rolün gereklerine göre davranmasının umulduğu Anadolu toplumunun gelenekleri Memed destanının bu yönünü özellikle önemli kılar.[4] Burada yine Yaşar Kemal'in ve Cervantes'in romanlarındaki toplumsal kimliklerin benzerliği önemlidir, çünkü tıpkı Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk

4 Gülsüm Öztürk, "Folkloric Elements and Idiomatic Expressions in Anatolia: A Study of Yaşar Kemal's Novels" (Master's Thesis, San Diego State University, 2001), s. 54, 55, 58.

yıllarındaki Çukurovalı köylü toplumlarının güçlü şekilde kurumsallaşmış rol kurguları ve basmakalıp kategorileri olduğu gibi, on altıncı yüzyıl İspanya'sında da Alonzo Quijana gibi perişan haldeki soyluların çalışmasını veya rollerini değiştirmesini engelleyen kanunlar vardı – tabii eğer talihlerinin peşinden Yeni Dünya'ya *conquistadore* olarak gitmeyi seçmedilerse. Daha önce, 4. Bölüm'de, toplumunun Memed ve Hatçe gibi zulme uğramış sevgililere yardım etmek gerektiğine dair kurumsallaşmış yaklaşımı ile Memed'le Hatçe'nin izini bularak ustalığını göstermek zorunda olan usta bir iz sürücü olarak aynı derecede kurumsallaşmış kendi rolü arasında sıkışan Topal Ali bağlamında kimlik ve rol arasındaki çatışmayı kısaca ele almıştım. Ayrıca Memed'in kendi kişisel arzuları ile ona güvenen ve kendilerini ağalara ve hükümete karşı korumaya devam edebilmesi için onun bir eşkıya olarak kalmasını uman köylülerin talepleri arasındaki varoluşsal çatışmayı da gördük. Yine, Öztürk bu dinamik çatışmayı, "Eşkıya dünyaya hükümdar olmaz" atasözünün özetlediği, Anadolu'daki günlük hayat bağlamında betimlemiştir.[5] Bu kısımda Yaşar Kemal'in Memed'in bir tür kendi sebep olduğu düşünsel felci yenmesini ve romanın sonunda Ali Safa Bey ile Kel Hamza'yı öldürmesini mümkün kılan nihai psikolojik bütünleşme sürecini betimlemesine odaklanacağız. Fakat ilk önce Memed'in başka insanları nasıl etkilediğine ve Kel Zeynel, Yobazoğlu Hasan ve Avcı Adem'in nasıl Memed'in niteliklerini ön plana çıkarmak için onunla kıyaslanan yan karakterler olarak işlev gördüğüne kısaca bir bakmamız gerekir. Adem'in hikâyesi özellikle önemlidir çünkü Memed'in hikâyesiyle dikkatli bir şekilde iç içe örülmüştür ve genel anlamda otantikliği ve özel anlamda ise Memed'in otantikliğini yansıtır.

İnce Memed 2'de, Memed'in otantikliği, köylüleri boylarını aşan eylemlere geçmeye motive ettiğinde her yere nüfuz eder hale gelir: Arif Saim Bey'e göre, "Köylüler ayaklanamazlar. Türk köylüsünde öyle bir kabiliyet yoktur [...] Ayaklanamaz. Onda öyle bir gelenek yok" [Cilt 2, s. 343]. Memed'in Vayvay köylüleri üzerindeki güçlü etkisini, sadece ismi veya söylentiyle yayılan varlığıyla bile böyle basmakalıp yargıların üstesinden geldiğinde görürüz – hatta

5 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 170.

Memed kendisi kavun karpuz tarlasında kalırken ve ağalara karşı mücadelesinde nihai zafer veya kalıcı çözüm mümkün olmadığı için şüphe ile felç olmuş durumdayken bile güçlü etkisi devam eder. Romanda daha sonra, Koca Osman Memed'e şöyle der: "Senin adını duyan köylüler, kaçmışlar da korkmuşlar, senin burada olduğunu duyar duymaz yüreklerine bir yiğitlik ateşi düşmüş" [Cilt 2, s. 387]. Ve iki genç at hırsızı *İnce Memed*'i tuzağa düşürdüğünü zanneden jandarmalar tarafından kuşatıldığında, Memed kendisi bile "sabaha kadar gözünü kırpmadan Anavarzada yüzlerce candarmayla dövüşen *İnce Memed*in akıbetini bekledi" [Cilt 2, s. 412]. Başlangıçta Memed'in "karizma"sının (otantikliğinden dolayı başkaları üzerindeki etkisi anlamında), *İnce Memed* 1'de Vayvay köyünden Toros Dağları'ndaki Memed'e elçi olarak giden Koca Osman üzerindeki etkisini görürüz. Koca Osman Memed'i tanımlamak için "şahin" lakabını uydurur – bu, insanların diline pelesenk olan bir kelime ve köylülerin Memed'den beklentilerini hem yaratan hem takviye eden toplumsal basmakalıp etiketlemenin veya kurumsallaştırmanın bir örneğidir.

İnce Memed 2'nin açılışında Koca Osman "Seksenini çoktan geç[miştir]" [Cilt 2, s. 54] ve yaşlılığın getirdiği hastalıklara rağmen hâlâ güçlü bir gençlik ruhunu muhafaza eder. Romanda çok daha sonra şunu okuruz: "[Koca Osman] olmamış olsaymış, bu köyde değil insan, siniler sinek bile kalmayacak, Ali Safaya çoktan teslim olacaklarmış" [Cilt 2, s. 391]. Ancak, romanın başında Koca Osman "Yılgın, ölü gibiydi, ayaklarını sürüklüyordu" diye betimlenir. Ancak, Memed'in gelişi Koca Osman'a yeni bir direniş ruhu aşılar: "Dövüşe hazırlanıyor" [Cilt 2, s. 54], eline bir tabanca aldığında fark eder ki, "elim de titremiyor eskisi gibi..." [Cilt 2, s. 78] ve Ali Safa'nın suç çetesi köye baskın düzenlediğinde, Koca Osman başlarındaki Remzi Çavuş'u diz kapağından vurur [Cilt 2, s. 80, 89]. Kel Zeynel Ali Safa'ya Koca Osman'da bir değişiklik gördüğünü söyler: "Koca Osman eskiden böyle değildi. Köy kurşunlandığında başını dışarıya çıkaramazdı, değil Çavuşu vurmak." Birkaç satır sonra başka bir açıdan yine Osman'ı anlatır: "On beş tane harbe girmiş çıkmış. Bedeni tüm yara içinde..." [Cilt 2, s. 109]. Anlaşılan o ki, Osman geçmişte çok cesurdu, fakat yaşlılığında kendisine ilham vermesi için Memed'in ruhuna ihtiyacı vardır. Memed'in kendi

eylemlerinin değeri hakkındaki şüphelerine rağmen, başkaları üzerindeki etkisi onu baştan sona bütün romanda başkaldırı ve otantik varoluşun bir sembolü yapar. Köylülerin potansiyel cesaret ile ilham ihtiyacını birleştirmesi, yine romanın sonuna yakın, sonucu önemsemeden adalet için mücadele eden ideal varoluşsal kahraman olarak betimlenen Osman vasıtasıyla yansıtılır: "[Koca Osman] Cin fikirli bir adamdı. Ali Safa Beye de yenileceklerini avucunun içi gibi biliyordu. [...] Ama gene cebelleşmekten geriye kalmıyordu, ölümü de göze alaraktan. Yaşlıların canı kıymetli olur, Koca Osmana canı da vız geliyordu" [Cilt 2, s. 391]. Ancak sonunda, Memed, Ali Safa Bey'e karşı bir türlü harekete geçmediği için, Koca Osman "şahin" Memed düşüncesini ve bütün mücadele azmini yitirir: "Çürümüş, yıkılmış bir ağaç gibi çürüklerini döke döke, acı bir türkü gibi sıcağın altında yuvarlanıyordu" [Cilt 2, s. 441].

Köylüler genelde Memed'den ilham alırlar veya daha ziyade "Memed"den – yani, onun hakkındaki kendi imgesel kurgulamalarından:

> İçlerine bir güven girmişti. Ali Safa korkusu dört beş gündür silinip gitmişti. Böyle bir adam var mıydı yok muydu unutup gitmişlerdi. İçten içe bir düğün, bayram havası köyü sarıyor, onları cana getiriyordu. [Cilt 2, s. 177]

"Kurşunlar [Memed'e] geçmiyor" [Cilt 2, s. 177] diye inanırlar ve Memed hakkında tuhaf hayaller görürler [Cilt 2, s. 178-179]. İronik biçimde, Memed bazen hasta, bitkin ve umutsuz olmasına rağmen, onun köylülerin zihnindeki imajı, Ali Safa'ya karşı direnmeleri ve hatta kendilerini savunmak için çarpışmaları konusunda onlara ilham verir. Memed kıl payı hayatını kurtarıp Değirmenoluk'tan yaralı döndüğünde, Vayvay köyünün daha önce tarafsız kalan bir sakini olan Deli Muslu da Memed'den ilham alır. Daha önce, "Muslu umutsuzdu" [Cilt 2, s. 304], çünkü pragmatik bir tavır takınmış ve köylülerin Ali Safa ve hükümete karşı direnemeyecekleri sonucuna varmıştır. Ancak, büyük bir bunalım ve tükenmişlik yaşamakta olan Memed'i Vayvay köyüne dönüşünden sonra ilk defa gören Deli Muslu "kendinden utandı ve [...] kendi umutsuzluğuna karşı çıktı" [Cilt 2, s. 305]. Romanın sonuna yakın, diğer köylüler teslim olurken Muslu ve daha genç iki arkadaşı, Sarı

Süleyman ve Ahmet hâlâ Ali Safa'nın konağını kurşunluyorlardır [Cilt 2, s. 447].

Memed'in, birçok köylünün zulüm karşısında cesur davranma yeteneği –ki bu, otantikliklerinin bir ifadesidir– üzerindeki olumlu etkisi kadar önemli bir başka şey, bu durumla çelişen gayrı otantiklik örnekleridir. Örneğin, Ali Safa'nın Vayvay'daki işbirlikçisi olan hain Kel Zeynel, Memed'in Çukurova'ya geldiğini Ali Safa'ya haber vermeye gittiğinde tereddüt eder: "Kendini suçlamaya, küçümsemeye başladı. *İnce Memed*den dolayı onun da içinde küçük de olsa bir umut ışığı yanmıştı. Sevince benzer bir şeyler alıyordu arada pişmanlığının yerini" [Cilt 2, s. 300]. Ancak, Zeynel, *İnce Memed* 1'deki Horali gibi, bir otantiklik potansiyelinin kıvılcımları olan duygularına karşılık vermekte başarısız olur. İdris Bey gibi, Memed'e ihanet etme düşüncesine isyan eden bir iç ses bile duyar –"olmaz olmaz olmaz, diye bağırırcasına içinden geçirdi, olmaz olmaz!"– fakat İdris Bey'in tersine, bir seçim yapmaz ve bir seçim yapma zorunluluğundan kurtulmak için dua eder: "Hey büyük Allahım, beni bu dertten kurtar" [Cilt 2, s. 300]. Horali gibi, Zeynel de bir kararsızlık ikileminde kalır, "bir ikircik cehenneminde yan[ar]" [Cilt 2, s. 303] ve bu yüzden en sonunda Deli Muslu, Sarı Süleyman ve Ahmet tarafından öldürülüp Akçasaz bataklığına gömülen başarısız bir otantiklik örneği olur [Cilt 2, s. 309-311].

Yobazoğlu, Vayvay köylüleri arasındaki başka bir başarısız otantiklik örneğidir. Kürt Kızılbaşlarındandır; "Kızılbaşlar korkmazlar. Yüce dağların kartallarına benzerler. Türkü söylerler ki, çok yanık. Elalemin parmakları ağızlarında kalır, Kızılbaş türkülerini dinlerken..." [Cilt 2, s. 97]. Yağız at Yobazoğlu vasıtasıyla hikâyeye dahil olur ve geriye, Yobazoğlu'nun aile geçmişine bakarak, atın onun Ali Safa Bey'in zulmüne karşı cesaretinin ve manevi gelişiminin sembolü olabileceğini umabiliriz. Ancak, bunun yerine, Yobazoğlu, köylü hırsı ve zekâsı ile bir toprak parçasını Ali Safa Bey'in paha biçilmez Arap atı ile takas ederek onu alt etmesi örneğinde olduğu gibi, tam bir şamatalı mizah örneğidir. Ali Safa, "o eski, yabanıl Türkmen kanı damarlarımda daha aynı hızla dolaşıyor" [Cilt 2, s. 45] diye düşünmesini sağladığı ve özellikle Çukurova'da herkesin hayranlığını kazandığı için atıyla gurur duyar. Ali Safa'nın dürtülerindeki gurur ve materyalizm karışımına rağmen, atla olan

ilişkisinde yine de manevi bir boyut vardır: "[At] Her şeyi [...] anlıyor, dostça, düşmanca, sevgiyle [...] karşılık veriyordu. Ali Safa Bey üzüldüğünde o da üzülüyor, iri kara gözlerini buğulu bir kederdir kaplıyordu. Ali Safa sevinçliyse at bir sevinç kasırgası gibi esiyor, gözlerinden parça parça sevinç ışıkları dökülüyordu. Ali Safa Bey: 'Ben onu severim candan ileri,' diyordu." [Cilt 2, s. 45].

Yobazoğlu, Ali Safa'yı oyuna getirerek büyük bir hırsla istediği toprak karşılığında atı kendisine vermeye mecbur bırakır. At sembolik olarak sadece Türkmen geleneğiyle ilişkili değildir, fakat ayrıca Ali Safa'nın en yakın akrabaları ve dolayısıyla kendi öz varlığı ile ilişkilidir – Ali Safa bütün bunları, hepsinin yerine geçen bir toprak parçasına değiştirir: Soytarı gibi davranan Yobazoğlu bütün Çukurova'da şunları anlatır durur:

> "İstesem,[...] Ali Safa Bey atını değil, karısını da verecekti on yedi dönümlük bir kıraç tarla için. Merhamet ettim de karısını değil, atını istedim. Atını veren karısını vermez miydi, [...] söyleyin. [....] Bir avuç tarlam daha var, el kadar bir kağıdın üstüne yazılı. Onları da vereceğim, gelecek yıl Alinin karısını da alacağım, Arap atın terkisine atıp köy köy dolaştıracağım. Onun benim yanımda beş paralık haysiyeti yok. [...] At ölse ne olur ki, [...] Bir kere vermedi mi bana canından daha sevgili atını, atını verip insanlıktan çıkışmadı mı? At ölse onun insanlığı mı onarılacak?" [Cilt 2, s. 49-50]

Bütün bu alaylarda Ali Safa Bey'in gayrı otantikliğini ortaya koyan derin bir gerçek vardır. Maalesef, Yobazoğlu hem kendisine hem köyüne felaket getirir: Atla takas ettiği on yedi dönümlük tarlanın tapusu Ali Safa Bey'in Vayvay köyünün büyük bir alanı için hak iddia etmesine imkân verir ve sonunda Ali Safa uydurma delillerle Yobazoğlu'nu cinayetle suçlayıp hapse attırır.

Ancak, daha da önemlisi, Yobazoğlu'nun, daha derin manevi kaynakları ve bir otantiklik potansiyelini sembolize eden atla bağlantısı heba edilir: Ali Safa gibi, Yobazoğlu da manevi açıdan bir soytarı seviyesindedir. Sadece bir anlığına, atı yanan ahırdan kurtardığında, Yobazoğlu at tarafından temsil edilen kendi cesaret potansiyeline yükselir: Yaşlı Sefçe Kâhya "Bir yiğit yok mu, bir erkek yok mu?" [Cilt 2, s. 38] diye sorduğunda,

> Yobazoğlu Hasan birden kımıldadı, sonra kendi yöresinde topaç gibi dönmeye başladı, sonra yandaki huğun üstüne sermek için ıslattıkları kıl çulu delikanlıların elinden kaptı, çula sarındı, göz açıp kapayıncaya kadarcık bir sürede safi yalıma kesmiş ahıra daldı. Daldığı gibi de, atın yularından tutmuş geri çıktı. At dışarı çıkar çıkmaz şaha kalktı, yularını Hasanın elinden çekti aldı, köyün alanına koştu, az önce Hasanın yaptığı gibi kendi yöresinde bir süre döndü döndü, sonra ovaya aşağı aldı yatırdı, karanlığa karıştı gitti. [Cilt 2, s. 38]

Ali Safa Bey'in ona karşı misillemelerinden sonra bu kısa kendini gerçekleştirme anı dışında, Yobazoğlu romanın çoğunda korku ve eylemsizliğe ve hatta çaresiz bir çocuğun durumuna indirgenir [Cilt 2, s. 95] ve bu yönden kavun karpuz tarlasında bekleyen bitkin ve umutsuz Memed gibidir. Ancak, en nihayetinde, Yobazoğlu'nun atla bağı ona sadece bir cesaret gösterisi yapma fırsatı verir, toplumunun yararı için Ali Safa'ya karşı kararlı bir şekilde eyleme geçmesini sağlayacak gerçek cesareti değil. Buna karşın, Memed'in romanın sonunda atla kurduğu bağ, en sonunda kesin yenilgiye dönüşecek olanın karşısında cesurca eyleme geçmesini sağlayacak olan varoluşsal bir bütünleşmeyi sembolize eder: Memed umutsuz şartlar altında otantiklikle eyleme geçerek Yaşar Kemal'in varoluşsal başkaldıran veya "mecbur adam" kriterlerini yerine getirir.

En berbat gayrı otantiklik veya seçim yapmaktan kaçınma örneği Adem'dir. Zeynel, Ali Safa'nın teveccühü ve mükâfatları karşılığında kendi köylüsüne ihanet eden hain bir fırsatçıdan biraz fazlası gibi görünürken, Adem, kendisi ve başkaları tarafından algılandığı şekliyle, kendi basmakalıp kimliğine göre hareket ediyor görünür. Zeynel az öz saygıları olan ve kendileri için en yüksek değerin maddi kazanç olduğu bir gayrı otantik insanlar sınıfının temsilcisi olabilir, fakat Adem daha geniş ve daha evrensel anlamda bir temsilcidir. Onun adı Türkçe "adam" kelimesinin eski bir biçimidir ve ayrıca insanlığın babası Âdem'in de adıdır, dolayısıyla hem İncil-Tevrat'ta hem Kuran'da ve burada da Yaşar Kemal'de hem birey hem semboldür. Ayrıca burada muhtemelen, "yokluk, hiçlik, yok olma, ölüm, eksiklik, bir yerde olmama" gibi anlamlara gelen, Türkçe "adem" kelimesiyle ilgili

bir kelime oyunu da vardır. Bu anlamdaki "adem" kelimesi, birincisi, birbirimizi ve kendimizi tanımamızın aracı olan roller ve basmakalıp kategoriler dahil, hayali kurgularımızı yansıttığımız bireysel varoluşun özünde olan boşluğu veya hiçliği akla getirir; ikinci olarak, yokluk, Adem'in basmakalıp, rutinleştirilmiş varoluşunu, her ikisi de otantik varoluşun güçlü sembolleri olan at ile ve dolaylı olarak da Memed'le bağlantılı olan otantik içgüdüleri yerine tercih etmesinin sonucu olarak gerçekten yok olması ve ölümü anlamına gelebilir.

Adem Ali Safa için çalışır ve usta nişancılığından dolayı "avcı" olarak bilinir. Ali Safa'nın oyuna gelip Hasan Yobazoğlu'nun tarlasıyla takas ettiği atı öldürmeye gönderildiğinde, başarısız olur ve sonra korkmaya başlar [Cilt 2, s. 94]. Adem'in korkması, cesaretin otantikliğin elzem bir parçası olduğunu akla getirir. Köylülerin Memed hakkında inandığı türdeki hikâyelerin at hakkında da doğru olduğuna inanmaya başlar: "[Bu atı] Kurşun tutmuyor..." [Cilt 2, s. 93]. Adem'in korkusu büyür ve şu üç sahnede göz önüne serildiği üzere, onu neredeyse karar veremez hale getirir: Zihninde atla ilişkilendirdiği Akçasaz bataklığındaki egzotik bir kuşu vurmaya korkar; karanlıkta yağız at yerine kendi atını vurmuş olabileceğinden korktuğu için kartallar tarafından yenmekte olan bir at leşini araştırmaya korkar; Memed'in saklandığı yeri bulduktan sonra, hatalı olabileceğinden ve yağız atı vuramadığından dolayı Çukurova'yı utanç içinde terk etmek zorunda kalacağından korktuğu için Ali Safa Bey'e gitmeye korkar. Adem'in korku ve kararsızlıkla karşılaşmaları önemlidir çünkü Memed'in kendine güvensizlik ve kararsızlıkla karşılaşmalarına bir karşıtlık olarak işlev görürler. Adem örneği başka bir kapsamlı *paradeigma*'dır: İnsanın rol kimliğine yönelik bir tehdide eşlik eden korkuya insanın nasıl tepki verebileceğinin olumsuz bir örneğidir. Adem "avcı" kimliğine hayata sarılır gibi dört elle sarılırken, Memed romanın çoğunda eşkıya veya "şahin" kimliğinden kurtulmaya çalışır. Adem'in tecrübelerine kısaca bakıp onları Memed'inkilerle karşılaştırmamız gerekir.

İlk örnekte, Adem Akçasaz bataklığına girer. Oradaki gizemli, sanrıya benzer manzara, Adem'in bilinçdışı zihninin derinliklerine girmekte olduğunu akla getirir. Bilindışı zihin korkutucu bir

yerdir, çünkü Yaşar Kemal'e göre, korku hepimizin içinde yer alan varoluşsal bir niteliktir.[6]

> Attan indi, [...] kamışlığa yürüdü. Kamışlığa gelince durdu. Gene korku gelmiş yüreğini bürümüştü. [...] Çok uzun bacaklı bir kuşun yanından geçti. Kuş nerdeyse Ademin boyu kadardı. Adem tam yanından geçti, elini uzatsa tutacaktı, kuş hiç aldırmadı, kıpırdamadı bile. Yalnızca kapalı gözlerinden birisini bir an için açtı, hemencecik de kapadı. Kamışlığın içi serindi, karanlıktı. Adem dikkatli yürüyordu. Kamışlıkta zehirli yılanlar çok olurdu. [Cilt 2, s. 135]

Adem, kocaman bir çiçek bir kuşa benzerken ve at bir, iki, üç, beş, on kırlangıçla özdeş hale gelirken, bütün doğanın sembolik kimliğini görmeye başlar. Kırlangıç kılığındaki ata, sürekli "Önünden geçtim, bıyığına sıçtım" sözünü tekrarlayıp kendisini aşağılayan iç sesini yansıtır [Cilt 2, s. 135]. Bu kâbus gibi iç manzara, Yaşar Kemal'in karakteri yansıtmak için doğayı empresyonist veya sürrealist tarzda kullanımının daha aşırı bir biçimidir:

> Bir ara daldı, bir uykuda gibi dolaşıyordu. Şu uzun bacaklı yeşil kuş yağız at olmasın. Tüfeğini yeşil kuşa doğrulttu, korktu geri indirdi. Gene doğrulttu, daha fazla korktu bu sefer. Eli makina gibiydi, bir nişan alıyor, bir indiriyordu. Devinimleri öyle çabuklaştı ki, sanki Ademin eli uğunuyordu. Birden tüfek patladı. Tüfek patlar patlamaz da yeşil, uzun bacaklı kuş cansızmışcana yere düştü, hiç kıpırdamadan oracığa serildi. [Cilt 2, s. 136]

Hemen bundan sonra, Adem'in hayalinde yağız at, hızlı bir silsile içinde sırayla bir ceren, bir peri kızı, bir üveyik, mavi bir yağmurcuk kuşu, mavi bir duman, gümüş bir kavak, su, çimenli bir koru, bir bulut ve Çukurova bölgesinin etnografyasının parçası olan bir ejderhaya[7] dönüşür [Cilt 2, s. 136]. Bir süre sonra, at Akçasaz'a

---

6 Varoluşsal bir nitelik olarak korku, şu makalede ele aldığım *Yağmurcuk Kuşu*'ndaki önemli bir temadır: "Nature and Existence: Yaşar Kemal's *Salman the Solitary*", *The Endangered Planet in Literature*, yay. haz. Barry Charles Tharaud ve Elizabeth Pallitto (İstanbul, Doğuş University, 2007), s. 53-72. Ayrıca Benk de Yaşar Kemal'le yaptığı bir görüşmede bu fikre göndermede bulunur (Adnan Benk, "Yaşar Kemal'le Kapalı Oturum", Çağdaş Eleştiri 1 [1982]), s. 18.

7 F.W. Hasluck, *Christianity and Islam Under the Sultans*, yay. haz. Margaret M. Hasluck (New York, Octagon Books, 1973), Cilt 2, s. 750, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 2'de sözünü ettiği Yılankale ejderini kısaca tartışır..

girer ve Adem yağız atı takip ederken, iç sesi kendisini aşağılamaya devam eder [Cilt 2, s. 136]. Şöyle düşünür:

> Bu atı vuramadan dönerse adamlığı bitecek, ekmeği kesilecek. Karısı da kendisi de ırgatlıkta sürün ha sürün edeceklerdi. Bütün mutlulukları şu atın vurulmasına bakıyordu.
>
> Bir de zoruna gidiyordu. [...] nasıl vuramıyordu? Bunca yılın pireyi sektirmez Ademi... [Cilt 2, s. 138]

Adem'in Akçasaz bataklığındaki ilk korkulu deneyimi 20. Bölüm'de yer alır. Bu bölümün sonunda Adem'in bindiği (kır) at kendisinden kaçıp yağız atla birlikte koşmaya başladığında, Adem onların peşine düşer ve karanlıkta atlardan birini vurur. 23. Bölüm'de Adem'in "içini onulmaz bir korku sarmıştı[r]" (Cilt 2, s. 155) [Cilt 2, s. 170], ertesi gün yağız atı mı yoksa yanlışlıkla Ali Safa'nın kır Arap atını mı vurduğunu görmek için gidip atın ölüsüne bakmaya korkar [Cilt 2, s. 170-172] ve en sonunda cesaretini toplayıp baktığında, attan eser kalmamıştır [Cilt 2, s. 172], bu yüzden atı tamamen yiyip bitiren kartallara ve köpeklere çok öfkelenir [Cilt 2, s. 173]. İlk başta, başarıyla atı vurduğuna kendisini ikna eder, fakat daha sonra yağız atı öldürdüğüne dair Ali Safa'ya gösterecek kanıtının olması gerektiğinin farkına varır. Sahne kapsamlı şekilde, insanların bazen kendi iç değerleri için harici kanıt talep etme biçimlerini çağrıştırır. Bu iç değer somut bir şeye dönüştürülür, fakat somutluğuna rağmen, hâlâ sadece bir semboldür – ve bazen de çok alakasız bir semboldür. Bu noktada artık Adem'in "avcı" kimliği tamamen yıkılmıştır: Sadece yeteneklerine olan inancını yitirmemiştir, fakat ayrıca bir kartalı vurup, başını ayağıyla ezip, kanadının ucundan tutarak sürüklediğinde, kendine biçtiği rol de anlamsız hale gelmiştir [Cilt 2, s. 173-174] – her ne kadar rolünü devam ettirmeye çalışsa da.[8] Fakat bu olayda istikrarı muhafaza eden ve bu vesileyle bireysel değişim ve gelişimi engelleyen top-

8 Adem'in "avcı" rolü, yaşayan bir gerçeklik olmaktan çıktıktan sonra o role sımsıkı sarılması ve aşağılanma ve toplumsal dışlanma korkusu, Adem'in, Heuscher'ın peri masallarında, mitlerde ve folklorda bulduğu "Sıkı sarılan" karakter kavramının iyi bir örneği olduğunu ortaya koyar. "Sıkı sarılan", durgunlaşan ve insan varoluşunun doğal bir parçası olan gelişimden kaçınan bir karakterdir ("Death, Hubris and Holdfast" [Ölüm, Kibir ve Sıkı Sarılma], s. 37-44).

lum gibi işlev gören arkadaşı Sefer ona şu tavsiyede bulunur: "Atı kartalların yediğini, bu yüzden atı göremediğini de kimseciklere, avradına bile söyleme. Elalem seni düdüğe koyar da öttürür" [Cilt 2, s. 174]. Ve sonunda yağız atla yüz yüze geldiğinde, tepkisi, ilk bilinçlenmeyle gelen suçluluk hissi veya ilk günahın bir keşfi gibidir: "Ben ne bileyim ben, [...] Ben ne bileyim, ben, [...] Aaah, ben ne bileyim ben..." [Cilt 2, s. 175].

Adem'in zihinsel manzarası izlenimci bir biçimde 20. Bölüm'deki Akçasaz tasvirleri aracılığıyla ve 23. Bölüm'de kendi sembolik eylemleri aracılığıyla yansıtılırken, 35. Bölüm'de Adem o derece gerilir ki yağız atı öldürünceye kadar karısının, ağasının veya başka insanların yüzüne bakamayacağına inanır ve o kadar paranoyak olur ki bütün bölgedeki insanların kendisine güldüğünü düşünür: "Adanadan Mersine, Tarsusa, Ceyhandan Kozana, Kadirliye, Osmaniyeden Dörtyola, Payasa, Gavurdağlarından Alidağa kadar tüm köyler, şehirler onu konuşuyor [...] Ancak konuşuyorlar, arkandan gülüyorlar" [Cilt 2, s. 283]. Atı her canlı yaratıkla özdeşleştirir: "Kuş donuna, yılan, böcek, kelebek, tilki donuna girip Ademin burnunun dibinde mi dolaşıyordu? Kırlangıç donuna girip fırt fırt burnunun altından geçen o olmasın?" [Cilt 2, s. 283]. Ve görünüşe göre başka yaratıklar hakkında da sanrılar görmektedir:

> Bir gece uyanmış bakmıştı ki, bir kocaman hayvan yüzünü yalıyor, domuza, kurda, köpeğe, sığıra, hiçbir hayvana benzemiyor. Apak, iri, bir attan da daha iri bir hayvan. Adem başucundaki tüfeğini kaptığı gibi Anavarza kayalıklarında soluğu almıştı. O acayip hayvan da bir süre arkasından gelmiş, sonra vazgeçmişti. O olmasın? [Cilt 2, s. 284]

Daha sonra, ovadaki bir ekin yangınından Akçasaz bataklığına kaçarak kıl payı kurtulduktan sonra, atla bir mağarada (başka bir zihin sembolü) karşılaşır, onu öldüremez, korkuya kapılır ve sonra Çukurova'yı terk edip yenilgiyi kabul etmeye karar verdiğinde ikide bir Ceyhan Irmağı'nı geçip geri gelirken bir belirsizlik cehennemine girer. Daha sonra fikrini değiştirir ve at olmadan yaşayamayacağına karar verir:

> Yenilgiyi kabul ediyor, kayalıklardan yönünü güneye dönüyor, ipiltiye boğulmuş ova gözlerini kamaştırıyor, yakıyordu.

> Sonra birden dönüyor, coşuyor, meydan okuyor, daha gür bir sesle kayalıklara bağırıyor, sesinin yankıları büyüyor, yankılanıyor, onu yüreklendiriyordu:
>
> "Ulan gitmeyeceğim!" [Cilt 2, s. 288]

Romanın başından sonuna gitgide artan ve bir tür delilik halini alan Adem'in kararsızlığı, yapılan herhangi bir seçimin geçici doğasını vurgulayan varoluşsal seçimin sebep olduğu felcin bir örneğidir. *İnce Memed* 2'deki Adem *paradeigma*'sı, *İnce Memed* 1'deki Horali *paradeigma*'sı gibi, Memed'in davranışlarını ön plana çıkarmak için onun hikâyesiyle kıyaslanan bir ara öyküdür, fakat Horali epizoduna kıyasla Adem epizodunun arttırılmış derinliği ve sofistikeliği, 2. Cildin 1. Cilde olan üstünlüğünün delilidir.

Yağız atın peşinden giderken Adem'in iç çatışması doğaya yönelik yaklaşımına da yansır. Adem büyük Akçasaz bataklığında atı ararken, mekânı kendi uydurduğu isimlerle insanlaştırır ve manzara kendi zihninin kocaman bir yansıtımı haline gelir – "Çimenlik Düzü", "Gökbitiren Bükü", "Kuşluk Tarlası", "Karanlık Çukur", "Kuyruksuz Ağaç", "Kel Mıstık", "Kürt Kızı", "Kirmen Çiçeği", "Deli Ağaç", "Sümbül Tekesi", "Kurtlar Oymağı", "Gülfatma" [Cilt 2, s. 289-292]. Doğayla daha da yakınlaşır, atı kendi korkularıyla ilişkilendirse bile [Cilt 2, s. 293] içgüdüsel olarak onu kutsal görür ve ayrıca onu güzel karısı ve eviyle de ilişkilendirir. Yağız at ve doğaya ek olarak en değerli görülen bütün bu şeyler manevi nitelikler kazanır. Bunların arasında en başta geleni yağız attır ve görünüşe göre sadece Adem'in varoluş niteliğinin bir simgesi ve yansıması değil, fakat genel olarak varoluşun bir simgesi ve yansımasıdır ve bu sebepten Adem'in atı yok etme arayışı kendisini, doğayı ve daha geniş anlamda varoluş düzenini yok etme arayışı haline gelir. Adem kavun karpuz tarlasında Memed'i gördüğünde veya gördüğünü zannettiğinde, tarla daha önce zaten korkutucu bir yer haline gelmiştir ve at düzenli olarak oraya sığınır ve Memed'le ilişkilendirilir, bu şekilde Memed ve at en nihayetinde tek bir varoluş simgesinde birleşir. Adem ata uyguladığı mantığın aynısını Memed'e de uygular: Eğer Ali Safa Bey'e Memed'i bulduğu bilgisini verirse, bu onun yağız atı öldürememe utancını ortadan kaldıracak ve Adem "eski itibarını gene kazanı[p], karısının hasret kaldığı sıcak koynuna [...]

gene kavuş[acaktır]" [Cilt 2, s. 418]. Bu noktada artık Adem'in gayesi –kendi değerlerini başkalarının görüşlerinden anlamaya çalışan modern toplumlardaki bazı insanların gayesi gibi– sevgiyi kazanmakla aynı anlama gelen, saygınlık kazanmaktır. Adem çetin kararsızlıkla mücadelesinin son raundunu 51. Bölüm'de, Memed'in Akçasaz'da olduğunu Bey'e haber verip vermemeye karar vermeye çalıştığı üç gün üç gece boyunca Akçasaz'la Ali Safa'nın çiftliği arasında mekik dokurken, yapar. En sonunda çiftliğe girdiğinde, "insanlıktan çıkmış, görülmemiş bir yaratığa benzemiş" biri olarak betimlenir [Cilt 2, s. 427] ve Ali Safa daha önce Yobazoğlu ve Ferhat Hoca'yı Adem'i öldürmekle suçlayıp hapse attırdığı için, itibarını korumak adına Adem'i öldürtüp bataklığa gömdürür. Ali Safa'ya ve ölümüne gitmeden önce, Seyran geceleyin kavun karpuz tarlasında onunla karşılaşır ve "Sen öldürüldün Adem" diye şaşkınlıkla tepki verir ve bundan sonra Adem kendi kendine şöyle düşünür: "Kim öldürdü beni? Öldürse öldürse beni bu yağız at öldürür. Yağız at öldürdü beni, canımı aldı" [Cilt 2, s. 425-426]. Daha sıradan bir cevap şu olabilir: Adem, sembolik olarak otantiklikle ilişkilendirilen yağız atı öldürmeye çalışarak ve sevgiye ulaşmanın bir aracı olarak kişisel otantiklik yerine toplumsal saygınlık için çaba göstererek, sembolik olarak kendisini imha etmiştir.

Adem'in uzun ve karmaşık arayışı, bir bütün olarak hikâyenin yapısından koparıldığında, boş, abartılı ve tatmin edicilikten uzak görünebilir, fakat romanda Memed'in anlam arayışı ve otantiklik –ve farkında olmadan sevgi– mücadelesi ile dikkatli bir şekilde iç içe dokunmuştur. Adem'in Akçasaz'daki korkulu tecrübeleri *İnce Memed* 2'nin 20. Bölümü'nde yer alır ve takip eden bölümde, Yaşar Kemal o tecrübeleri, jandarmalar ve düşman köylülerle dolu olan Değirmenoluk köyüne dönen Memed'in korkulu tecrübeleriyle karşılaştırmaya bizi davet eder. Memed'in köye dönüşü neredeyse bir intihardır – *İnce Memed* 1'de Hatçe'yi hapiste ziyaret etmesi veya Hatçe ve Iraz'ı güpegündüz Çukurova düzlüğünden jandarmadan kurtarması gibi: Bu, Memed'in hayatı pahasına dahi olsa inkâr etmemeyi *seçtiği* en derin varlığından kaynaklanan bir ihtiyaçtır. Memed'in jandarma tarafından öldürülme ve aşağılanma riskine karşılık gelen şey Adem'in yağız atı öldürmemesi durumunda Ali Safa Bey tarafından potansiyel aşağılanmasıdır. Ancak, Memed

örneğinde daha da büyük yalıtılmışlık ve yalnızlık vardır: "Memed [...] ormana karıştı gitti, bildiği çok gizli bir keçi yolunu ayak yordamıyla buldu. Çok hızlı yürüyor, yüreğindeki korku büyüyordu. İçi karmakarıştı. Dört karanlık duvarı arasında kimsiz kimsesiz, dostsuz, yapayalnız öyle kalakalmıştı. [...] her canlı da [kendisine] düşman." Memed'in yalnızlığı Adem'inkinden daha büyüktür ve aynı şekilde ölüm tehlikesi de daha büyüktür ve bu, bir otantiklik işaretidir: "Bu dünya bana dar geldi. [...] Ben Torosa ölmeye geldim. Baba toprağıma. Ölüm burnuma burcu burcu kokuyor" [Cilt 2, s. 141]. Ve Memed'in ortamı, Adem'inki gibi, bir tür bilinçaltı manzarasına dönüşür. Onun karanlıkta bir yolu takip etmesi yeterince çağrıştırıcıdır, fakat daha sonra gizlendiği mağara daha da fazla öyledir: "Ortalık ışırken ulu bir kayalıktaki mağaraya vardı. Mağaranın deliğinin ağzında iki kartal duruyordu. Ve deliğin her iki yanında birer sakız ağacı bitmişti. Ağaçları mavi çiçekli sarmaşıklar sarmıştı. Memed mağaraya çıktı, yorgun kartallar istemeyerek kanatlarını açtılar, uçup az ileriye kondular" [Cilt 2, s. 142]. Mağara ve çok yaşlı kartallar, Memed'in bitkinliği kadar bilgeliği ve tecrübesi için de uygun semboller –"On ömür yaşasa bir insan şu Memedin öğrendiklerini zor öğrenir" [Cilt 2, s. 141]– olarak Memed'in benliği keşfetme mücadelesini ve şu an dünyadaki konumunu çağrıştırır. Fakat bu gizemli ve çağrıştırıcı sembollerden çok daha önemli olan şey, Memed'in kendi köyüne geri dönmesidir. Bu, kahramanlıkları 1. Cilt'te ayrıntılarıyla anlatılan geçmişin Memed'inin sembolik bir geri dönüşü ve değerlendirmesidir.

Başlangıçta Memed, 1. Cilt'te tecrübe ettiği uzun, çetin bilinç gelişimi yolculuğunu reddeder: Yıllar önce kasabayı ilk ziyaret ettiğinde tanıştığı Hasan Onbaşı'yla hiç karşılaşmamış olmayı diler [Cilt 2, s. 192]. Dahası, jandarmadan kaçtıktan sonra [Cilt 2, s. 200-201] –1. Cilt'ten tipik epizotların bir tekrarı olarak– Kesme köyünde Süleyman'a sığınır ve orada bir çocuk olarak Abdi Ağa'dan ilk kaçtığında yaptığı bir sohbeti utana sıkıla yeniden canlandırır [Cilt 2, s. 206-207], fakat artık o yıllar önceki Memed ile bu Memed aynı değildir. Topal Ali bu gerçeği "Eski *İnce Memed* yok oldu gitti" diyerek dile getirir [Cilt 2, s. 231] ve Memed Kulaksız İsmail'in Değirmenoluk'taki değirmenine saklanmaya gidip kendisini "*İnce*

Memed" olarak tanıttığında, Kulaksız İsmail "Hangi *İnce Memed*?" diye sorar. Memed bu soruya "Kaç *İnce Memed* var...?" diye cevap verir [Cilt 2, s. 235] – burada Memed belki farkında olmadan 1. Cilt'teki Memed'le aynı kişi olup olmadığı sorusunu ve iyi eşkıya "*İnce Memed*" olmanın otantik bir kimlik ve bu yüzden taklit edilemez olup olmadığı veya birçok insanın "oynayabileceği" bir rol olup olmadığı sorusunu da sormuş olur. Her şey birlikte düşünüldüğünde, imgeler, tema ve olay örgüsü tekrarı, Memed'in olgunlaşıp piştikçe o eski kimliğinden vazgeçtiğini ve kim olduğunu gözden geçirmesi gerektiğini vurgular. Daha önceki kimliği, ister rol olarak ister esas varoluş olarak düşünülsün, artık yeterli değildir. Adem gibi, Memed de kendi kimliğine yönelik bir tehditle yüz yüze kalmıştır; fakat Adem'in aksine, Memed eski kimliğine sıkı sıkıya sarılmak yerine, bütün insanların kimliklerini oluşturan bir unsuru kaybettikleri ve onun yerine geçecek yeni bir kimliği henüz oluşturmadıkları zaman yaşadıkları korkuyla yüzleşir – Heuscher bu süreçten "oluşum bozma" ve "yeniden oluşturma" olarak bahseder.[9]

9, 21 ve 27. Bölümler Memed'in kendini sorgulamasına tahsis edilmiştir. 8. Bölüm'de Memed 1. Cildin sonunda ortadan kaybolduktan sonra kendisine ne olduğunu anlatmaya başlar. 9. Bölüm'de hikâye devam eder, fakat Osman'ın cevapları genellikle artık doğrudan alıntılar olmaz, bunun yerine Memed'in bilincinden süzülür ve tırnak işareti içinde verilmez – bu bir tür Memed'in doğrudan konuşmasıyla karışık dolaylı iç diyalogdur. Memed daha önce göçebe Türkmen ev sahibinden kaçarak bir mağaraya sığınır ve bilge Osman, Memed'in korkusunu, insanın hayatına yön ve anlam veren rolün kaybedilmesiyle ilişkilendirir:

> O gece saklandığın mağaradan öteki geceye kadar çıkamadın. Kendini çırılçıplak, desteksiz, dünyanın ortasında yapayalnız kalmış sanıyordun, değil mi? *Eşkıyalığı bırakınca* ayağının altındaki toprağın kaydığını sandın, değil mi? Bunalıyordun, değil mi? Saklandığın mağarada da tir tir titriyordun. Benim de başıma geldi. Her insanın başına gelir. Bir insan ne kadar yürekliyse, o kadar korkaktır. Ya da bir insan ne kadar korkaksa o kadar yüreklidir. Bunun böyle olduğunu bir insan ancak seksenine gelince anlar. [Cilt 2, s. 66, italikler eklenmiştir.]

9 Bkz. Heuscher, 15. Bölüm, "Constitution and Deconstitution", s. 262-274.

Mağaraya çekilme –ki zihnin geleneksel sembolüdür ve burada ayrıca insanın dönüşümünün gizemini akla getirir– Memed'in eşkıya olarak rolünü kaybetmesi ve böyle bir kayba eşlik eden bilinmeyenlerin korkusu ile ilişkilendirilir. Zihin ve metamorfozu sembolize eden mağaraya ek olarak, bu sahnedeki başka bir dönüşüm sembolü, romanın başından sonuna önemli ve karmaşık bir sembol olarak işlev gören ateştir. Memed günbatımında mağaradan ayrılır ve "Gün batarken bir yangın rengi ovaya vur[ur]. [...] Bir yalım seli bir an ovayı doldur[ur]." Ara sıra Yaşar Kemal'de gördüğümüz üzere, doğa zihnin izlenimlerine katılıp yedirilir ve zihin ile doğa doğaüstü bir alev selinde birbirinden ayrılmaz hale gelir: "Hiç böyle bir şey görmedim ömrümde. Mağaradan dışarıya, yangına kendimi zor attım. Dağlar taşlar üstüme yürüdü. Üç gün yangının içinde aç açına yürüdüm" [Cilt 2, s. 66-67]. (Bu doğaüstü ateş ayrıca Değirmenoluk köylüleri Memed'in anısına her yıl çakırdikenliği yaktıklarında Alidağ'da görünen ateş de olabilir.) Son olarak, Koca Osman başka bir metamorfoz simgesinden bahseder, deri değiştiren yılandan:

> Sen hiç yılanı deri değiştirirken gördün mü, zor iştir. Öldürür yılanı.
>
> Yılan önce yumuşak otlu bir yer bulur kendine. Bir süre orada otların üstünde döner durur. Sonra yay gibi iki üç kez gerilir. Gerilir bırakır, gerilir bırakır. Sonuncusunda çok uzun gerilir, bir top olur açılır. Bir de bakmışsın ki yılan o anda kavlamış, derisini upuzun, bambaşka, bir çalı dibine bırakmıştır. Derisini bıraktıktan sonra yılan bir sersemlik, bir korku içindedir, ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez. Oralarda sersem sersem dolanır durur. Askerlikten döndükten bir yıl sonraya kadar bile ellerimi nereye koyacağımı bilemedim. Şimdi her sabah kalk borusuyla uyanıyorum. (Cilt 2, s. 60) [Cilt 2, s. 67]

Metamorfoz kısmen, harici eşkıya rolünün altındaki Varoluşun içselleştirilmesi veya kabullenilmesidir: "[Sen] Kabuğundan sıyrılınca herkes bağırır. Herkes senin *İnce Memed* olduğunu bilir" [Cilt 2, s. 67]. Memed adını değiştirme ve yeni bir kimlik oluşturma girişimine rağmen –bu, Memed'in ilk defa uzaklara kaçtığı ve "Kara Mıstık" olmaya karar verdiği *İnce Memed* 1'in baş taraflarında yer alan ikincil bir temadır– her yerde tanınır: "Ne yaparsan yap *İnce Memed*lik yakanı bırakmaz" [Cilt 2, s. 69]. Cervantes'in Alonzo

Quijana'sı ve Shakespeare'in Hamlet'i gibi, Memed de kendi kimliğinden kaçmayı çok arzular: Don Kişot kendi uydurması olan bir deli kimliğine hapsolurken, Hamlet, gerçek ve numaradan delilik yoluyla, kısa süreliğine hortlak babasının ona dayatmaya çalıştığı intikamcı kimliğinden kaçar. Fakat Memed köylülerin ve kendi ilk zamanlardaki idealizminin kendisine dayattığı intikamcı ve adalet getirici rollerinden kaçmayı başaramaz. Hamlet kaçınılmaz rolünü, sonunda amcasını öldürmeden önce, geçici ve çok sınırlı bir özgürlük yaratmak için manipüle eder ve Memed de, Ali Safa ve Kel Hamza'yı öldürmeden önce kavun karpuz tarlasında zaman öldürürken, eşkıya-intikamcı rolüne kısa ve huzursuz bir ara verir. Hamlet gibi, Memed de geçici olarak ölümden kaçar, fakat Memed'in ölümden sadece kısa süreliğine kaçabileceği romanın başından sonuna açık olan bir şeydir. Daha da önemlisi, Yaşar Kemal bize varoluşsal bir başkaldıran olmanın bedelinin ün değil, fakat lanetlenmek, hor görülmek ve dışlanmak olduğunu gösterir. Lakin *İnce Memed* 2'de Yaşar Kemal, kendisinden taleplerde bulunan zulüm altındaki köylülerin beklentilerinden çok kendi iç dünyasına göre davranmaya çalışan Memed'in toplumsal yönünden daha ziyade, yaşadığı psikolojik süreçle ilgilenir.

Zeynel, Yobazoğlu ve Adem karakterlerini kısaca inceledikten sonra, şimdi Memed'in gelişimsel mücadelelerini anlama konusunda daha iyi bir konumdayız. Zeynel neredeyse tamamen gayrı otantiktir ve daha iyi bir potansiyelin zayıf işaretlerine rağmen, hemen hemen her zaman küçük, bencil, materyalist amaçları uğruna köylüsüne ihanet eder. Yobazoğlu'nun Zeynel'den daha büyük bir otantiklik potansiyeli vardır ve cesaret göstererek yanan ahırdan atı kurtardığında, kısa süreli bir otantikliğe ulaşmayı başarır. Dahası, soytarıca olsa da, Yobazoğlu'nun aptalca cesaret gösterisi, bencilce bir yalnızlık içinde hareket eden Zeynel'in aksine, en azından onu kendi köylülerinden oluşan seyircilerine bağlar. Ancak, Yobazoğlu'nun eylemlerinin etkisi en az Zeynel'in ihaneti kadar yıkıcıdır, çünkü Ali Safa'ya sahtekârlıkla Vayvay köyünün topraklarını çalmasının yolunu (tarlasını atla takas ederek) açan odur. Yobazoğlu gibi, Adem de kendi basmakalıp toplumsal rolü hakkındaki endişesinden hareket ederek insanlarla ilişki kurar, fakat onu otantiklikten uzaklaştıran şey bu endişedir. Memed'le

kıyaslanan bu üç gayrı otantik yan karakterden ikisinin –Zeynel ve Adem– hayatı şiddet dolu, aşağılayıcı ölümlerle son bulur, Yobazoğlu ise yaşadığı şiddet dolu, aşağılayıcı işkencelerden sonra ailesiyle köyü terk edip bir daha geri dönmemek üzere ortadan kaybolur. Dahası, Memed'in otantikliğine rağmen, en nihayetinde aşağılayıcı bir ölümle bu dünyadan göçeceğini ummak için her türlü sebep vardır – kendisinin kabul ettiği üzere ve Yaşar Kemal'in 31. Bölüm'de vurularak öldürülen ve jandarma tarafından cesedi teşhir edilen bir eşkıya olan Zalanınoğlu *paradeigma*'sıyla önceden ima ettiği üzere. Bu gayrı otantik karakterler ve Memed arasındaki benzerlikler, otantikliğin sonuçlardan daha ziyade tavırla ilgisi olduğunu ortaya koyar ve bu fikir Memed ile bu üç yan karakter arasındaki başka benzerliklerle teyit edilir. Yüzeysel olarak, Memed kavun karpuz bostanına çekilip köylülerin kötü durumunu ve sıkıntılarını göz ardı ettiğinde, bencil Zeynel gibi görünür; Memed köylülerin beklentilerinden etkilendiğinde ise, her ikisi de köylülerden etkilenen Yobazoğlu ve Adem gibi görünür. Fakat incelikli ve derin farklılıklar, bu yüzeysel benzerliklere ziyadesiyle ağır basar, özellikle de Adem örneğinde. Zeynel'in aksine, Memed'in yalnızlığının sebebinin kendi başkaldırısının köylüler üzerindeki etkileri konusunda duyduğu endişe olduğunu görmek kolaydır. Ve Yobazoğlu'nun Ali Safa'ya muhalefetinin aksine, Memed'in ağalara muhalefeti, eylemlerinin en nihayetinde Yobazoğlu'nun eylemleri kadar yıkıcı olduğunun ortaya çıkmasına rağmen, köylülerin nihai refahı içindir. Fakat Adem'in "avcı" olarak toplumsal rolünü teyit etme veya terk etme mücadelesi ile Memed'in "şahin" olarak toplumsal rolünü teyit etme veya terk etme mücadelesi arasındaki benzerlikler daha kapsamlı ve daha inceliklidir ve dikkatli bir incelemeyi gerektirir. Dahası, kapsamlı arka plan, tema, olay örgüsü ve karakter yapılandırma benzerlikleri, Adem'in öyküsünün romandaki en karmaşık ve kapsamlı *paradeigma* olduğunu açıkça ortaya koyar.

Adem ve Memed arasındaki önemli bir karşılaştırma noktası, doğa ile olan ilişkileridir. Başlangıçta Adem'in doğa ile ilişkisi, 1. Cilt'teki Horali gibi, içgüdüseldir ve av hayvanlarının izini sürme konusundaki ustalığı bu ilişkinin bir göstergesidir. Adem sabırlıdır, doğa gibi – "bir köşeye, bir evsine oturur, hiç kıpırdamadan,

yemek yemeden orada günlerce kalabilirdi. [...] attığını vururdu"; ve hayatının çoğunu ovada geçirmiştir: "Ovada yıl on iki ay kış demez, yağmur çamur, gece gündüz demez dolaşır dururdu" [Cilt 2, s. 90]. Ali Safa için nadir bulunan bir kuşu yakaladığında, "Kuş Ademin kucağında, yuvasındaymış gibi rahat yat[ar]" ve Adem, Ali Safa'nın çiftliğinde ilk çalışmaya başladığında, orada kendisini doğadaymış gibi rahat hisseder: "Adem çiftlikte, sanki orada doğmuş büyümüştü, öylece kaldı gitti" [Cilt 2, s. 91]. Ancak, Adem'in yağız atla karşılaşması kendisi hakkında bilinçlenmesine neden olur çünkü atın izini sürüp öldürememesi "avcı" rolünü tehdit eder ve bu karşılaşma ayrıca onu doğanın, daha önce betimlenen Akçasaz'ın korkutucu sanrı benzeri manzaralarındaki kendi bilinçdışı dünyasını yansıtması gerçeğine rağmen, kendisinden ayrı olduğu konusunda daha bilinçli hale getirir. Roman ilerledikçe Adem için gitgide daha korkutucu hale gelen atın gizemli ortaya çıkışı ve ortadan kayboluşu, daha yüksek bir doğa ve benlik bilincinin ortaya çıktığı anları gösterir – yani, tahmin edilemeyecek şekilde insanın en az umduğu anda gerçekleşen saf varoluş bilincinin. At beklenmedik şekilde ilk göründüğünde, Adem "gözlerine inanamadı, at ötede, bir tümseğin üstünde, koyu bir pusun içinde kıpırdamadan duruyor, pusun içinde bir görünüyor, bir yitiyordu" [Cilt 2, s. 92]. Bu şaşırtıcı ve yürek hoplatan deneyim, bir önceki gece Adem bitkin bir durumda doğanın kucağında derin bir uykuya dalıp, geleneksel olarak bir ruhsal uyanış zamanı olan şafak vakti uyandığında gerçekleşir. Atın daha sonraki birbirini izleyen görünüşleri gittikçe daha korkutucu hale gelir, o derece ki, 23. Bölüm'ün başlarında Adem'in "içini onulmaz bir korku sarmıştı[r]" [Cilt 2, s. 170]. Adem'in kendi yüksek farkındalığını yansıtan, ata karşı hissettiği içgüdüsel saygı ve korku, kendi bilincini geliştirmeye bir çağrıdır; fakat Adem, kısmen korkusundan dolayı (ki Yaşar Kemal korkunun bütün insanların içinde var olduğuna inanır) ve kısmen de Ali Safa'ya yakınlığı onu değerli bir insan olmak için "avcı Adem" rolüne uygun yaşaması gerektiğine inanmaya sevk ettiği için bu daha yüksek bilinç çağrısını göz ardı edip ondan kaçar. Bu yüzden, başarılı olmak için doğayı ve dolaylı olarak da kendi varoluşunu ayaklar altına almak zorunda olduğuna inanır. Adem'in kendisini çevreleyen ve kendi varoluşunu yansıtan doğayı yıkma girişimi,

kararsızlıkla ve yapmakta olduğu şeyin benlik yıkıcılığını yansıtan gittikçe daha çok yoğunlaşan korkuyla sonuçlanır. Adem atı ararken Akçasaz bataklığının farklı bölgelerini keşfedip onlara yer isimleri verir [Cilt 2, s. 289 ve devamı]. Bu, bütün tabiatla özdeşleştirdiği atı [Cilt 2, s. 136] hâlâ öldürmeyi umarken ve çok sevdiği karısına dönebilmesi için bunun şart olduğuna inanırken dahi [Cilt 2, s. 171] kaçındığı kendini keşfetmenin sembolik bir versiyonunu çağrıştırır. Akçasaz'da öldürülüp gömülmeden önceki son anında bile hâlâ karısının özlemini çekmektedir [Cilt 2, s. 428-429].

Adem'le aynı zaman zarfında Memed de şiddetli iç çatışma ve kararsızlık yaşar, fakat Memed'in doğayla ilişkisi, kendini keşfetmesi ve sevgi deneyimi Adem'inkilerle tam bir zıtlık içindedir. Adem gibi, Memed de doğayla bir olma duygusunu yaşama yeteneğine sahiptir. Memed Değirmenoluk'a döndüğünde, "köyü görünce bir hoş olmuş, eşkıyalığını, *İnce Memed*liğini, koskocaman bir Hükümetin kendisini yakalamak için dağları candarmayla dolduruşunu, ağaların adamı Kara İbrahimin nasıl kanına susamış bir bela olduğunu, her şeyi her şeyi bir anda unutmuş, içinde çocuksu, güzelim bir umut, bir sevgi, bir sevinç doğmuştu. Ilık ılık bir ince sevgi yüreğini alıyordu. Birden aklına geldi: 'Ben bir kuş öldüremem,' dedi. 'Bir karıncayı ezemem. İncinir diye bir arıyı, bir kelebeği, bir kuşu tutamam'" [Cilt 2, s. 146]. Bu alıntıladığımız pasajda, Memed'in Adem'le farklılıkları benzerliklerinden daha önemlidir: Memed azap içindeki benliğini unutur, hiç kimsenin beklentilerini karşılamak zorunda olduğunu hissetmez, çocuk gibi olur ve doğanın herhangi bir parçasına zarar vermeyi arzulamaz.

Dahası, hem Adem hem Memed ara sıra doğayı çarpıtılmış şekilde ve halüsinasyon görüyormuş gibi algılar, çünkü doğa Yaşar Kemal'in empresyonist üslubu vasıtasıyla onların zihinlerini yansıtır:

> Orman üstüne üstüne geliyor, yağıyor, uğulduyor... Memedin başı dönüyor. [...] Memedin başında karmakarış bir dünya dönüyor [...]
>
> Ay battı, karanlık daha da uğuldadı, Memedi sardı. Kurtlar, kuşlar, çakallar, ayılar, sürmeli cerenler, parslar, evranlar, atlar, yabanıl, evcil bütün yaratıklar karanlıkta koyağın karanlık dibine çığlık çığlığa indiler. Memedin başı dönüyor, gözleri kararıyordu. Yıldızlar, orman çalkanıyor, koyağın dibine, karanlığına akıyordular. [Cilt 2, s. 203-204]

Daha da önemlisi, Memed içindeki korkuyu Adem'den daha tam olarak yaşar – bu, Yaşar Kemal'in daha sonra otobiyografik romanı *Yağmurcuk Kuşu*'nda daha sistematik olarak ele aldığı bir tecrübedir. Memed'in bu varoluşsal korkuyu varlığının özünde hissetmesi, doğaya yansıtılan gerçekliğinin yaratıcısı olan imgeleminin devre dışı kalmasına ve onu karanlık ve sessizlik içinde bırakmasına neden olur: "Birden bütün uğultular, gümbürtüler durdu. Memed kendini inanılmaz bir sessizlik içinde birdenbire buldu. Dünya sessizlikten çın çın ötüyordu. Memed bir tuhaf oldu. Yöresindeki her şey, karanlık, gece, ışıklar, orman, bastığı toprak, düşünceleri, her şey silinmişti. Kendisi de yok gibiydi. Memed derin derin soluk aldı. Sessizlik bitmiyordu. Yanına yönüne bakındı, dümdüz bir karanlıktı" [Cilt 2, s. 204]. Bundan kısa süre sonra, Süleyman'la karısı kapılarına gelen Memed'i içeri aldıklarında Memed'in durumu hakkında nesnel bir görüş elde ederiz ve dehşetten dişleri kenetlenmiş Memed'in hafif şekilde yaralandığını öğreniriz [Cilt 2, s. 204-208].

Çukurova'daki Vayvay köyüne dönerken bu varoluşsal korkuyu ikinci kez yaşadığında yine Memed'in durumunun nesnel bir manzarasını görürüz: "Hiç kimseyi görmedi, hiçbir şeyi duymadı" [Cilt 2, s. 295] ve Ferhat Hoca fark eder ki "bu çocuğun başına büyük işler gelmiş. Gelmiş ki dişleri kenetli. Onu bu hale düşürmüş. Onun başına gelen ölüm korkusu, candarma çatışması değil. Daha beteri gelmiş. Baksana görmüyor, duymuyor" [Cilt 2, s. 297]. Memed içindeki korkuyu tam olarak yaşayıp en nihayetinde doğayla daha bütünleşmiş hale gelirken ve Seyran ile kavun karpuz tarlasında aşk yaşarken, buna karşın Adem içindeki korkuyu hiçbir zaman tam olarak yaşamaz, Akçasaz'da ve kavun karpuz bostanında gitgide artan oranda korkunun pençesinde yaşar ve en sonunda öldürülene kadar karısından ayrı kalır. Ancak aynı zamanda, Adem doğaya ve karısına yönelik yoğun bir duyarlılık ortaya koyar. Benzer bir şey, düşünsel olarak mücadele eden ve Süleyman'ın "Uğraşmak haktır" [Cilt 2, s. 233] sözüne rağmen varoluşsal mücadelenin sonu gelmez ve içinden çıkılmaz doğasını kabul etmeyi reddeden Memed'de de gerçekleşir. Örneğin, Süleyman'ın bu sözünden kısa bir süre sonra Memed doğanın güzelliğinde teselli bulur: "Gün doğuşunu çok severdi. Dağların başı mavi bir çizgide koyulaştı, duruldu. Sonra

mavinin altı üstü sırmalandı. Dağlar ıslak ıslak parladı, sonra sise gömüldü. Kuyruk yıldızı üşümüş bir güneş gibi parladı söndü, parladı söndü, balkıdı. Sonra ortalık aydınlandı" [Cilt 2, s. 234]. Yine kısa bir süre sonra, Memed Kulaksız İsmail'in değirmeninde jandarma tarafından kuşatıldığında, doğa onun kaçışını örtecek şekilde kulakları sağır edici gök gürültülü ve şimşekli bir fırtına göndererek onu kurtarır [Cilt 2, s. 277-280]. En büyük çatışma ve stres zamanlarında, doğa, ya varoluşsal otantikliğin bir ölçüsü veya standardı olarak ya da otantik eylem için bir fırsat olarak, her zaman Memed'in yanındadır. Ayrıca ara sıra stresten bir kurtuluştur da. Örneğin, romanın sonuna yakın, Memed'in kavun karpuz bostanının içinden geçen Savrun Çayı'nı düşünmesi onu sorunlarından uzaklaştırır: "Suya bakıyor hayal kuruyordu. Günlerdir de ilk olarak hayal kuruyordu. Abdi gitti Hamza geldi, günlerdir ilk olarak aklından çıkmıştı" [Cilt 2, s. 419]. Buna karşın, Adem duygusal olarak doğaya duyarlı olmasına rağmen, doğanın mesajına önem vermeyi reddeder, tıpkı kendi en derin ihtiyaçlarını kabul etmeyi reddettiği gibi.

Adem ile Memed arasında eşit derecede önemli bir karşıtlık, sembolik olarak doğayla, benlikle ve doğa ile benlik arasındaki karşılıklılıkla özdeşleştirilen yağız at ile olan ilişkileri yönünden vardır. Adem'in atı öldürme konusundaki kararlı girişimlerini daha önce gördük; buna karşın, Memed ata karşı acayip şekilde pasiftir, ta ki "kutsal [...] bir yaratığa benz[eyen]" [Cilt 2, s. 119] ve "başka bir insan" [Cilt 2, s. 424] olan Seyran atı ehlileştirene ve Memed bu şekilde Ali Safa Bey ve Kel Hamza'ya karşı intikam görevini yerine getirmeye onun üzerinde gidene kadar. Başka yönlerden bakıldığında, Adem ve Memed'in atla benzer bir deneyimi vardır: Her ikisi de atı şafak vakti varoluşu sembolize eden ve çağrıştıran bir şekilde pusun içinden çıkıp gelirken görür. Yukarıda Adem'in deneyimi hakkında zaten yorumda bulunmuştuk. Memed'in deneyimi, nesneler sanki düşüncenin soyut nesneleriymiş gibi garip bir etki oluşturan bir yer pusu sırasında gerçekleşir:

> Ağaçlar pusun üstüne gövdesizlermiş gibi oturmuşlardı.
>
> Alacakaranlıkta, söğütlerin bu yanına, tümseğin üstüne kararttı gene geldi usulca kondu. Memed bir haftadır gelip buraya konan

> karartıyı artık iyice tanıyordu. Gecede, uzaktan uzağa bir yakınlıkları olmuştu.
>
> Bu at yağız donlu bir Arap atıydı. [Cilt 2, s. 392]

Ancak, Adem'le Memed'in atın görünmesine tepkileri farklıdır. Adem atı vurmak için bir avcı siperinde beklerken at görünür ve Adem hemen ona ateş eder (doğanın kucağında daldığı ve şafak vakti uyandığı derin bir uykudan sonra); buna karşın Memed atı, kendisini gözleri bir kartal tarafından oyulan kör bir cerene benzettiği umutsuzluk girdabında debelenirken, görür. Atı öldürmeye çalışan Adem'in aksine, Memed, her gün şafakta ortaya çıkan atı seyretmekten büyük keyif alır:

> Yağız at gittikçe çoğalan sabah ışığında usul usul ortaya çıkıyordu. Gün doğarken ışık içindeki at bir güzellik oluyor, bu görülmedik güzellik karşısında Memedin yüreği atıyor, gözünü güzel attan ayıramıyordu.
>
> Gene gözleri attaydı. Onun karanlığın içinden ağır ağır sıyrılışını soluğunu tutmuş, hiçbir ayrıntısını gözden kaçırmadan izliyordu. At, ışık içinde kalıp da tam belirince gene yüreği çarpmaya başladı. Bir güzellik karşısında uzun yıllardan bu yana yüreği böyle çarpmamıştı.
>
> [....] Yağız atın donu ışıktan ışığa değişiyor, bazı gümüş gibi oluyor, bazı da kapkara kesiliyordu. [...]
>
> Şimdi az sonra, [...] bostanın üstünden bir bulut gibi akacak, uzayacak, genişleyecek, büyüyecek, Akçasazın üstüne ağacak, donu ağır ağır gümüş rengine dönecek, gittikçe açılacak, açılacak gözden silinecek, havaya, büke, suya, ağaçlara karışıp gidecekti. [Cilt 2, s. 392-393]

Memed attan o kadar etkilenir ki her seferinde, kendisi gibi kavun karpuz bostanında kalan, Köse Halil'i çağırmayı unutur. Bu deneyim her gün tam şafak vaktinden önce görülen ve sonra unutulan tekrarlanan bir düş gibidir. Daha önce Adem'de olduğu gibi, at ilk başta en az beklendiği zaman ortaya çıkar ve bu da ruhun uyanışını ve ruhsal bütünleşmenin mümkünlüğünü akla getirir. Köse Halil Memed'e "Atın macerasını" [Cilt 2, s. 394] anlatır ve hayvanlar konusundaki gizemli yeteneğini kullanarak atı yakalamaya çalışır; fakat görünen o ki ruhun art niyetler için böyle bilerek zorlanması başarısız olmaya mahkûmdur – Adem'in atı vurma girişimlerinin

daha hafif bir versiyonu olarak. Adem'in atla karşılaşmaları kendi fiziksel bütünlüğünün bozulmasına neden olur –"durmadan gözlerini kırpıştıran, şalvarı dizlerine kadar yırtılıp salkım saçak olmuş, elleri, yüzü, ayakları bacakları kerme bağlamış, yara içindeki, bu insanlıktan çıkmış, görülmemiş bir yaratığa benzemiş Adem" [Cilt 2, s. 427]– ve ayrıca, dolaylı olarak kendi psikolojik ve manevi çözülmesinin bir sonucu olan, kendi ölümüyle sonuçlanır. Ancak, Memed güçlü bir doğa tasavvurunu getiren –"Gök ne kadar mavi, bulut ne kadar aktı... [...] Su ne kadar aydınlık, su değildi akan, ışıktı"– ve ayrıca Seyran'ın aşkını getiren –"Seyran gözünde büyüyor, daha da güzelleşiyordu" [Cilt 2, s. 420]– bir bütünleşmeyi başarır. Onun bütünleşmesi, "Ali Safanın zulmünü, candarmaları, Abdiyi, Hamzayı, ölümü, ayrılığı" unutmasını sağlar [Cilt 2, s. 422], ama yine de romanın sonundaki şiddet sahnesine yol açan varoluşsal başkaldırısını da yeniden canlandırır:

> Bir başkaldırmanın ateşinde kavruluyor, kafası, yüreği, elleri ayakları, saçları, bütün bedeni bir ateşte zangır zangır sarsılıyordu.
>
> Böyle zamanlarında bir sıtmanın hummasında bedeni yalıma kesmişken o çelik pırıltı geliyor gözlerine oturuyor, kafasında da sarı altın, güneş pırıltısı savrulup duruyordu. [Cilt 2, s. 420]

Memed'in benlik bütünleşmesinin nihai sembolü, Memed'le Seyran'ın, at yanlarında dururken, cennet gibi kavun karpuz bostanında sevişmesidir. Sevgililer Savrun suyuna birkaç kez girip çıkarken ve bedenleri "bir yalımda" kenetlenmenin "ateşinde, [...] büyüsünde" iken, su (Anavarza kayalıklarının Akçasaz sazlığının üzerinde giden bir gemi gibi görünmesinde olduğu gibi değişken şekillere sahip akan doğa) ve ateşin (doğayı dolduran her yere nüfuz eden ruh) temel sembolizmi birleşir:

> Birkaç kez suya girdiler çıktılar. Bedenleri hiç ayrılmayacakmış gibi sonsuz bir yalımda birleşti. Bir birleşmede toprak gibi, ışık gibi, gelişen büyüyen hayat gibi zengin bir tattaydılar. Dünyanın ortasında tek başlarına kalmış, dayanılmaz bir özlemde, sevgide birleşmiş insan soyunun ilk kadınına erkeğine benziyorlardı. [Cilt 2, s. 423]

Su ve ateş imgeleri ayrıca romanın daha büyük yapısını da biçimlendirir. Örneğin, Ali Safa Savrun Çayı'nın suyunu kesip köylüleri

susuz bırakarak onları yener – bu, doğayı ve dolaylı olarak da doğaya karşılık gelen benliği manipüle etme veya yıkma girişimidir. Ve ateş daha önce yanan ahırda mahsur kalan yağız atla yakından ilişkilidir ve Yobazoğlu'nun atı kurtarmak için hayatını tehlikeye atma cesaretini göstermesini sağlar. Ateş laytmotifi romanın içine dikkatli bir şekilde işlenmiştir, öyle ki sadece otantik veya bütünleşmiş benliğin sembolü olan atla ilişkilendirilmez, fakat ayrıca Memed'in gözlerindeki cesaret pırıltısıyla, Memed'le Seyran'ın aşkıyla ve romanın sonunda üç gün üç gece Alidağ'da görünen doğaüstü ışığın işaret ettiği adalet tasavvuruyla da ilişkilendirilir. Ateş ayrıca, hâlâ eski pagan unsurları içinde barındırabilen ve ateşle ışığı dünyaya hayat aşılayan ilahi sevgi ruhuyla ilişkilendiren, Alevi dini gelenekleriyle de ilişkilendirilir. Romanda daha önce, Abdal Aşır, daha evvel Ali Safa Bey'in korkusundan kaçmış olan Vayvay köylülerinin köye dönüşünü kutlamak için, zurna çalan oğlunun eşliğinde davul çalar ve akşamleyin de insanlar ateşin etrafında sinsin oynarlar [Cilt 2, s. 298]. Romanın sonunda, Memed, Ali Safa Bey ve Kel Hamza'yı öldürdükten sonra, benzer şekilde Abdaloğlu Bayram da zurna çalan oğlunun eşliğinde Kel Hamza'nın Değirmenoluk'taki zulmünün sona ermesini kutlamak için tan davulu çalar. Köylüler Abdaloğlu Bayram oynarken bir çakırdikeni yığınına ateş verirler ve bu, çakırdikeni ovasının tümden yanmaya başlamasına neden olur:

> Uzuyor, kısalıyor, dönüyor, ellerini kollarını kıvırarak bir eski zaman oyunu oynuyordu. O oynarken, köylüler, onun bir işmarı üstüne altındaki öbeği tutuşturdular. Bayram bir süre de yalımların ortasında, yalımlara uyarak oynadı. Dalgalandı, esti. Sonra dimdik ateşin içinden çıkıp geldi kalabalığa karıştı. [Cilt 2, s. 458-459]

Çakırdikeni ovası yanarken, alevler ovada "bir yalım seli" gibi akar, ova "bir yalım fırtınasında" çalkalanır ve bu şekilde su ve ateş imgeleri birleşir [Cilt 2, s. 459]. Ateş imgesi, daha önceki bir çağda yaşam gücü veya *élan vital* diye isimlendirilebilen şeyi ifade eder. Yaşar Kemal bu şeyi temelde cesaretle ilişkilendirir – bu, Yaşar Kemal'in başarılı bir şekilde modern varoluşsal fikirlerle bütünleştirdiği eski bir temadır. *İnce Memed* 2'de bolca zahiri cesaret vardır, fakat Yaşar Kemal için cesaretin nihai anlamı, insanın benliğini teyit

eden varoluşsal seçimler yapmasını mümkün kılmasıdır. Genellikle böyle seçimlerin karakterin gelişimi ve dönüşümü ile ilgisi vardır – bu, insani durumun parçası olan ve belki Yaşar Kemal'in korkuyu niçin varoluşsal bir durum olarak gördüğünü açıklayan korkulu fakat gerekli bir deneyimdir. Yaşar Kemal'e göre, bir kahraman korkusuz değildir –böyle bir karakter statik olduğu kadar çatışma ve gelişimden de uzak olur– fakat daha ziyade Memed gibi biridir. Yaşlı bir Türkmen beyi olan Kürt Ali Ağa'nın sözleriyle, "[İnsan] Ne kadar korkaksa, o kadar da yiğittir" [Cilt 2, s. 344]. Memed ne pek o kadar güçlü ne de yakışıklıdır, kendi çatışmalarıyla yüzleşir, ölümü insani durumun parçası olarak kabul eder ve kararlarını verirken toplumsal baskıya direnmeyi öğrenir. Romanın çoğu boyunca Memed ara sıra statik görünmesine sebep olan iç çatışmalar yaşar ve destekçilerinin ve kendisine en yakın olanların zor zamanlarında harekete geçmediğinde onların hayal kırıklığı içinde ona olan inançlarını kaybetmelerini izlemek moralini bozar. Fakat tıpkı 1. Cildin sonunda Memed'in Abdi Ağa'yı genel aftan sonra öldürmesi ve bu şekilde Vayvay köyünün ona hediye etmek istediği evi ve 100 dönümlük toprağı kabul edememesi gibi, 2. Cildin sonunda da Memed'in toplumsal baskıya cevap vermemesi, fakat sadece insanlar onu artık bir kahraman olarak görmeyi bıraktıktan *sonra* kendi manevi kuvvetinden hareket etmesi onun varoluşsal cesaretinin bir nişanesidir.

Kısım V

SONUÇ

İnsanoğlu mit, umut, düş, sevgi yaratan bir yaratıktır. İnsanoğlu ölüme, yoksulluğa karşı, açlığa, doyumsuzluğa karşı, mitleriyle, umutlarıyla, sevgileriyle yeni bir dünya kurup o dünyaya sığınır. İnsanlar sıkıştıklarında, ölümün acılarını yüreklerinde duyduklarında bir mit dünyası yaratıp ona sığınırlar. Mitleri yaratmak, düş dünyaları kurmak, dünyadaki büyük acılara karşı koymak, sevgiye, dostluğa, güzelliğe, belki de ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Benim romanlarım bu temellere dayalıdır.

[...]

Sözün gücüne her zaman inandım. Roman, sözlü sanatın en önemli koludur [...].

[...]

Bu çağda halktan kopmuş bir sanata inanmıyorum. Şunu söylemek istiyorum ki ben "angaje," bağımlı bir yazarım. Kendime ve söze ve insanın onuruna bağımlıyım.

"Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009"
(Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009), s. 205, 206.

15. BÖLÜM

Yaşar Kemal'in Biçemi

Yaşar Kemal hatıralarında Türkçe sözlü ve yazılı gelenekler ve kendi biçemini yaratmanın zorlukları hakkında bazı yorumlarda bulunur:

> Yazıya başladığımda o zamanda roman Türkçesinin, kitap Türkçesinin o kadar işime yaramayacağı düşüncesindeydim. İşe başladığım yıllarda benim destancı dilimin de pek o kadar işe yaramayacağını görmüştüm. Öyleyse ne yapmalıydım? Kendimi kendi akışıma bırakmalıydım. Benim romanlarım kendi dilini kendi yaratacak, kendine özgü anlatımı da bulacaktı. [...]
>
> [...] Yalnız, yeni bir yazı dili, roman dili yapmak, dilin derinliğine inmek, anlatımın bütün olanaklarını denemek, dilde yeni nüanslar bulmak, yeni bir dil atmosferi yaratmak, bence iş buydu işte.[1]

Hatıralarının başka bir yerinde edebiyat dilini nasıl geliştirdiğini detaylı şekilde ele alır, "Çukurovanın canlı, çok zengin Türkçesiyle yazı dilinin olanaklarını birleştirmeye çalış[tığını]" ve "dilin bilincine çok erken var[dığını]" söyler. Dahası, ona göre, "Bir dil bir dünya demekti. Bu dünyanın temelleri çok sağlam olmalıydı ki, o dünya üstüne sağlam bir dünya olabilsin."[2] Daha yakın geçmişte yaptığı bir konuşmada, Yaşar Kemal bir mit yaratma ve insanlığı kendini yok etmekten kurtarma aracı olarak dilin gücünden söz etmiştir.[3] Bunlardan ve başka birçok açıklamadan anlaşılan şudur

---

1 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 158-159.

2 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 96.

3 Yaşar Kemal, "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" (Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009):

> İnsan nereden gelip nereye gittiğini buluncaya, doyumsuzluğunu alt edinceye kadar mite ve düşe sığınma sürecektir. Ondan sonra gene sürecektir. Çünkü insan yaşama sevincine, dünyanın güzelliğine doyamıyor. Ancak korkarım ki

ki Yaşar Kemal'in biçemi, onun sözlü ve yazılı edebi gelenekleri harmanlayarak bir edebiyat dili yaratmasıyla ilgili ileri seviyede çalışmalar, kullandığı anlatım stratejileri, daha kapsamlı edebi yapıları ve edebi yaratım hakkındaki görüşlerinden ortaya çıkan felsefe dahil, çeşitli düzeylerde araştırma için zengin bir alandır. Bu bölümde onun anlatım stratejilerini ve onların arkasında yatan felsefeyi kısaca ele alacağım – bu yaklaşımlar, Yaşar Kemal'in orijinal Türkçe veya İngilizceye çevrilmiş romanları için eşit derecede geçerlidir.

Daha önceki bölümlerde biraz rastgele bir tarzda Yaşar Kemal'in biçeminin karakteristik özelliklerinin bazılarına değinmiştim, fakat burada onun erken dönem beş romanındaki biçemi hakkında daha organize ve sistematik bir değerlendirme sunacağım. Yaşar Kemal hatıralarında şöyle der: "Aynı biçimde, yani hep aynı biçemde yazmak beni hep bıktırdı. Eğer, başka biçemlerde yazma olanağım olmasaydı, sanırım bu işi sürdürmezdim."[4] Bu söze göre, *İnce Memed* 1'den *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin münferit ciltlerine ve daha sonra *İnce Memed* 2'ye, Yaşar Kemal'in romanları hakkındaki kronolojik bir değerlendirme, yazarın stratejileri ve felsefesi hakkında bize çok şey öğretecek olan artan oranda bir biçem gelişimi ve karmaşıklaşmasını ortaya koyabilir. *İnce Memed* 1'de anlatım tekniği, harici sözler ve iç düşünceler karışımı az olduğu için, basit ve dolambaçsızdır. Üçlemede gördüğümüz empresyonist teknikler, *İnce Memed* 1'de çoğunlukla yoktur, bir yön hariç: Yukarıda 3. Bölüm'de (bkz. s. 71-72) ele aldığımız üzere, *İnce Memed* 1'deki doğal imgeler genel olarak Memed'in bilincini yansıtır – yukarıda 4. Bölüm'de bahsettiğimiz, doğal imgelerin Deli Durdu'nun (bkz. s. 107-108) bilincini veya Recep Çavuş'un hayatını (s. 108-109) yansıtması nadir istisnalardır. Bu yansıtmacı teknik aslında bir tür izlenimciliktir. *İnce Memed* 1 bağlamında bu izlenimcilik genellikle

---

bu gidişle eski mitlere sığınacağız. Çağımızın getirdiği en büyük kötülük olan ve tehlikesini yeterince anlamadığımız doğa kırımı karşısında atalarımız gibi korku mitleri yaratacağız.

[...]

[...] Romanlarım yaşam gibi doğru söylesin, yaşamla birlik olsun istedim. Çünkü yaşam umutsuzluktan umut üretmektir. İnsan umutsuzluktan umut üreterek bugüne kadar gelmiştir. (s. 205-206)

4 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 161.

Memed'in gelişen cesareti ve otantikliğini yansıtır: Doğa daima otantik, daima kendisi olduğu için, Memed'in kahramanlığını ve otantikliğini ölçmede kullanılan bir standarttır. Bu teknik, göreceli olarak basit ve dolambaçsız ve yazarın doğa, insan karakteri ve sanat hakkındaki aşkın felsefesini –yukarıda 3. Bölüm'de ele alındığı üzere– yansıtma eğiliminde olan *İnce Memed* 1'de incelikli ve göze batmayacak şekilde kullanılır.

İnce Memed 1'de birkaç karakter, "İnsanoğlu bu, kimin içinde ne var bilinmez" diye yorumda bulunur ve bazen de gizemli olarak sunulan karakterler vardır. Örneğin, hiç kimse Recep Çavuş'un nereli olduğunu, neden Çukurova'dan nefret ettiğini veya neden fıtrat olarak iyi fakat Memed'in Abdi Ağa'dan intikam almasına yardım ederken aşırı kana susamış olduğunu bilmez. Benzer şekilde, Deli Durdu nadir zamanlarda büyük cesaret ve otantiklik gösterebilir, fakat çoğu zaman zayıf ve zararsız insanları aşağılamak için her yola başvurur. Ancak, insan karakterinin gizemi hakkındaki sözlere rağmen, genellikle Memed'in gelişimi, Homeros tarzı destanın karakteristik özelliği olan karakteri eylemleriyle sergileme tekniği başat olarak kullanıldığı için, açık ve dolambaçsızdır. Memed muazzam fiziksel dayanma gücüne sahip olmanın yanında büyük düşünsel yoğunlaşma yeteneğine de sahiptir ve düşünceleri genellikle eylem ve mücadele yoluyla gerçeğe dönüşür. Özetle, *İnce Memed* 1'de, gizemli olarak sunulan veya anlaşılması zor davranışlar sergileyen karakterler, Memed gibi, açık ve dolambaçsız bir biçimde sunulurlar.

Ancak, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi'yle başlamak üzere, insan karakterini ve iç benliği ifade etme yöntemi daha karmaşık ve çok yönlü hale gelir. *Ortadirek*'in 1. Bölüm'ünün başlangıcı oldukça basit ve dolambaçsızdır, lakin İngilizce çeviri biraz daha az böyledir çünkü Koca Halil'in düşüncelerinden oluşan iki paragrafla başlar, sonra Koca Halil'in doğrudan alıntılanan iki kısa cümlesiyle sona eren bir üçüncü şahıs anlatı paragrafıyla devam eder ve peşinden yine başka bir düşünce paragrafı gelir. Ancak, orijinal Türkçe metin böyle düşünceler-doğrudan anlatım-düşünceler şeklinde başlamaz; bunun yerine, basitçe doğrudan anlatımla anlatıcının Koca Halil'i doğrudan tasviri birbirini izler. Ancak, 2. Bölüm'ün başlangıcı daha inceliklidir: Homeros tarzı bir epik benzetmeyi de içeren, bozkırın

iki paragraflık güzel tasviri [orijinal Türkçesinde üç paragraf] ile başlar ve hemen sonra Koca Halil'in doğrudan sözüne geçiş yapar:

> Koca Halil der ki: "Şu uçsuz bucaksız, cansız toprağın şenliği, güzelliği döngeleyle gelir. Döngelesiz, şu boş, ölü toprak neye yarar ki!" [Cilt 1, s. 21]

Koca Halil'in sözü anlatıcının tasvirini mi takviye eder? Yoksa anlatıcının yorumları Koca Halil'in düşüncelerinin dolaylı bir anlatımı mıdır? Üçlemenin bundan sonraki bölümlerinde yer alan biçemsel gelişmeler ışığında, bu konuda bir şey söylemek zordur. Daha doğrusu, kanaatimce anlatıcının izlenimleri ile Koca Halil'in düşünceleri arasındaki sınırlar bulanık hale gelir – bu, özellikle üçlemenin 3. Cild'inde öne çıkan bir tekniktir. Ve yine, Koca Halil'in doğrudan konuşmasının olduğu kısa paragraftan sonra gelen paragraf–bir kısmını daha önce 8. Bölüm'de tema ve karakterizasyon açılarından ele aldığımız (yukarıda s. 238-239)– doğrudan alıntıyla üçüncü şahıs anlatı tasvirini karıştırır ve böylece bir kez daha iki bilinç iç içe geçer:

> Çatırtılar gelir bozkırdan. Koca Halil kulağını toprağa dayar, toprağın derinden gelen sesini, uğultusunu dinler. Bozkır toprağı iyi bir iletkendir. Toprakta karınca sesleri. Kuş yuvaları. Bir kuş vardır, salt mavi. Yanar döner mavi. Yarlarda toprağı oyar, uzun bir delikle ta toprağın derinliklerine gider, yuvasını toprağın dibine yapar. Onun toprağı delişi duyulur. Civcivlerin sesi gelir. Uzak uzak bir türkü gelir. Döngele kökleri ne zaman kopacak, çatırtısından bilinir. Koca Halil der ki: "Bu toprak gibi yok. Telgraftan beter. Daya kulağını duyulmadık sesler duy. Bir çobanın kavalını duyarsın, dünyanın öte ucundan gelen. Bir türkü duyarsın, söylenmedik. Bir hoş, bir uğultulu. Çiçek yüklü bir türkü. Daya kulağını, bir günlük yol öteden giden atların nallarının sesini duy. Her adam toprağın sesini duyamaz. Kulak ister ona. Sesleri bir bir seçecek Koca Halil kulağı ister, düdüklerim...
>
> Koca Halil en çok kulağını dayayıp saatlerce toprağı dinlemeyi sever. Taa gençliğinden beri. [Cilt 1, s. 21-22]

Koca Halil'in düşüncelerini dolaylı olarak aktarmak için üçüncü şahıs anlatıcının kullanılması tutarlıdır; karakter ile anlatıcının bireysel bilinci bulanıklaşır veya hatta birleşir. Öteki türlü, an-

latıcıdan geliyor gibi yorumlanabilecek bu tasvir, Koca Halil'in doğanın güzelliği hakkındaki beğenisini ifade eden düşüncelerinin izlenimci bir versiyonudur.

Başka bir teknik bu ciltte ve diğer ciltlerde Meryemce göründüğünde veya Taşbaş tarafından bir daha asla Muhtar Sefer'le konuşmamaları için tembihlenen köylüler muhtarla etkileşime girdiklerinde sık sık kullanılır. Örneğin, 1. Cilt'te ve diğer ciltlerde, Meryemce ailesiyle veya köylüleriyle konuşmayı reddeder ve biz onun düşüncelerini sıklıkla araya diğer karakterlerin konuşmaları serpiştirilmiş şekilde okuruz. Bu şekilde Meryemce ile köylüler arasında sözlü iletişim olmamasına rağmen, bu, okur için bir diyalog haline gelir. Aynı teknik ara sıra, örneğin, Muhtar Sefer kirli işlerini yapan sadık adamı Ömer'e emir verdiğinde de kullanılır. Ömer'i Taşbaş korkusu sarar ve bu yüzden muhtarla konuşmaz, fakat okuyucu Sefer'in hiçbir şey duymadığı bir diyalog okur.

Genel olarak bu teknikler *İnce Memed* 1'de yoktur. Dahası, üçlemede biz tamamen farklı bir dünyadayızdır; bu dünyada Yaşar Kemal'in ideallerini doğa tasvirlerinin içinden süzülmüş şekilde veya hatta Memed'in niteliklerini doğanın içinden süzülmüş şekilde algılamak yerine, Memed'e izin verildiğinden daha fazla kendileri için konuşabilen karakterlerin fiziksel ve zihinsel varoluşsal gerçekliğini görürüz. Kısacası, Yaşar Kemal öz bilinçli olarak, hem içerik olarak daha izlenimci hem teknik olarak daha gerçekçi olan kendi anlatım biçemini, eşzamanlı olarak düşünüp konuşan –bazen farklı perspektiflerden– bireylerin bilincini yansıtacak şekilde değiştirmektedir. Böyle teknikler *İnce Memed* 1'de kullanılan üsluptan daha mı "gerçekçi"dir? Formel anlamda konuşma ve düşüncenin eşzamanlı kullanımı daha gerçekçidir, fakat her şeyi bilen anlatıcı ses, her şeyi bilmesi ister sınırlandırılmış olsun ister olmasın, hemen hemen hiç gerçekçi değildir: Sadece farklıdır. Üçlemenin her bir cildinin, *İnce Memed* 1'deki daha doğrudan ve dolambaçsız tekniklerden ister daha çok ister daha az sofistike ve ister daha çok ister daha az açık olsun, kendi tekniği vardır. Fakat her halükârda her cildin biçemi, hikâyesinin sunumuyla harika bir uyum içindedir.

Şimdi Yaşar Kemal'in üçüncü şahıs anlatımını, konuşmayı (ister diyalog ister monolog olsun) ve Uzunca Ali sırtında Meryemce'yle

Torosları aşmaya çalışırken görünmez bir diyaloğun parçası olarak sunulan düşünceyi birleştirdiği bir örneğe bakalım. Bu pasaj, Uzunca Ali ile ailesiyle konuşmayan annesi Meryemce arasındaki çok daha uzun bir tek taraflı konuşmalar dizisinin parçasıdır:

> Ali bir yokuşu çıkınca dama dedi. Anasını bir taşın üstüne indiriverdi:
>
> "Üşüdün anacığım sırtımda. Arkan esen yele karşı. Yel de buz gibi."
>
> Meryemcenin elinden ayağından kan çekilmiş. Meryemce donmaya doğru yüz tutmuştu.
>
> "Sana bir ateş yakayım da kızın. Sonra yola düşeriz."
>
> Atım olsaydı, ne üşürdüm, ne de gecelere kalırdım böyle. Ocağıma incir diktin, Uzun Alicik! Evimi yıktın. Ben ölürüm bundan böyle. Zaten ne kadar canım kalmış ki? Üfürsen çıkıverecek. Üfürüver Ali. Aaaah, gavurun başı perişan ettin beni!
>
> "Çocuklar, gelin de odun toplayın şuralardan. Ebeniz üşümüş."
>
> Sırtındaki ter soğumağa başladı. Ali geziniyor bu yüzden. Oğlan çocuk bir kucak çalı çırpıyı getirdi, ninesinin önüne koydu. Ali cebinden çıkardığı kibriti çaktı. Kuru çalılar hemen ateş aldı. Kız da getirdi. Ali kızın getirdiğini de ocağa attı. [...]
>
> Nineleri onlara sevgiyle bakmış bakmış, şu Uzunca Alinin çocukları olmasanız, sizi daha çok severdim ciğerlerim, diye düşünmüştü. [Cilt 1, s. 104]

Burada Yaşar Kemal'in üçüncü şahıs anlatımından, Uzunca Ali'nin doğrudan diyaloğuna (Meryemce'nin sesli olarak cevaplamadığı), oradan, düzenli bir diyalog biçiminde olan fakat Uzunca Ali'nin tabii ki duyamadığı Meryemce'nin düşüncelerine geçişini görürüz. Ali'nin konuşmasından, Meryemce'nin düşüncelerine, sonra geri Uzunca Ali'nin diyaloğuna, sonra yine bir üçüncü şahıs anlatımına geçeriz; bu geçişler iki ana damardan olur – önce ateş yakarken Uzunca Ali'nin halini betimleme, sonra Meryemce'nin eylemlerini betimleme. Sahne bu şekilde devam eder. Bu teknik, düzenli yaygın diyalog kadar basit ve dolambaçsızdır.

Romanda daha ilerde bir yerde Yaşar Kemal, Uzunca Ali'nin karakteristik düşünceleri ve algılamaları hakkında yorum yapar; bu sırada Meryemce bunaklığının etkisiyle geriye dönüp Yalak köyüne doğru yürümeye başlamıştır ve Uzunca Ali ile ailesi Meryemce'nin peşinden Toroslarda geldikleri yoldan geri dönmektedirler:

Elif:

"Bu gece yarısı koşturmazdı bizi oradan oraya. Nereye gitti ola? Bu yakınlarda köy möy de yok. Öyle mi?"

Ali içini çekerek:

"Yok," dedi.

Sabah aydınlığında yüzü yarı apaydınlık, yarı karanlık içindeydi. Yakınlarındaki bir çalının tek yaprağı sabah yelinde pırpır ediyordu. Uzaktan, apak bir güvercin sürüsü kalktı. Bir top köpük gibi göğe savruldu, kayalıklara indi. Ali, güvercin dedikleri yaratığı severdi. Aklığını, gökte sürünün açılıp kapanmasını severdi. *Şu anasının derdi olmasaydı, düşüncesi bir zaman şu güvercinlerin ardınca gider, su başlarına, yumuşacık sıcak tarlalara, portakal bahçelerine, göğün mavisi altında tatlı, güzel ne varsa oraya inerdi.* [Cilt 1, s. 162, italikler eklenmiştir.]

Ve son olarak, en az bir kez, Yaşar Kemal üçüncü şahıs anlatımını, Meryemce'nin doğrudan konuşmasını (doğayı kişileştiren) ve Meryemce'nin *düşüncelerini* karıştırır – bu, üçlemenin daha sonraki ciltlerinde daha kapsamlı olarak kullanılan tekniklerin habercisidir. Aşağıdaki pasaj, tabiatın çeşitli unsurlarına –dereler, güneş, dağlar, yıldızlar– yönelik bir kişileştirmenin yaklaşık üçte ikisinden sonra yer alır:

"Altımdaki kara toprak, her işin başı, her işin sonusun, çok incinir, çok yıpranırsın, sana olmadık işler ederler, türlü türlü hallere sokarlar incinmez, gücenmezsin. Yüreğin geniş, yayla gibi serinsin, cümle yaratık sende gönenir, barınır, ağaçlar bağrına batar, sular seni oyar, yıldırım seni bulur, dile gelmez haller gelir başına, amma gene de insan olmadığına şükreyle.

"Size, hepiciğinize söylüyorum. Ben gayrı hiç bir şeycikten korkmuyorum. Ölümden, soğuktan, hiç bir şeycikten."

Sözünü bitirince baktı ki Alinin karartısı karşısında yok. Bir an bir yalnızlık duydu, sonra geçti.

"Gitti," dedi. "Varsın gitsin. Şükredin," dedi sonra da. "Şükredin, şükredin."

Ağzı yukarı yattı. Dalların arasından birkaç uzak yıldız gözüküyordu.

Şu gökyüzünde her yaratığın bir yıldızı var. Kurdun, karıncanın, sudaki balığın, kovandaki arının, her yaratığın parlayan bir yıldızı var.

> Yoksa gökyüzü bu kadar çok yıldızla döşeli olur muydu? Gökyüzü bir yıldız ambarı.
>
> Koca Halilin de bir düşesi yıldızı var. [...] [Cilt 1, s. 246]

İçinde tırnak işaretlerinin olmadığı son paragrafın nereden geldiğine dair herhangi bir soru olsa, Koca Halil'e yönelik tavır bunun Meryemce'nin düşüncesi olduğu konusunda hiçbir şüphe bırakmaz. Ve açıktır ki, "Gitti" ifadesinden önceki iki cümlelik paragraf üçüncü şahıs anlatıcıya aittir.

Üçlemenin 2. Cildi'ne geçtiğimizde, teknik yönünden büyük bir hamle yapmak üzere 1. Cilt'te bıraktığımız yerden başlarız. İlk bölümde bile, ilk sayfalardan itibaren, Yaşar Kemal diyalog, düşünce ve üçüncü şahıs anlatımını iki çocuğun, Hasan ve Ummahan'ın karşılıklı konuşmalarında birleştirir:

> Ummahan:
>
> "Anladım kardaşım, anladım. Ne yapayım, söyleme."
>
> Hasan daha da sert:
>
> "Söylemem," diye bağırdı.
>
> Gene önüne eğildi. Çabuk çabuk yürümeğe başladı. Ummahan arkasından zor yetişiyordu. Bir zaman, o hale geldi ki neredeyse soluğu taşıp, oracığa yıkılıp kalacak. Sonra, gittikçe gücü azalmağa, geride kalmağa başladı. [...]
>
> Gece uyurken dişlerini gıcırdatıyordu. Uykusunda sıçrayıp, bağırıyordu. Sonra da akşamlara kadar ağzını bıçak açmıyor, somurtuyor. Bir beter oldu bu oğlan. [...]
>
> Neden sonra Hasan arkasına dönüp baktı. Ummahanı göremedi. Bir eşiğin içinde kalmış olacak. Dişini sıkıp bekledi. Güneş gittikçe kızdırıyor, boynundan sırtından içeri okşar gibi bir sıcaklık doluyordu. [Cilt 2, s. 8]

Biraz ilerde anlatım tekniği daha karmaşık hale gelir. Bu kez Ummahan ve Hasan arasındaki diyalogdan, bir karakterin bilincini yansıtan doğal imgelere –*İnce Memed* 1'de gördüğümüz üzere–, oradan Hasan'ın yüreğindeki bir tür varoluşsal endişenin kısa bir öyküsel tasvirine, hemen peşinden onun bu tasvirle birleşen derin düşüncelerine, sonra ani bir yön değişikliği ile Hasan'ın ninesi Meryemce'nin konuşması hakkındaki hatıralarına geçeriz ve sonra

bu hatıralar kısa öyküleme ve Uzunca Ali ile Meryemce arasındaki diyalogla karışır:

> "[...] varırım babama da bir bir anlatırım. Hepsini... Bir bir."
>
> Hasan kızdı:
>
> "Git cehennemin dibine. Babamın zaten canı sıkılıyor. Söylersen, seni şu elimdeki baltayla keserim. Anam avradım olsun keserim. Çabuk gel!" [...]
>
> "Ormana gidince, ne yapacağını söylersen gelirim."
>
> Hasan:
>
> "Gel, gel hadi gel, onu da söylerim," dedi.
>
> Ummahan:
>
> "Hadi söyle," diye yürüdü.
>
> Hazan kızmıştı. Gene içine gömüldü. Boynunu içine çekip yürüdü.
>
> Üstlerinden, sonsuz aklığın ortasında kara kara lekeler serpiştirilmişçesine boşluğa, bir kuş sürüsü geçti.
>
> Hasanın yüreği burkuluyordu. İçinde bir sıkıntı vardı ki, tarifsiz. [...]
>
> O mavi kuştan, yanar döner kuştan... [...] O kuşu tutsa tutsa bir tek Koca Halil tutardı. Koca Halil de iyice yaşlandı gayri. Ocağı batasıca, batasıca da kül ateş olasıca herif. Bu köyün başına bela. Pamukta, Çukurovada ortadan yitince, köylü de hep onu öldü sanmış. Oğlu da üstüne Kuran okutmaz mı? [...]
>
> [Meryemce:] "Ona Koca Halil demişler. O Koca Halil mi? O ölür mü o hiç? Cin taifesinden. Dinsiz imansız, zalim, hörtük, dört kitapta katli vacip bir hınzır. Ölmez o, ölmez, komşular." [...]
>
> Uzunca Ali, eliyle anasının ağzını kapatıyor:
>
> "Aman etme ana, eyleme ana, insan ölü arkasından böyle konuşur mu? Ölü ölüdür ana. Ölü bu dünyadan tümcek elini eteğini çekmiştir. Günahların büyüğünü işleme. Ölmüş adam ne kadar kötü olursa olsun, cümle kötülüğü bırakıp gitmiştir," diyordu. [Cilt 2, s. 12-13]

"Kara lekelere" indirgenmiş yükseklerde uçan kuş sürüsünün tasviri, Hasan'ın acısını yansıtan varoluşsal bir insani durumun parçası olan doğanın kayıtsızlığını akla getirir.

1. Bölüm'de daha ilerde, Meryemce'nin Koca Halil için okutulan mevlit sırasındaki davranışları Hasan'ın tecrübe edebileceğinin ötesindedir. Örneğin, Meryemce'nin mevlit sırasında bütün köy-

lülerle bağını kestikten sonra tek başına ne yaptığını görürüz. Ve sonra, birkaç saniyelik dehşet sırasında kısa süreliğine bomboş kalan bilincine gireriz:

> Birden dünya bomboş, ıpıssız geldi ona. Keşki Kel Aşığın sesi hiç bitmeseydi. [...] Meryemce kendisine acıdı. Toprağa çöktü, başı uğulduyordu. Şu Meryemce boşluğu, ıssızlığı hiç mi hiç sevmezdi. Ölümden de işte bundan dolayı korkardı. [Cilt 2, s. 16]

Meryemce'nin davranışı hakkındaki bu betimleme, eğer doğrusal anlamda düşünülürse, bir ara eklenti veya konudan sapma gibi görünür – Hasan ile Ummahan epizodunun kesilmesi anlamında. Fakat tema ve karakter düzeyinde, Meryemce'nin düşünceleri Hasan'ın ölüm hakkındaki duygu ve düşünceleriyle, güven ve huzur bulma arayışı ile benzerdir. Daha önce, yine İngilizceye çevrilmemiş olan başka bir kapsamlı pasajda şunu okuruz:

> Hasan ürpermiş, ölüm üstüne düşünmüş, bir gün, demişti, benim de kafam böyle [bu kuru kafa gibi] olacak. Bir korkunç yokluğun, çaresizliğin içine düşmüştü. [Cilt 2, s. 14]

Dolayısıyla hem Hasan hem Meryemce ölüm konusunda endişelidir: Her ikisi de onları ölüm konusunda bilinçlendiren bir deneyimle karşı karşıya kalmıştır ve her ikisi de ölüme korku ve bir yokluk hissiyle tepki verir. Kısacası, ölüm bilinci hayatın bütün safhalarında bir varoluşsal endişe kaynağıdır. Her iki örnekte de ölüm bilinci, yalnızlaştırıcı bir tecrübedir – Hasan ile arkadaşları mağarada atalarının kemiklerini bulduklarında Hasan onlardan daha fazla sarsılıp acı çeker ve onun bu bilinci bir sinirlilik haline ve Ummahan'a karşı yabancılaşmasına yol açar, tıpkı Koca Halil'in varsayılan ölümünün Meryemce'nin şiddetli tepkisine ve en sonunda kendine dayattığı bir yalnızlıkla neticelenen ölümü inkârına yol açması gibi:

> Meryemce ondan sonra bir daha hiç bir zaman köylüyle, köyün karıncasıyla bile konuşmadı. [Cilt 2, s. 17]

Meryemce'nin epizodu, Hasan'ın bilincinde geçmişten bir sahne olarak başlar fakat daha sonra gelişip Hasan'ın farkında olabileceği şeylerin çok daha ötesine geçen kendine yeten bağımsız bir hikâyeye dönüşür.

Ancak, hikâyenin izlediği yol Hasan'ın bilinci ile Meryemce'nin bilincinin birleştirilmesi yönündedir ve bu, şimdiye kadarki Yaşar Kemal romanlarında tümüyle yeni bir biçemsel dönüm noktasıdır. Bilinçlerin başarılı şekilde birleştirilmesi, Hasan ile Ummahan'ın hayalleri birleşirken ve her ikisi aynı anda aynı yaratıcı hayali –billur kırmızısı, sarısı ve billur mavisi üç çiçek– görürken, iki çocuğu sık sık birbirinden ayıran yabancılaşmanın sona erdiği *Yer Demir Gök Bakır*'ın sonuna kadar açık şekilde veya tamamen gerçekleşmez.

Bilinçleri birleştirme fikri üçlemenin 3. Cildi'nde büyük öneme sahiptir. Bu ciltte Yaşar Kemal'in 2. Cilt'teki tekniği daha kapsamlı hale getirilmiştir, o kadar ki, daha önceki ciltlerdeki izlenimcilik bu ciltte başlangıçtan itibaren daha yaygın ve daha yoğundur. Daha önce yukarıda 12. Bölüm'deki analizimde biraz detaylı olarak gösterildiği üzere, *Ölmez Otu*'nda birçok bilinç merkezi vardır. Memidik, sürrealizm dünyasına girecek kadar aşırı hale gelen izlenimciliğin belki en önemli örneğidir. Ek olarak, romanda ilk önce Memidik ile Durmuş'un bilinçlerinin birleşmesine şahit oluruz ve daha sonra Kel Âşık, Taşbaş ve Memidik'in bilinçlerinin birleştiğini görürüz – Memidik'in evliya Taşbaş hayali, onun insan Taşbaş'ı görmesini engelleyen bir çarpıtma olduğu için bu birleşmenin neticesi tatmin edici değildir. Bunlarla ilgili pasajlar daha önce 11. Bölüm'de (yukarıda s. 334-335) daha fazla söze gerek kalmayacak şekilde ele alınmıştı. Burada *İnce Memed* 2'nin 9. Bölümü'nde yer alan daha yüzeysel bir bilinçler birleşmesini göstermek için sadece ek bir yoruma ihtiyaç vardır. Bu bilinçler birleşmesini içeren epizotta bitkin ve travma geçirmiş Memed hikâyesini Koca Osman'a anlatır. Hikâye, sırasıyla Memed'in doğrudan anlatımı, Koca Osman'ın doğrudan yorumları, aralara serpiştirilmiş Memed'in Koca Osman'ın düşüncelerinden süzülen sözleri ve Koca Osman'ın Memed'in düşüncelerinden süzülen sözleri biçimindedir. Bazen anlatıcı meçhuldür. Tırnak işaretleri içermeyen aşağıdaki pasaj Memed'in yaşadıklarını nakleder ve sonra üçüncü şahıs anlatıya geçiş yapar. Anlatıcı, sınırlı-her şeyi bilen bir anlatıcı mıdır? Yoksa Memed'in hikâyesini düşünmekte olan Koca Osman mıdır? Bundan sonraki paragraf da benzer şekilde üçüncü şahıs anlatımıdır, peşinden geçmişten kısa bir diyalog ve sonra tırnak işareti olmamasına rağmen Koca

Osman'ın ağzından çıktığı açık olan bir paragraf (ve ayrıca ilk iki kısa paragrafın başında ve sonunda tekrarlanan iki kısa cümleye dikkat edin; bu tekrar, hikâyeyi yüceltme ve ona bir halk masalı havası verme eğilimindedir):

> *Karanlık duvar gibiydi. Usuldan bir yağmur çiseliyordu geceye.* Fırat suyunda en küçük bir kıpırtı bile yoktu. En küçük bir yel bile esmiyordu. Gece, sıcak yağmur buğulanıyordu. Soyundu, suya girdi. [...]
>
> Her köyde onu tanıyorlardı. Bir köyde bir aydan fazla duramıyordu. Birisinde, ben *İnce Memed*im dedi. Vallahi de billahi de benim o *İnce Memed.* Hiç kimse inanmadı. O kadar alay ettiler ki onunla, o köyde de duramadı. *Karanlık duvar gibiydi. Gecenin üstüne yağmur yağıyordu.*
>
> "Adını bağışla."
>
> "Adım Kara Mıstık."
>
> "Hah hah! *İnce Memed* Kara Mıstık mı?"
>
> Başka çaren kalmadı yavrum. Dumanlı Fırat dolaylarında, kartal örneği Dersim Kürtlerinde, ak topraklı Birecik Türkmeninde seni tanımayan yok. [s. 69, italikler eklenmiştir.]

İnce Memed 2'nin kalan kısmındaki anlatım tekniği daha çok *İnce Memed* 1'dekiyle uyuşur. Aslında *İnce Memed* 2, *Ölmez Otu*'ndan bir yıl sonra yayımlanmasına rağmen, genel olarak anlatım biçemi yönünden *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinden daha gelenekseldir. *İnce Memed* 1'de bulunan tematik idealizmi daha sert ve zorlu bir varoluşçuluğa dönüştürmeye odaklanır – sanki daha önceki romanın popüler fakat gerçekçi olmayan açık idealizmini "düzeltmek" ister. Romanın ilk kısımlarındaki belirsiz veya birleşmiş bilinçler içeren pasajlar, insana sanki yazar üçlemede ustalaştığı biçemsel gelişmeleri devam ettirmeye çalışmış, fakat sonra *İnce Memed* 1'de kullanılan daha doğrudan, epik anlatım stilinin *İnce Memed* 2 için daha uygun olduğuna karar vermiş gibi gelir.

Birleşen bilinçler teması –ki, canlı bir performans sırasında âşık ile dinleyicinin bilincinin birleşmesine benzer– 3. Cilt *Ölmez Otu*'nda birçok şekilde işlenir. Gerçeği görmek, "var olanı" görmek, sadece fiziksel görmeyi değil, fakat metafizik *görüşü* gerektirir, sadece algılamayı (*apprehension*) değil, fakat görenin bilincinin algılanan objeyi değiştirmediği veya dönüştürmedi-

ği bir imgelem eylemi olan gerçek kavramayı (*comprehension*) gerektirir. Eğer üçlemeye bu perspektifle yaklaşırsak, o zaman Yaşar Kemal'in 1000 sayfalık üçlemesini imgelemin hem bir göz önüne serilmesi hem bir egzersizi olarak görebiliriz: Üçleme bize imgelemle ilgili, hem yaratıcı hem yıkıcı olan, çeşitli kullanımlar ve perspektifler gösterir ve aynı zamanda tabiatla yakından ilişkili olan yazarın hayal dünyasına girdiğimizde imgelemlerimizi kullanmamızı gerektirir. İnsanlar imgelemlerini kullanma kapasitesine sahip olduklarında, sıklıkla eşzamanlı olarak hem doğanın güzelliğini hem dünyanın içler acısı insani sefaletini görürler – bunlar, Yaşar Kemal'in romanlarının öne çıkan ve 4. Bölüm'de (yukarıda s. 105-106) ele alınan *İnce Memed* 1'deki varoluşsal sembol çakırdikenlerinde ifade edildiği üzere, organik bir varoluş düşüncesinin parçası olan iki yönüdür. Doğanın estetik bir yorumu, insanın güzelliği takdir etmesinin insanların özünde olan bir şey olduğunu ve doğada insanları da kapsayan organik bir birliğin olduğunu ima eder. Bu fikir *İnce Memed* 1'de ve üçlemede hem açık hem incelikli biçimlerde ifade edilir. Örneğin, *İnce Memed* 1'de, iyi eşkıyalar hakkındaki türküler halkın kolektif imgeleminde doğal olarak ve kendiliğinden muhafaza edilir; bu, insanlarda, ister sevgiyle, ister cesaretle veya ister başka şekilde ifade edilsin, otantikliği doğal olarak tanıyan bir şeyin olduğunu gösterir. Örneğin, Vurgun Ahmet hayal gücü yokmuş gibi görünmesine rağmen –özellikle de Yalak köylülerinin çarpık hayal gücüne benzer bir hayal gücü– görünüşe göre otantik olanı tanıma konusunda içgüdüsel bir yeteneğe sahiptir. Bunu, *Yer Demir Gök Bakır*'da bir kar fırtınası sırasındaki mizahi bir sahnede Vurgun Ahmet tek tek köylülere acı gerçekleri söyleyerek onları rahatsız ettiğinde görürüz [Cilt 2, s. 174-178]. Ve Muhtar Sefer, Taşbaş'ın bir evliya olması hakkındaki hikâyelerin yayılmasını engellemeye çalıştığında, ona Taşbaş hakkındaki söylentileri kimin yaydığını bulmanın imkânsız olduğu söylenir:

> "bir türlü hikayeleri kimin çıkardığını bulamadım. Sanki hikayeleri insanların kulağına toprak anlatıyor, kaya, ağaç, esen boran, kopan fırtına, yağan kar anlatıyor. Belki şu ulu bozkırdan çağlayıp esiyor." [Cilt 2, s. 222]

Sanki doğa kendisi, köylülerle birlikte, Taşbaş'ın otantikliğini bilir. Dahası, köylüler Taşbaş'ı "Yerin göğün [...] direği" olarak görürler [293]. Onların imgelemleri ermiş Taşbaş'ı yaratmıştır, dolayısıyla Taşbaş, köylülerin bütün gerçekliğinin ve yaşamlarının kaynağı ve sonu olan kolektif yaratıcı imgelemlerinin bir ürünü olduğu ölçüde, gerçekten de yerin ve göğün "ortadireğidir."

Çeşitli karakterlerin bireysel bilinçleri arasındaki sınırları yıkmaya ek olarak, yazar bazen karakterlerinin bir tür hiper-gerçekliğine de girer:

> Tam üç gündür Taşbaşın evinin önüne bir ak kuş konmuş, kocaman bir ak kuş, kıpırdamadan duruyor. Ak kuş iki kartal büyüklüğünde var. Bu kuş ne Toroslarda, ne de Çukurovada şimdiye kadar görülmüş değil. Bu ak kuşun bir gözü mavi, bir gözü altın sarısı. Adilden [köylülerin borçlarını sildiğine dair iyi] haber gelir gelmez, ak kuş havalanıp gözden kayboluyor. [Cilt 2, s. 274]

Benzer bir şey *Ortadirek*'in sonuna yakın nar bahçesi epizodunda yer alır. Burada Uzunca Ali'nin karısı Elif genç bir kız iken bahçede çiftleşen yılanları seyrettiğini hatırlar ve sonra Yaşar Kemal onun deneyimini, yılanlarla cinsel ilişkileri olan insanlar hakkındaki folklor ve mitlerle harmanlar. Bu şekilde Yaşar Kemal, gerçekçi bir hikâyeyi folklorik ve mitolojik unsurlarla birleştirerek çeşitli edebiyat türlerinin eşit derecede imgeleme bağlı olduğu konusunda bizi bilinçlendirir. Şüphesiz imgelem sadece sanatsal bir süreç değildir, fakat hayatın tam kalbinde yer alan temel bir algılama sürecidir: Algılamalarımızın bilincinde olduğumuz ölçüde, hepimiz Yaşar Kemal'in –ve doğanın– izinden giden sanatçılarızdır.

Sanki bu fikri vurgulamak istermişçesine, Yaşar Kemal üçlemenin her bir cildinde Kel Âşık'ı türkü söylerken betimler. 1. Cilt'teki epizot yeterince gerçekçidir, dolayısıyla Kel Âşık'ın türkü söylemesi, Yaşar Kemal'in gençliğinde Çukurova ve Torosların gezgin Türk ve Kürt âşıkları Hemite köyüne geldiğinde şahit olduğu (ve ara sıra da türkü söylediği) türkü ve destan söylemelerinin bir tasviri gibidir. Kel Âşık'ın büyüleyici türküsü –Muhtar Sefer'in kendi kötü emelleri için manipülasyonunun bir sonucu olduğu ölçüde– gerçekçi bir biçimde betimlenir. Fakat yaratıcı imgelemin en büyük örneği (yazarın gerçek roman yaratımının dışında), "duyulmadık,

görülmedik" olan ve sevgililer Hüsne ile Recep'in tutkusu gibi harlayan bir ateşin yansıttığı Kel Âşık'ın 2. Cilt'teki türküsüdür [Cilt 2, s. 123]. Başka bir deyişle, onun türkü söylemesi, alevler gibi sıçrayıp dans eden ve hiç durmadan değişen varoluş anlarını yansıtan tutku dolu bir söyleyiştir. Onun türküsü, daha önce 11. Bölüm'de de (yukarıda s. 333) anlatıldığı üzere, kör Kürt âşığı Abdal-é-Zeyniki'nin öyküsüdür. Abdal hiç durmadan sakat bir kuşa türkü söyler, ta ki, tam güneş doğarken kuşun kanadı iyileşir ve âşığın da gözleri mucizevi bir şekilde açılır. Türkü dinleyiciyi yoruma davet eder çünkü Kel Âşık türküye "Bugün kıssadan hisse almak günüdür" [Cilt 2, s. 124] diye başlar ve şöyle bitirir: "Dedem Kürt Abdaldan, bu kıssadan hisse alan övünsün. Heheey ışıklar, heheey, tellice turnalar. Heheeeyt... İnsanoğlu övünsün" [Cilt 2, s. 127]. Öykü, Abdal'ın karanlıktan ışığı çıkarmasını ve doğayı yaratmasını veya dönüştürmesini mümkün kılan doğa tutkusu ve sevgisini vurgular. Bu düşüncenin aynı ciltte daha sonra Taşbaş kendisini tutuklayan jandarmaların "insana ve ışığa secde ede[n]" Alevilerden olduğunu düşündüğünde takviye edildiğini daha önce zaten gördük (yukarıda 10. Bölüm, s. 293-294).

> Bunu Taşbaşoğlu da bilirdi. Belki Allahın ışığı ondaydı. Belki köylü onda bu ışığı görmüştü. Belki değil, muhakkak. Yoksa, köylü hiç kimseye, boş yere böylesine sarılmazdı.
>
> Erişmiş olsa da, olmasa da, Taşbaş yüreğinin ta derininde, kendisinin kutsal, dokunulmaz, kendisi olmasa dünya olmaz, bu dünyada ne varsa kendisiyle var duygusunu elle tutulur hale getirmeye çalışıyordu. [Cilt 2, s. 367]
>
> Taşbaş içinden geçirdi, "Şu Kızılbaşlar gibi de sıcakkanlı insanlar yok bu dünyada," dedi. "Hak dini, dostluk dini, sevgi dini... Bunlar her bir işlerini sevgi üstüne kuruyorlar. İnsana tapıyoruz, ışığa tapıyoruz diyorlar ama yalandır. Bunlar insan sevgisine, dünya sevgisine tapıyorlar. Dünyanın sevgisi de ışığı değil mi?" [Cilt 2, s. 369]

Kel Âşık'ın söylediği Abdal'ın türküsünde ve "hiç görmediği, göremediği, elini dokunduramadığı bir sevgilisi" [Cilt 2, s. 124] olan Abdal-é-Zeyniki'nin kendi türküsünde anlatılan şey, yaratıcı algılama, ışık ve sevgi arasındaki yakın bağdır. Abdal yaralı turnayı iyileştirip kendi gözlerine de kavuşunca, "ışığı öper" ve bundan sonra

"ölünceye kadar ışık üstüne türkü söyle[r]. Karanlığı lanetle[r]. Dedem Kürt Abdaldan, bu kıssadan hisse alan övünsün" [Cilt 2, s. 126, 127]. Türkü ve kıssa, yaratıcı imgelemin –yaratıcı tasavvurun– ve sevginin bir eylemidir. Bu yaratıcı algılama, temel bir yaratıcı eylem olmasına rağmen, sanatsal yaratım olarak sahnelenmek zorunda değildir. Anın içindeki bir varoluş bilincine dayanan bir yaşam sevgisine bağlıdır – ister sevgi bilinci yaratmış olsun, ister bilinç sevgiyi yaratmış olsun, ya da ister ikisi birbirinden ayrılmayacak derecede iç içe geçmiş olsun.

Özel anlarda zaman zaman yansıtılan bu bilinçtir, hayat "meşgalesine" ve mücadelesine kapılmış yetişkinlerden daha ziyade, yaşlılar Meryemce ile Koca Halil ve çocuklar Hasan ile Ummahan tarafından yansıtılan. *İnce Memed* 1'de yer alan birçok lirik doğa tasviri, böyle zengin tasvirlerin Yaşar Kemal'in biçeminin ayırıcı özelliği olduğunu düşünmemize neden olur. Ancak, üçlemenin ve daha sonraki birçok romanın biçemi doğa tasviri konusunda daha fakir ve sadedir. Bununla birlikte, Yaşar Kemal üçlemede lirik doğa tasvirleri konusunda cimri davransa da, bu tasvirler kullanıldıkları yerlerde ön plana çıkarlar ve öncelikli olarak bir doğa felsefesini yansıtmaktan daha ziyade, bireyin yoğun bilinç anlarını yansıtırlar. 1. Cilt'te hayat ve sevginin sıcak ve aydınlık olduğu zamanlarda Meryemce'nin İbrahim'e âşık bir genç kız olarak güzel hatıraları [Cilt 1, s. 134] ve Çukurova yolu üzerinde yer alan mor çiçekli güzel kokulu yarpuz tarlasıyla ilgili hatıraları [Cilt 1, s. 135] vardır. Ve 2. Cilt'te, Koca Halil'in gençliğinin baharında "kanat takmış da uç[an]" bir atın üstünde bir sonbahar akşamı "Ardına gün vurmuş" çınar ağaçlarının arasından geçerken yaşadıklarıyla ilgili canlı hatıraları vardır [Cilt 2, s. 39]. Ve 3. Cilt'te, Hasan, Ummahan ve Kır İsmail'in kızı ayrı ayrı yoğun bir varoluş bilinci anı yaşarlar, gerçi Kır İsmail'in kızının varoluş bilinci bariz şekilde farklı bir türdedir:

> Az ötede bir pamuk dalının üstünde bir parıltı balkıyıp sönüyor, balkıyıp sönüyor, ışıklar saçıyordu. Hasan parıltıya koştu. Bir böcekti. Kalın kabuklu, kocaman, pörtlek gözlü, kabuğu bin bir renkte... Yeşil, çatır çatır bir kırmızı çizgi, uzak, billur mavisi, sarılar... İncecik, sert, dokunsan kırılacak. Böceği eline aldı, baktı, evirdi çevirdi. Sonra

usulca başka bir pamuk dalına koydu. Böcek o dalda da balkıdı durdu. Hasanın gözleri yaş içinde kaldı.

Kel Aşık saz çalar gibi iki büklüm olmuştu. Hiç yanına yönüne bakmadan, kıpırdamaz gibi, bir heykel gibi pamuk topluyordu. Yakasını açmış, göğsünün uzun ak kılları dışarlara taşmıştı.

Ummahanın gözleri yaş içinde kaldı.

Kır İsmailin kızının yanakları kıpkırmızıydı. Güneşten yanmış, kütür kütür bir tada bürünmüştü. Geniş kalçaları fistanının içinde şehvetle dönüyordu. Sırada ne kadar erkek varsa, gözleri teker teker, bir süre üstlerinde duruyor, bütün bedeni ateşler içinde yanıyordu. [Cilt 3, s. 128]

An bilinci 2. Cild'in sonunda acayip bir hal alır. Hasan önceki yıl pamuk toplamak için yaptıkları göç sırasında Torosları aşarken zorlukla taşıdığı kiraz çubukları karşılığında aldığı kibrit kutularını biriktirmiştir. Onun mücadelesi, çalışması ve biriktirmesi kapitalist bir artı değer yaratma mücadelesini akla getirir ve bu yüzden belki Yalak köylülerinin çektiği fakirliğe farazi bir çare için bir paradigmadır; fakat eğer öyleyse, Hasan'ın mücadelesi ayrıca şimdiki anı belki hiç gelmeyecek olan bir gelecek varoluş adına bir kapitalist "elden çıkarma" için bir paradigmadır. Henry David Thoreau bu tür bir takasın tipik örneğini şöyle dile getirir: "İnsanlar zamanında atılan bir ilmeğin dokuz tanesini kurtardığını söyler ve bu yüzden yarınki dokuz ilmeği kurtarmak için bugün bin ilmek atarlar."[5] Kanaatimce bu anın-içinde-varoluşu, ertelenmiş bir gelecek mükâfat için takas etme, 2. Cildin sonunda Hasan başarılı kiraz çubukları alışverişiyle elde ettiği kibrit kutularının çoğunu çılgınca yakmaya başladığında Yaşar Kemal'in aklında olan şey olabilir. Hemen bundan sonra, her iki çocuk, Hasan'ın kutsal kayasının altındaki üç billur çiçeği gördüklerinde eşzamanlı olarak bir yaratıcı hayal anını yaşarlar. Bu sahne, çocukların sevgi ve yaratıcı hayalinin bir varoluş anının sonucu olduğunu veya onunla eşzamanlı olarak gerçekleştiğini ortaya koyuyor görünmektedir, öyle ki bu yüzden ölüm korkuları veya yoksul hayatlarının tehlikeli niteliği onların dikkatini dağıtamaz.

5 Henry David Thoreau, "Where I Lived, and What I Lived For", *Walden* içinde, yay. haz. Rossi, s. 66.

Yaşar Kemal'in konuşma, anlatım ve düşünceyi karıştırdığı anlatım tekniği kendi başına ilginçtir, fakat o ara sıra Freudyen analizi hatırlatan bir serbest çağrışım tekniği haline gelir. Örneğin, *Yer Demir Gök Bakır*'ın 1. Bölümü'nde, Hasan'ın geçmişi hatırladığı sahnede yer alan Meryemce'nin Koca Halil'in mevlidine tepkisinin ara öyküsünün ansızın sona ermesinden sonra, bölüm Hasan'ın kendisini ölümden koruyacak ve bütün köyü de Adil Efendi'den koruyacak bir nazarlık olarak kullanmak üzere mavi bir yalıçapkını kuşunu yakalama çabalarına döner. Daha önce 10. Bölüm'de (yukarıda s. 285-286) ortaya konduğu üzere, çocuğun ve yetişkinlerin korkularının ilişkilendirilmesi, yetişkinlerin çok abartılı Adil Efendi korkusunun onların süblime edilmiş veya bastırılmış ölüm korkularının bir yansıtımı olduğunu gösterir. Yetişkinlerin aksine, Hasan ölüm korkusuyla daha doğrudan yüzleşir. Dahası, Hasan'ın yalıçapkını-nazarlığı hakkındaki *düşüncelerini* hemen orman hakkındaki *sözleri* takip eder, "Ormana varır varmaz..." Bu, bir ilk dini deneyim gibi görünen Hasan'ın "kutsal kayası" ve yaratıcı imgelemin örnekleri olan ateşte gördüğü hayali görüntüler dahil, ormandaki olayların, bireylerin çeşitli bilinçaltı düzeylerde ölümü ve yok olma korkusunu kabullendiğini gösteren sembollerle veya nazarlıklarla ima edildiğini akla getirir.

3. Cilt'te, Hasan ile Ummahan köylülerin babaları Uzunca Ali'ye saldırmasına ve öldürürcesine dövmesine şahit olduğunda, farklı türde sembolik psikolojik ilişkilendirmeler görürüz. Onların bu olay sonucu hissettikleri öfke, en azından kısmen babalarının sevgi ve korumasını kaybetme korkularını örten veya gizleyen bir şeydir; bu, ayrıca duyguları bastırmanın nasıl işlediğiyle ilgili bir paradigmadır da. Bir çocuğun sevgi ve koruma için güvendiği ebeveyni ona kötü davranabilir ve bu, terkedilme veya bedensel zarar görme korkusuna sebep olur ve ebeveyne karşı güçsüz bir öfkeye dönüşür. Fakat bu öfke, pratik hayatta kalma gerekçelerinden dolayı bastırılmalıdır çünkü bir çocuk genellikle çok güçlü bir ebeveynden intikam alamayacak kadar zayıftır. Ebeveynlerin çocuğa yönelik gerçek bir tehdit olmaları gerekmez – sadece böyle algılanmaları yeterlidir ve ebeveynlerin bir çocuğun arzularını tamamen tatmin etmesi imkânsız olduğu için, çocukların ara sıra kendilerini baskı görmüş, tehdit edilmiş veya terk edilmiş hissetme ihtimalleri

hayatın doğal akışının bir parçasıdır. Bu örnekte, bir çifte yön değiştirme veya bir yön değiştirme ve bir telafi vardır, çünkü tehdit olarak algılanan ebeveynlerin rolü Uzunca Ali'yi öldüresiye döven köylülere yöneltilmiş ve bu vesileyle çocuğun ebeveyne karşı bastırılmış öfkesi aktif hale getirilmiştir. Sonra çocuğun öfkesi ebeveyne zarar veren köylülere yönlendirilir ve bu da çocuğu ebeveyne karşı kendi bastırılmış şiddetli öfkesinden uzaklaştırır. Böylece köylüler hem ebeveynin hem kötü muamele görmüş öfkeli çocuğun bir yön değiştirmesidir, bu yüzden Hasan ve Ummahan'ın köylülere karşı öfkesi eşzamanlı olarak zalim ebeveyne ve haddi aşan benliğe yönlendirilmiş bir öfkedir. Tipik Yaşar Kemal üslubuyla, bu potansiyel olarak geleceği haber veren gözlemler harika bir mizah ve ironi duygusuyla birlikte sergilenir:

> Hasan:
>
> "Babam onlardan çok pamuk topluyordu da çekemediler, karınları yemedi. Onun için öldürüyorlardı. Bir büyürsem, bir büyürsem, hepsini teker teker yakalayacağım, teker teker öldüreceğim. Bir büyüyüm de gör sen! Ben bir büyüyüm de görsün onlar adam nasıl öldürülürmüş!"
>
> Öfkeden dişlerini sıkıyor, dişleri gıcır gıcır ediyordu.
>
> Ummahan:
>
> "Bak Hasan," dedi. "Ökkeş Dağkurdunu öldürme. Herkes vurdu da, o vurmadı babama. Bir tek o vurmadı."
>
> Hasan dikleşti, kabardı. Öfkeden kıvranıyordu. Gözleri kıpkırmızı olmuş, yaş ile dolmuştu.
>
> "Öldürmem Ökkeş Dağkurdunu," dedi. "Varsın o yaşasın."
>
> "Bir de Zalacayı çok öldür. Dişlerini babamın kulağına geçirmiş ısırıyordu. Bir de babamın üstüne çıktı, tepindi durdu."
>
> "Onu da nasıl öldüreceğim, büyüyünceye kadar düşünürüm."
>
> Ummahan:
>
> "Ben de düşünürüm. Belki benim de aklıma onu bir iyi öldürmek gelir."
>
> Hasan:
>
> "Sen de düşün," diye ona izin verdi. "El elden üstündür ta arşa kadar." [s. 235]

Yaşar Kemal bize ayrıca insan imgeleminin yön değiştirmelerinde folklor ve efsaneleri kullanma yollarını da gösterir. Çocuklar or-

mana doğru koşar ve aralarında hâlâ biraz gerginlik kalmış olsa da, köyün doğadaki huzur dolu görüntüsü, çocuklar arasında birkaç dakika önce olduğundan daha huzurlu bir ilişkiyi yansıtır: "Koşmaya başladılar. Uzakta, kar altındaki köyün her evinin bacasında, göğe doğru ışıklı bir maviye batmış bir duman süzülüyor, dumanlar usulca doğuya doğru dalgalanıyordu" [Cilt 2, s. 17] . Fakat hemen bu pasajdan sonra hikâye, Anadolu bozkırı ile Toroslar arasında yer alan korkulu bir mağaralar bölgesinin ve "ulu kayalar"ın tasvirine yer verir. Rivayete göre, Koca Halil bir keresinde yolunu kaybetmiş ve kendisini geceleyin her şeyin "ışık içinde, bin türlü renk içinde" olduğu bu bölgede bulmuştur. Burada peri padişahının kızıyla karşılaşmış, kız Koca Halil'i mucizevi şekilde bir anda köye geri götürdüğünde, "Köy bir an, şimşek çakmış gibi baştan ayağa aydınlanmış[tır]" [Cilt 2, s. 18]. Koca Halil'in folklorik hikâyesi, canlı insan imgeleminin başka bir örneğidir. Düşünceleri çeşitli düzeylerde ölüm korkusu etrafında dönen Hasan, Meryemce'nin Koca Halil'in ölüm fikrine şiddetli tepkisini "bir şekilde" düşünür ve bu, bizi yine çocuk ile nine arasında bir davranış karşılaştırması yapmaya davet eder. Hem Hasan hem Meryemce ölümden korkar, fakat Meryemce ölüme inkârla tepki verir – kendisi gibi yaşlı olan Koca Halil'in ölebileceği fikrini inkâr eder ve bilinçli ölüm korkusuna dinle ve bastırılmış korkusuna da öfkeyle cevap verir. Ve Hasan yeni keşfettiği ölüm bilincinin bir sonucu olarak cennet ve cehennem hakkında sorular sorduğunda, Meryemce ona cevap olarak dini bilgiler sunar – lakin belki Hasan'ın bastırılmış korkusunun bir işareti olan gergin sinirliliğini düşündüğümüzde, görünüşte bu bilgilerin etkisi az olur. Biraz önceki örnekte, Koca Halil ve perilerin hikâyesi, Hasan'ın korkularını folklor ve efsaneler yoluyla süblime ederek yatıştırmak için imgelemini kullanmasının bir örneğidir.[6]

6 Heuscher folklor ve peri masalları ile varoluşçu felsefe arasındaki ilişkiye geniş ve derin bir açıdan bakar. Genel Önsözünde folklor ve varoluşçu felsefeyi "küçük önyargıları aşma ve [...] insan hayatının kaynaklarını, özelliklerini ve hedeflerini somut ve hakiki şekilde resmetme" konusunda müttefikler olarak betimler:

> Folklor bunu hiçbir yansıtma yapmadan, çok sayıdaki renkli imgeleri ve simgeleri vasıtasıyla başarır. Bunlar bizi, belli şekillerde "her günkü dünyadan" çok daha gerçek olan bir dünyaya bağlar. Bu "her günkü" dünya, sadece bizim

Yer Demir Gök Bakır'ın çoğu boyunca, umutsuz Yalak köylüleri, Hasan gibi, korkularını süblime ederler: Dini hurafeleri ve folkloru komşuları Taşbaş'ı bir ermişe dönüştürmek için kullanırlar. Kısacası, ölüm korkusunun bir çaresi, o korkuyu hikâyeler, halk masalları, efsaneler ve dinler uydurarak ve sonra onlara inanarak süblime etmektir. Dolayısıyla Yaşar Kemal'in imgelemin gücü hakkındaki sözleri ve örnekleri genellikle en derin türdeki psikolojik algılamalarla bağlantılıdır – ve bu, en geniş anlamda onun biçeminin önemli bir yönüdür. Yaşar *Kemal Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde insan imgeleminin bu gücünü çok kapsamlı şekilde gözler önüne serer. Ve bu olgunun en önemli örneği, duyarlılığı ve aşırı aktif imgelemi sadece arkadaşlarını değil, fakat ayrıca Yalak köyündeki yetişkinleri de etkileme gücüne sahip olan çocuk Hasan'ın imgelemidir. Hasan yetişkinler veya arkadaşları için müzik ve şiir gösterisi yapmamasına rağmen, orijinalliği ve arayış içindeki yaratıcı zihni onun çocuk âşık Yaşar Kemal'in sembolik bir temsilcisi olduğunu akla getirir. Dahası, Hasan'ın ilk ölüm korkusu, onun yazarın camide namaz kılan babasının öldürülmesine şahit olan bir çocuk olarak o ilk deneyimini yansıttığını akla getirir. En önemlisi de,

---

zahmetlerimiz ve endişelerimiz tarafından değil, fakat ayrıca sağlam şekilde yerleşmiş toplumsal veya kolektif kanaatler ve kişisel önyargılarımız tarafından da daraltılır, güçsüzleştirilir ve cüceleştirilir. Benzer şekilde, varoluşçu felsefenin de bu her günkü dünyanın ötesinde yatan daha geniş, daha derin ve daha zengin bir dünyayı gösterme görevi vardır. Bunu, VAR OLAN hakkındaki görüşümüzü gizleyen veya çarpıtan ve bu evrenin çok katmanlı özelliklerinin en derin tabiatlarını veya anlamlarını göstermesini engelleyen bütün o önyargıları veya ön kabulleri bilinçli ve sistematik olarak ortaya çıkarıp bir kenara koyarak, dikkatli düşünme yoluyla başarmaya çalışır.

Goethe, Novalis, Hölderlin, Carossa, Leopardi ve Rilke gibi büyük romantik şairlerin izinden giden varoluşçu yazarlar, açıklık ile anlamsızlığı, umut ile umutsuzluğu, hayat ile ölümü ve paradokslar ile zaferleri kuşatan bu örtülü nihai anlamlar dünyasını ortaya çıkarmayı amaçlar. Onlar bizi dar bir dünya görüşüne bağlayan bağları gevşetme amacına odaklanan gerçekten yeni, bilinçli, iyi düşünülmüş bir çabayı temsil ederler. Soyut ve güçsüz hale gelmiş dilimizi yeniden biçimlendirirler ve bunu da yeniden canlı hale gelmiş kelime vasıtasıyla canlı ruhu yeniden yakalamak için yaparlar. (*Existentialism and Folklore*, s. ii-iii.)

Yukarıdaki pasajda bahsedilen romantik şairlere ek olarak, Heuscher önemli varoluşçu yazarlar olarak gördüğü romancılardan –Nietzsche, Hesse, Kafka ve Camus gibi– ve oyun yazarlarından –Albee, Beckett ve Sartre gibi– söz eder (s. iii).

üçlemenin psikolojik boyutu, psikolojik yönü daha örtülü ve daha az gelişmiş olan *İnce Memed* 1'dekinden daha incelikli ve kapsamlı bir psikolojiyi ifade etmek için düşünce, konuşma, anlatım ve sembolik mekân gibi unsurları karıştıran bir üslubu gerektirir. Genel olarak, Yaşar Kemal'in değişen biçemleri, karakter, psikoloji ve temanın ifadesine bağlıdır. Yaşar Kemal insan etkileşimine yüzeyin altındaki daha derin anlamlara dair ipuçları sağlayan bir tür yüzeysel oyun olarak bakar. Örneğin, Ökkeş Dağkurdu düzenli olarak günde beş vakit namaz kılar ve bir gün hacca gidebilmek için para biriktirir. Bu parayı biriktirmek için ailesini aç sefil bırakır. Fakat 1. Cilt'te Muhtar Sefer onu manipüle ettiğinde, Ökkeş'in kendine dayattığı mahrumiyetin, kırk hurinin ve kırk hizmetçinin onun her arzusunu yerine getirmeye hazır olduğu ve istediği her türlü yiyecek ve giyeceğin her zaman emrine amade olduğu ahirette çılgın bir cinsel zevku sefa elde etmek için artı değer biriktirme –bir tür kapitalist hesap olarak– amacına dönük bir tür yaşam karşıtı araç olduğu açıktır [Cilt 1, s. 298]. Benzer şekilde, 3. Cilt'te Ökkeş ve diğer köylüler ölümcül şekilde hasta olan bir Taşbaş görüntüsüyle karşılaştıklarında, Ökkeş, namazının ortasında bile mucizelere inanmadığını –yani, insan imgelemine inanmadığını– gösteren bir inançsızlık sergiler: "Bizim dinimizde sihir, keramet yoktur" [Cilt 3, s. 333]. Fakat tabii ki sembolik eylemin ana örnekleri, Hasan, Meryemce, Koca Halil ve Memidik karakterlerinde çok daha derin bir psikolojinin olduğunu ortaya koyar.

İnsanların *–bir toplum olarak–* hikâyeler ve efsaneler yaratıp onlara inanma yeteneği, insan imgeleminin toplumun ve bireysel kimliğin temeli olduğunu gösterir. Yaşar Kemal imgelemin doğal kapasitesini hem olumlu hem olumsuz biçimlerde ortaya koyar. İmgelem insanların kimlikler yaratmasını ve toplumlar oluşturmasını sağladığı müddetçe, pozitiftir. Fakat insanların gerçekçi olmayan veya amaçlarına zarar veren yaşam tasavvurları yaratmasına neden olan korku gibi negatif duyguları yaydığı ölçüde bir dezavantajdır. Bastırılmış ölüm korkusunun bir yansıtımı olan Adil Efendi korkusu köyde o kadar güçlü ve geneldir ki Hasan'ın alevleri seyredip atlar, kurtlar, karıncalar, köpekler, kavaklar ve benzeri şeyler hayal etmesi, çocukları konuşma dahi gerektirmeyen bunaltıcı bir korkudan uzaklaştıran bir rahatlamadır: "Hasan yalımlardan atlar,

kuşlar görmüyordu artık. İkisi de aynı şeyi düşünüyordu. Belki de düşünmüyorlardı. Kanlarına, derilerine, iliklerine işlemişti. Soluk alışlarında vardı" [Cilt 2, s. 25-26]. Çocuklar kıyamet gününü ve deprem dahil her türlü evrensel felaketi ve toprak tarafından yutulan bir şehrin hikâyesini hayal ederler ve hemen sonra konu köylülerin Adil Efendi korkusuna gelir: "Kimsecikler adını ağzına alamıyor, kimse kimseye korktuğunu belli etmek istemiyor. Gittikçe de, gün geçtikçe de korku artıyor. Köyün itleri bile ürüşmez oldu" [Cilt 2, s. 26]. Konumuzun dışında olmasına rağmen, korku Yaşar Kemal'in bütün romanlarında ana bir temadır – özellikle de *Kimsecik* üçlemesinin birinci cildi *Yağmurcuk Kuşu*'nda. Yaşar Kemal korkunun psikolojisine dalar ve böyle yaparak, antik zamanların stoacılarının konuyu işlemesinden önce bile ele alınmış olan temaları incelemiş olur.

Son olarak, Yaşar Kemal'in doğa, insanlık, sanat ve bunlar arasındaki ilişki hakkındaki felsefesi –bariz şekilde biçim ve ima yönünden Platonik veya neoplatonik düşüncenin bir biçimi olarak– bir biçemi ima eder veya aynı şekilde, Yaşar Kemal'in biçemi bir felsefeyi ima eder. Yaşar Kemal hatıralarında bize doğadaki her şeyin nasıl münferit ve eşsiz olduğunu anlatır:

> Birden farkına vardım ki, bu Toroslardan akar suların hiç birisi ötekine benzemiyordu. Oysa Savrun suyunu yaşamadan bütün sular biribirlerine benziyordu. Bu ayrıntıyı anlamam beni çok şaşırttı. Savrun suyunu yaşarken çok da balık, bitki, çiçek, ağaç görmüştüm. Çok da arı, böcek, kurbağa, yılan, kaplumbağa, bukalemun görmüştüm. İnsanlar da doğayı, doğanın içinde yaşayan insanlar da, başka türlü anlıyorlardı. Benim şimdi vardığım anlayışa onlar çoktan ulaşmışlardı. Doğanın ayrımına varmak onlar için bir gelenek, daha doğrusu bir yaşamdı, yaşam biçimi bile diyemeyeceğim. Her böceğin, bir ağaçtaki her yaprağın, bir daldaki her çiçeğin, aynı renkteki, aynı büyüklükteki her kelebeğin bir kişiliği vardı. Bir böceği alıyor, uğur böceklerine çok meraklıydım, daha da en sevdiğim böcek uğur böceğidir, aşağı yukarı her romanımı bir uğur böceği onurlandırır, bir uğur böceğini alıyor, ona günlerce bakıyor, öteki uğur böceklerinden ayrıcalığını bulmağa çalışıyordum. Sonunda da buluyordum. Demek ki, her çiçeğin, her böceğin, her yaratığın, sineğin bir kişiliği vardı. Bu merakı sonuna kadar

> götürdüm. Bu merak, bu düşünce romanlarımda nasıl bir yer buldu bilemiyorum. Doğada her yaratığın özel bir macerası da olmalıydı.[7]

Her canlı şeyin eşsizliğini kabul ettiğimiz an, genelleştiren ve sınıflandıran dilin yetersizliğini de kabul ederiz: Dilin eğilimi, bireyden ziyade cinsi veya türü ifade etme yönündedir. Hiçbir şey diğeriyle benzer olmadığına göre, onları nasıl karşılaştırabilirsiniz? Karşılaştırmalar sıklıkla farklılıkları göz ardı eder ve eğer siz gerçekten varlıkları kıyaslamak istiyorsanız, varlıkların eşsizliğini kabul eden fakat yine de paradoksal olarak metaforlar kullanan ve bu şekilde her şeyin başka her şey *olduğunu* ima eden şairi izlemelisiniz. Böyle gözlemler, birçok zaman ve kültürdeki düşünce çizgilerini –sadece Emerson, Plotinos, Blake, Agnostikler ve erken dönem kilise babaları değil, fakat ayrıca Krishnamurti gibi teosofistler, Yogananda gibi yogiler ve büyük Hindu dini metinlerinin diğer üstatları ve başka önemli dinlerden düşünce çizgilerini– kapsayacak şekilde genişleme eğiliminde olan derin felsefi düşüncelere davetiye çıkarır. Yaşar Kemal böyle fikirlerle entelektüel seviyesi yüksek üstatları vasıtasıyla tanışmış olabilir, fakat görünüşe göre, Savrun Çayı'nı keşfetme konusundaki sözlerine bakarak çıkarımda bulunursak, başlangıçta böyle fikirleri doğrudan tecrübe yoluyla kendi başına keşfetmiştir. Bir keresinde bu düşüncelerin bazılarını böyle konularda benden çok daha bilgili olan bir arkadaşla paylaştığımda, Leibniz'in "Ayırt Edilemeyenlerin Özdeşliği" prensibinden her şeye, Kant'ın "Antinomiler" (Çatışkılar) konusundaki metoduna, Brihadaranyaka Upanishad'dan kapsamlı pasajlara, Taoizm'e, Whitman'a, Proust'a, Hazlitt'in "Soyut Fikirler Üzerine" yazısına ve Hume'a ve çok çok daha fazlasına yapılan referanslar seline maruz kaldım.[8] Yaşar Kemal'in bütün şeylerin eşsizliği ve sıradan dilin bu eşsizliği tarif etmede yetersizliği hakkındaki temel görüşüne göre, sadece metafora başvuran şair varlıkları yeterince tarif etmeye, o da ancak, başlayabilir. Fakat paradoksal olarak, metafor bütün şeylerin kökten özdeşliğini ima ettiği için, insanın herhangi bir şeyi bilmesi için her şeyi bilmesi gerekir; veya tersine, bir şeyi bilmek her şeyi bilmektir.

---

7 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 123-124.

8 William Dennis Horn, İletişim ve Medya profesörü, Clarkson Üniversitesi, Potsdam, New York, e-mail yazışması, 29 Mayıs, 31 Mayıs ve 1 Haziran 2012.

Yaşar Kemal'in dile yönelik yaklaşımının çağrışımları ilginçtir. Hatıralarında bize şunu anlatır:

> Kırlangıç kutsal kuşlar oldukları için yuvalarını kimsecikler bozamazdı. Uzun bir süre de kırlangıçların o kocaman sarı ağızlı farfaracı civcivlerini seyrettim. Daha onları yazamadım. O büyük büyüyü yazabileceğimi hiç sanmıyorum.[9]

Yaşar Kemal'in bu sözleri, onun kırlangıçları romanlarında bilfiil kullandığını fark ettiğimizde daha ilginç ve önemli hale gelir. *Yer Demir Gök Bakır*'ın açılış faslında, orijinal Türkçe metnin ikinci paragrafında yer alan fakat İngilizce çeviride yer almayan bir cümlede Yaşar Kemal, Anadolu bozkırının ucundaki karla kaplı bölgenin beyaz örtüsü üzerinde zorlukla yürüyen çocuklar Hasan ve Ummahan'ın uzaktan bir tasvirini sunar:

> Bir de uzaktan Hasanla Ummahana bakınca yuvadan düşmüş, yuvarlanan, uçmak için kanat çırpan, çabalayan kırlangıç yavrularını görür gibi oluyordu insan. [s. 7]

Burada, çabalayan çocuklar ve kırlangıç yavrularının her ikisi de eşsizdir ve bu yüzden tarif edilmesi olanaksızdır, ancak, bu karşılaştırma denklemin her iki yarısına biraz ışık tutar ve böylece hem kırlangıçlar hem çocuklar yeni bir gözle görülmeye başlanır. Başka bir yerde, *Yağmurcuk Kuşu*'nda, bir çocuk olarak Yaşar Kemal'i temsil eden Mustafa karakteri kırlangıçlardan büyülenircesine etkilenir, kırlangıç yavrularıyla dolu bir yuvaya odaklanarak çoğu zamanını onları seyrederek geçirir ve kendisini tutkulu şekilde onlarla özdeşleştirirken farkında olmadan kendi metaforu haline gelir:

> [...Mustafa] kalktı, tek ayağı üstünde sekerek dışarıya çıktı, balkonun tavanındaki kırlangıç yuvasının altına geldi, orada durup, gözleri yukarda, boynu ağrıyıncaya kadar yuvaya baktı. Bir tamam saymıştı, yuvada beş tane sarı ağızları kocaman, gözleri pörtlek, bedenleri pespembe civciv vardı. Ana kırlangıç yuvaya gelirken bu beş yavrunun beşi de ağızlarını koskocaman açıp boyunlarını inanılmayacak kadar uzatarak basıyorlardı yaygarayı. Bu kadar ses, bu kadar küçük yaratıklardan nasıl çıkıyordu, Mustafa bu dünyada çok şeye şaşıyordu ya,

9 *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 48.

> en çok da buna şaşıyordu. [...] yine sıra kırlangıç yuvasına geliyordu. Mustafa bu gülünç yaratıklara çok gülüyordu. Analarının gelişine öylesine seviniyor, öylesine bir şamata koparıyorlardı ki, Mustafa da onlarla birlikte içinden sonsuz bir sevinç dalgası koparak kanat takıp uçuyordu. Mustafa, bir gün, ana kırlangıç yuvaya gelirken, yavrular gibi kendisini sonuna kadar boynunu uzatmış buldu. Buna çok güldü, başını kırlangıç yuvasına kaldırıp kasığını tuta tuta güldü. [s. 25-26][10]

Şüphesiz, Mustafa'nın kendisini kırlangıç yavrularıyla özdeşleştirmesi saf sevgiye dayanan bir davranıştır. Bir çocuk olarak Yaşar Kemal'in yeniden yaratılmış hali olan Mustafa karakteri, daha önce bahsettiğimiz *Yer Demir Gök Bakır*'ın sonuna yakın bir kısmında yer alan Taşbaş'ın Alevilerin inançları hakkındaki şu sözlerini destekliyor görünmektedir:

> İnsana tapıyoruz, ışığa tapıyoruz diyorlar ama yalandır. Bunlar insan sevgisine, dünya sevgisine tapıyorlar. Dünyanın sevgisi de ışığı değil mi? [Cilt 2, s. 369]

Yaşar Kemal bir Alevi köyünde büyümüştür ve onun idealizmi ile hümanizmi, *Yer Demir Gök Bakır*'da ifade edilen Alevi değerlerini yansıtıyor görünmektedir. Onun yazıları, acı çeken insanlığın en acı ve en dayanılmaz durumlarını yansıtırken bile, ışığı, umudu ve insan sevgisini ifade eder.

10 *Yağmurcuk Kuşu* (*Kimsecik* 1), (İstanbul, YKY, 2004), [s. 25-26].

16. BÖLÜM

Sonuç

Arles'le postacı Roulin hayretle Vincent Van Gogh'a şöyle der: "Ah, Mösyö, siz varlıkları tasvir ettiğiniz zaman, ben bütün hayatım boyunca kör olarak yaşamış olduğumu görüyorum."[1] Roulin büyük bir sanatçının gözlerinden görebilen sıradan bir insandı. Buna karşın, Van Gogh sıradan insanları görebilen karmaşık ve hassas bir adamdı. Van Gogh kendisine uluslararası resim satıcılığı dünyasında kârlı bir kariyer sunan "birbirine bağlı" Hollandalı bir aileden gelmesine rağmen, avantajlarına sırtını dönmüş ve önce en sefil şartlar altında acı çekerek çalışan insanlara İncil'i ve Hıristiyanlığı öğretmeyi, sonra onların eskizlerini ve resimlerini yapmayı seçmiştir. En basit konuları büyük bir ustalıkla işlemiştir ve böyle yaparak bize yeni gözler, yeni bir bakış sunmuştur. Yaşar Kemal'in bazı önemli açılardan Van Gogh'la benzerlikleri vardır: Romanlarında sergilediği efsanevi tabiat bilgisinin, daha bir çocuk iken profesyonel bir gezgin âşık olarak eğitiminin ve etnoloji ile etnomüzikoloji alanlarında kendini eğitmesinin de gösterdiği gibi, onun Anadolulu kökleri onun toprağa yakın sıradan insanları anlamasını mümkün kılmıştır. Dahası, Yaşar Kemal İstanbul'un edebiyat dünyası ile Anadolu'nun halk kültürünü uzlaştırabilmiş eğitimli biri olmuştur. Okuma yazmayı Çukurova bölgesindeki devlet okullarında öğrenmiş ve onun ağıtlar derlemesini 1943'te yayınlayan *Halk Evleri*'ne, yani o dönemde yeni açılan halk eğitim merkezlerine devam etmiştir. Ayrıca, dünya edebiyatının bazı şaheserlerini yaratmasını sağlayan bir edebiyat bilinci geliştirmesine yardım eden Arif, Abidin ve Güzin Dino ve başka yüksek kültürlü bireylerle yakın temas kurma avantajına sahip olmuştur.

---

1 Irving Stone, *Lust for Life* (New York, Plume, Penguin, 1984 [1934]. Stone'un alıntısı belki hayalidir, fakat daha muhtemel olarak olası bir yaratıcı kurgudur.

Dahası, Van Gogh gibi, Yaşar Kemal de bize görmeyi –sadece en temel insanlığın en temel mücadelelerini değil, fakat ayrıca o mücadeleler ve o insanlığa bizim de ortak olduğumuzu görmeyi– öğreten özel bir görme ve tasavvur etme yeteneğine sahiptir. İlk zamanlarda Yaşar Kemal bir Marksist ve mesele çıkaran bir baş belası olarak damgalanmıştır. Bu, onun kariyerini olumsuz etkilemiş ve bazen de tamamen sona erdirme tehdidine maruz bırakmıştır. Elbette, Yaşar Kemal'i damgalayan böyle bir perspektif ve romanları hakkındaki böyle bir değerlendirme en iyi ihtimalle dar kafalılık ve en kötü ihtimalle de kasıtlı bir çarpıtmadır. Yaşar Kemal'in eserleri böyle ideolojik çarpıtmaları aşan bir idealizm ve insan severliği yansıtır ve biz bu idealizm ve insan sevgisini onun konuşmalarında ve kamuoyuna yaptığı açıklamalarında da görürüz. Yaşamı boyunca mücadele eden ve zaman zaman da zulme uğrayan Yaşar Kemal, inandığı değerlerden ve insanları aydınlatma ile sefaletlerini ve acılarını azaltma hedeflerinden asla vazgeçmemiştir.

Yukarıdaki bölümlerde, Yaşar Kemal'in kişisel hayatındaki travmatik olayların onu Torosların ve Çukurova'nın halk kültürü hakkında bilinçlenmesi ve o kültüre katılmasıyla eşzamanlı olarak nasıl kendini keşfetme yoluna koyduğunu kısaca göstermeye çalıştım. Kişisel olaylarla tarihi şartların birleşmesi, onun kendi deneyimini evrensel bir tarzda ifade etmesini sağlamıştır. Kariyerinin başında standart İstanbul Türkçesini, kendi bölgesinin Anadolu lehçesini ve çocukluğu ile gençliğinin Anadolu ozanlarının türkü ve destanlarında kullandığı "sözlü edebiyatın" yaşayan dilini birleştiren bir dil geliştirdi. Yeni dili, ilk hikâyelerini ve Türk ve dünya edebiyatında yerini almasını sağlayan çığır açıcı romanı *İnce Memed* 1'i yazmasını mümkün kıldı. Bu büyük romandan sonra, Yaşar Kemal, bu kitaptaki çalışmamın da çok önemli bir parçası olan biçemini ve edebi stratejilerini geliştirmeye devam etti. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Yaşar Kemal, *İnce Memed* 1'de çok bariz olan idealizmini ve insanlığın direnişi ile gelişimi hakkındaki umutlarını devam ettirir, fakat Memed'in hikâyesinin yönünü ezici fakirlik ve acımasız zulüm dolu bir hayatın ironilerinden ve acı gerçeklerinden başka yöne çeviren edebi romansı unsurlarının hemen hemen her kalıntısını çıkarıp atar. Örneğin, *İnce Memed*

1'de, Memed ve okurlar için bir ilham kaynağı olan geleneksel âşık Sefil Ali'nin ilham verici türkü icrasını betimlerken, üçlemenin 1. Cildi'nde de geleneksel âşık Kel Âşık'ın benzer bir ilham verici türkü icrasını betimler, fakat Kel Âşık'ın türküleri Yalak köylülerini kötü kalpli Muhtar Sefer'i desteklemeleri için ikna etmenin bir aracı haline getirilerek manipüle edilir. Bununla birlikte, en bariz farklılık tabii ki *İnce Memed* 1'in Memed'i ile *İnce Memed* 2'nin Memed'i arasındadır – yukarıdaki bölümlerde biraz detaylı olarak gösterdiğimiz üzere.

2. Cilt *Yer Demir Gök Bakır*'da, Kel Âşık'ın türküsü, kör Kürt âşığı Abdal-é-Zeyniki'nin öyküsü olan "Kör Abdal'ın Türküsü" vasıtasıyla bir ışık ve sevgi mesajı ifade eder. Fakat köylülerin durumu o kadar fecidir ki, âşığın türküsünden büyük zevk almalarına ve âşık türkü söylerken onunla etkileşim içine girmelerine rağmen, bu ışık ve sevgi mesajı uzun vadeli hiçbir toplumsal değişime yol açmaz. Ve benzer şekilde, âşığın 3. Cilt *Ölmez Otu*'ndaki türkü icrası, Memidik'in gerçeküstü algılarından süzülür; Memidik ne âşığın türküsünü ne de kendi yanlış bilincini dağıtmaya çalışan Taşbaş'ın dönüşümlü sorularını anlayabilir. Dahası, Memidik'in yanlış bilinci bizim kendi yanlış bilincimizdir ve Yaşar Kemal bizi bu bilinçten uyandırmaya çalışır. Hepimiz bir bunaltıcı imgeler ve duyusal bilgiler dünyasıyla karşı karşıya kalırız ve sıklıkla bu dünyayı hayatlarımızı basitleştirip idare edebilmemize imkân veren basmakalıp fikirler aracılığıyla üstesinden gelebileceğimiz bir hale dönüştürürüz. Fakat Yaşar Kemal, Van Gogh gibi, kendi körlüğümüzün farkına varmamızı sağlar.[2] Kel Âşık'ın türkü olarak söylediği Abdal-é-Zeyniki'nin kıssası bize kendi körlüğümüzün, bir sevgi eylemi olan bilincin ışığıyla iyileşebileceğini gösterir. Bu epizot ve başka birçok epizot aracılığıyla Yaşar Kemal, daha açık şekilde görebilmemiz ve daha tam olarak insan olabilmemiz için fiili olarak algılamalarımızı ve imgelemlerimizi disipline etmeye çalışır.

Tıpkı üçlemenin *İnce Memed* 1'in çoğu değerlerini daha ironik ve sert bir tonda ve her türlü ferahlama veya idealizm imasını

2 Yaşar Kemal'in 2 Mart 2015 Pazartesi günü İstanbul'da yapılan cenaze töreninde şöyle pankartlar vardı: "Yaşar Kemal, *İnce Memed*'le bize görmeyi öğrettin."

bastıran bir tarzda tekrarlaması gibi, *İnce Memed* 2 de *İnce Memed* 1'in daha karanlık bir tekrarıdır – yani önceki romanın fikirlerinin ve biçeminin bir yeniden değerlendirmesidir. Fakat *İnce Memed* 2'nin zorlu şartlarına rağmen, Yaşar Kemal insanlığın fakirliği ve zulmü yenme kapasitesine olan inancını muhafaza ederek değerlerinden taviz vermez. Bu kapasite, dayanma gücü, imgelem ve imgelemin konuşmasına aracılık eden dili kapsar. Ve Yaşar Kemal'in âşıklarının onun romanlarında hamiliğini yaptığı idealist ışık ve sevgi mesajına rağmen, Yaşar Kemal'in romanlarının ayrıca, insanların bireysel özgürlük ve kendini gerçekleştirme için mücadele ederken temel bir ihtiyaçlarının başkaldırmak olduğunu akla getiren daha karanlık bir yanı da vardır. Örneğin, bu ihtiyaç zaman zaman Yaşar Kemal'in Memed gibi ve daha düşük derecede Memidik, Uzunca Ali, Taşbaş ve hatta çocuk Hasan gibi varoluşsal kahramanları aracılığıyla ifade edilir. Bu başkaldırma dürtüsü Yaşar Kemal'in romanlarında bazen insanlara zulmeden iktidar elitlerine ve açgözlü zalimlere karşı kullanılan yaratıcı şiddet yoluyla ifade edilir. Yaşar Kemal, kendi ışık ve sevgi mesajına rağmen, güç ve zulmün sevgi ve insanlık karşısındaki göreceli avantajını ifade etme konusunda da bir ustadır. Onun romanları, insanlığı kurtarma amacına hizmet edecek şekilde insan imgeleminin gücünü ve kelimelerin gücünü yaratıcı sanat yoluyla göz önüne sererler, fakat ayrıca yaratıcı bir şiddeti de sergilerler: *İnce Memed* 1'de Memed Abdi Ağa'yı öldürür; üçlemenin sonunda Memidik Muhtar Sefer'i öldürür; *İnce Memed* 2'nin sonunda Memed iki güçlü ağayı, Kel Hamza ile Ali Safa Bey'i öldürür. Ve daha sonraki romanlarda da benzer örnekler bulunabilir: *Deniz Küstü* romanında Selim balıkçı, Marmara Denizi'ndeki balıkları ve yunusları ve onlarla birlikte yoksul balıkçıların geçim kaynaklarını yok etmekten sorumlu olan sanayici Halim Bey Veziroğlu'nu öldürür. Sonuç olarak, Türkiye'deki ve başka yerlerdeki güçlü elitler Yaşar Kemal hakkında ideolojik ve özellikle de edebi anlamda ahmakça bir yanılgı içinde bulunabilirler, lakin insani ve insancıl değerler elitlerin metalaşmış değerleriyle çeliştiği müddetçe ve Yaşar Kemal elitlerin desteklediği türdeki bir dünyaya otantik bir tepkiyi resmettiği müddetçe, onların Yaşar Kemal'den neden korkabileceğini veya ona neden güvenmeyebileceklerini

görmek kolaydır. Yaşar Kemal'in kendisinin vurguladığı gibi, onlar kitlesel kitap ticareti piyasasının ticari başarılarına karşı olan gerçek edebiyata güvenmiyorlar.[3] Bu anlamda Yaşar Kemal, insanlığımızı yok etme tehdidinde bulunan metalaşmış kültür değerlerine ve davranışlara karşı duran bir başkaldırandır – çok gerekli bir başkaldıran.

3 Yaşar Kemal, "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009" (Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009), s. 205-206. Bkz. Bu konuşmadan yapılan, bu kitabın başındaki "Önsöz"de yer alan alıntı (s. 19).

Bibliyografya

Adam Sanat, Yaşar Kemal Özel Sayısı, Sayı 197 (Haziran 2002).

Al'Kaeva, L.O., "*İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Altun, Selçuk. "Selçuk Altun's Top 10 Turkish Books", *Guardian* (Londra), Wednesday, 26 August 2009. http://www.guardian.co.uk/books/2009/aug/26/selçuk/altun-top-10-turkish/books. Erişim tarihi 9 Ağustos 2011.

Andaç, Feridun, *Living Through the Words of Yaşar Kemal*, çev. Şemsa Yeğin, İstanbul, Dünya Yayıncılık, 2003.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised Edition, New York, Verso, 2006 [1983].

Arendt, Hannah, *The Human Condition*, 2. Baskı, Margaret Canovan'ın önsözüyle, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1998 [1958].

Auerbach, Eric, "Odysseus' Scar", *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. Willard R. Trask, Edward W. Said'in önsözüyle, Princeton University Press, 2003 [1953].

Aytür, Neclâ, "Native Sons of the South: William Faulkner and Yaşar Kemal", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Bassnett, Susan, "Toward Translation Studies", *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford: Blackwell, 1993.

Başgöz, İlhan, "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Benk, Adnan, "Yaşar Kemal'le Kapalı Oturum", *Çağdaş Eleştiri* 1 (1982).

Beowulf, çev. Barry Charles Tharaud, Giriş ve Sonsöz Barry Charles Tharaud, Rockwell Kent, gözden geçirilmiş baskı, Niwot, CO: University Press of Colorado, 1996 [1990].

Berger, Peter L., *Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective*, New York, Bantam, Doubleday, Dell Publishing Group, Inc., 1963.

Berger, Peter L. ve Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York, Anchor Books, Random House, Inc., 1967.

Bico, Cem, "Liberating Narratives of Yaşar Kemal: *The Other Face of the Mountain* Trilogy", Boğaziçi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Atatürk İlkeleri İnkılap Tarihi Enstitüsü, 2006.

Boratav, Pertev Naili, "Designs on Yaşar Kemal's *Yörük* Kilims", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Brandabur, A. Clare, "*Dağın Öte Yüzü*'nde İlkörneksel Kahramanlık Çevrimi", *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, yay. haz. Süha Oğuzertem, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu, İstanbul, Adam Yayınları, 2003.

——. "The Hero with a Thousand Faces in Yaşar Kemal's Çukurova Trilogy: *The Other Face of the Mountain*", *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3 (2003).

——. "Life, Death, and Memory: Ecological Dimensions in the Work of Yaşar Kemal", *The Endangered Planet in Literature*, (Conference Proceedings – DVD), İstanbul, Doğuş University, November 2005.

——. "Yaşar Kemal'e İngilizce'de Yeni Perspektifler", (New Perspectives on Yaşar Kemal in English), *Adam Sanat*, Sayı 175 (Haziran 2000).

—— and Nasser Al-Hassan Athamneh, "Yaşar Kemal: The Life and Death of a Hero/Saint in *The Other Face of the Mountain*", *Toronto Review of Contemporary Writing Abroad*, Cilt 17, Sayı 2 (Yaz 1999).

Cassirer, Ernst, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Culture*, New Haven, CT: Yale University Press; and Oxford, England, Oxford University Press, 1944.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), Yaşar Kemal Özel Sayısı, yay. haz. Ahmet Ö. Evin.

Emerson, Ralph Waldo, Divinity School "Address" (1838). *Selected Essays and Poetry of Ralph Waldo Emerson*, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris, New York, W.W. Norton and Co., Inc., 2001.

——. *Emerson's Prose and Poetry*, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris, New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001.

——. "Illusions", *The Conduct of Life* (1860), *Selected Essays and Poetry of Ralph Waldo Emerson*. yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris, A Norton Critical Edition, New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001.

——. *Nature* (1836), *Selected Essays and Poetry of Ralph Waldo Emerson*, yay. haz. Joel Porte ve Saundra Morris, A Norton Critical Edition, New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001.

Erhat, Azra, "Homerosoğlu Yaşar Kemal", *Sevgi Yönetimi*, İstanbul, 1976.

Ertürk, Nergis, *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford University Press, 2011.

Evin, Ahmet Ö., yay. haz. *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt. V, Sayı 1, 2 (1980), Yaşar Kemal Özel Sayısı.

——. "Interview with Yaşar Kemal", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

——. "Introduction", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Fraser, Sir James George, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Londra, Macmillan, 1980 [1913].

Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000 [1957].

Ganser, Daniele, *NATO's Secret Armies: Operation Gladio and Terrorism in Western Europe*, Londra ve New York, Frank Cass, 2005.

Gardner, John, *On Moral Fiction*, New York, Basic Books, 1978.

Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal, yay. haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Adam Yayınları, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang von, *The Sorrows of Young Werther*, *Goethe's Collected Works*, Cilt 11, çev. Victor Lange ve Judith Ryan, yay. haz. David E. Welbery, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

——. *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, *Goethe's Collected Works*, Cilt 9. çev. ve yay. haz. Eric A. Blackall in cooperation with Victor Lange, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

——. *Wilhelm Meister's Wanderjahr*, *Goethe's Collected Works*, Cilt 10. *Conversations of the German Refugees and Wilhelm Meister's Journeyman Years*, çev. Krishna Winston, yay. haz. Jane K. Brown, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

Goodman, Paul, *Growing Up Absurd: Problems of Youth in the Organized System*, New York, Random House, 1960.

Gökçeli, Kemal Sadık, *Ağıtlar*, Çukurova Folklor Derlemeleri, 1, Adana, Adana Halkevi; Dil, Edebiyât ve Tarih Şubesi Neşriyatından, Sayı 1, 1943.

Göksu, Saime ve Edward Timms, *Romantic Communist: The Life and Work of Nâzım Hikmet*. Yevgeny Yevtushenko'nun önsözüyle, Londra, Hurst & Co., 1999.

Gürsel, Nedim, *Yaşar Kemal: Bir Geçiş Dönemi Romancısı*, İstanbul, Everest Yayınları, 2000.

Hasluck, F. W, *Christianity and Islam Under the Sultans*, yay. haz. Margaret M. Hasluck, New York, Octagon Books, Cilt II, 1973.

Heuscher, Julius E., *Existentialism and Folklore*, 2. genişletilmiş baskı, Carlsborg, WA: Systems Co., Inc., 1996.

——. "Problems and Meanings of Symbolism" [yayımlanmamış makale].

Hickman, William C., "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: *İnce Memed*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Homer, *Iliad*, çev. Robert Fagles, Bernard Knox'un önsözüyle, New York, Penguin, 1990.

——. *Odyssey*, çev. Stanley Lombardo, Sheila Murnaghan'un önsözüyle, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 2000.

Jaeger, Werner, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, 3 Cilt, çev. Gilbert Highet, Oxford: Basil Blackwell, 1939-1954.

Journal of American Culture and Literature, Special Issue on Romanticism: The Persistent Impulse (1995-1996), Buffalo, NY and Ankara, Turkey: Poetry/Rare Books Collection of the State University of New York at Buffalo, and the Department of American Culture and Literature of Hacettepe University, 1996.

Kaya, Burçe, "The Role of Thilda Kemal in the Recreation of Yaşar Kemal's Literature in English", Boğaziçi Üniversitesi Yüksek Lisanst Tezi, Çeviri Araştırmaları, 2007.

Kirkland, Will, "*Memed, My Hawk* – A Novel from Turkey", Will's Blog (Çarşamba, Şubat 2012), Erişim tarihi 16 Aralık 2013.

Lopez, Michael, yay. haz. *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, Cilt 43, Sayı 1-4 (1997), Emerson ve Nietzsche Özel Sayısı.

Makal, Mahmut, *A Village in Anatolia*, çev. Wyndham Deedes, yay. haz. Paul Stirling, Londra, Vallentine, Mitchell & Co., 1954.

Marx, Karl, and Friedrich Engels, *The German Ideology*, çev. S. Ryazanskaya, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, yay. haz. Vincent B. Leitch vd, New York, W.W. Norton & Company, 2001.

——. *The Marx-Engels Reader*, 2. Baskı, yay. haz. Robert C. Tucker, New York, W.W. Norton & Co., Inc., 1978.

Maslow, Abraham H, *Motivation and Personality*, New York, Harper, 1954.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, Cilt 2, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Nietzsche, Friedrich, *The Antichrist*, *The Portable Nietzsche*, çev. ve yay. haz. Walter Kaufmann, New York, Viking Penguin, 1982 [1954].

——. *Ecce Homo*, *Basic Writings of Nietzsche*, çev. ve yay. haz. Walter Kaufmann, New York, Modern Library, 2000 [1967].

——. *The Gay Science*, çev. Walter Kaufmann, New York, Vintage, 1974.

——. *On the Genealogy of Morals*, *Basic Writings of Nietzsche*, çev. ve yay. haz. Walter Kaufmann, New York, Modern Library, 2000 [1967].

——. "On Truth and Lying in a Non-Moral Sense", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, çev. Vincent B. Leitch vd, New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2001.

——. *The Twilight of the Idols and The Antichrist*, çev. Thomas Common, New York, Dover, 2004.

——. *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R.J. Hollingdale, yay. haz. Walter Kaufmann, New York, Random House, 1968.

Oğuzertem, Süha, yay. haz. *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, İstanbul, Adam Yayınları, 2003.

Ortega y Gasset, José, "The Nature of the Novel", çev. Evelyn Rugg ve Diego Marin, *Hudson Review* 10 (1957).

Orwell, George, *1984*, New York, Harcourt, Brace, 1949.

——. "Politics and the English Language" [1946], *Inside the Whale and Other Essays*. Harmondsworth, Penguin, 1974 [1957].

Öktem, Kerem, *Angry Nation: Turkey since 1989*, London & New York, Zed Books, 2011.

Ötüş-Baskett, "Yaşar Kemal's Dream of Social Change: The Fable of the Hawk and the Goat-Beard", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literature*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Öztürk, Gülsüm, "Folkloric Elements and Idiomatic Expressions in Anatolia: A Study of Yaşar Kemal's Novels", San Diego State University M.A. Thesis in Comparative Literature, 2001.

Öztürk, M. Orhan, "Yaşar Kemal's Social Psychology", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Parks, Tim, "A Game Without Rules", www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/nov/08/game-without-rules/?printpage=true, p. 4/5, Erişim tarihi 16 Kasım 2012.

Püsküllüoğlu, Ali, *Yaşar Kemal Sözlüğü*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1974; İstanbul, YKY, 2006.

Rabelais, François, *Quatre Livre* (1548-1552), *Gargantua and Pantagruel*, çev. J.M. Cohen, New York, Penguin, 1955.

Redfield, James M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1975; Durham, NC: Duke University Press, 1994.

Santesso, Esra Mirze, "Violence and Postcoloniality in Yaşar Kemal's *Memed, My Hawk*", *Postcolonial Text*, Cilt 7, Sayı 1 (2012).

Seyhan, Azade, *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York, Modern Language Association, 2008.

Stack, George J, *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity*, Athens, OH: Ohio University Press, 1992.

Stone, Irving, *Lust for Life*, New York, Plume, Penguin, 1984 [1934].

Şahin, Osman, *Geniş Bir Nehrin Akışı*, İstanbul, Can Yayınları, 2004.

——. "Yaşar Kemal is Çukurova", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980).

Tahir, Kemal, *Rahmet Yolları Kesti*, İstanbul, İthaki, 2007 [1957].

Tharaud, Barry Charles, "Being and Transcendence in Thoreau and Heidegger", *Journal of American Culture and Literature*, Special Issue on Romanticism: The Persistent Impulse, Buffalo, NY and Ankara, Turkey: The Poetry/Rare Books Collection at the State University of New York at Buffalo, and the Department of American Culture and Literature at Hacettepe University, 1996.

——. "Dickens and Maslow: The Case History of Oliver Twist", *Journal of Humanistic Psychology*, Cilt 22, Sayı 3 (Yaz 1982).

——. "Dream versus Existence: Yaşar Kemal's *The Undying Grass*", *Journal of Turkish Literature* 10 (2013).

——. "Existential Conflict and development in Yaşar Kemal's *They Burn the Thistles*", *Journal of Turkish Literature*, Cilt 4 (2007).

——. "In the Cuckoo's Nest: Yaşar Kemal's *Salman the Solitary*", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt 10 (1999).

——. "Introduction", *Yaşar Kemal on His Life and Art*, çev. Gene Hébert ve Barry Charles Tharaud, Syracuse University Press, 1998.

——. "Nature and Existence: Yaşar Kemal's *Salman the Solitary*", *The Endangered Planet in Literature*, [Conference Proceedings – DVD], yay. haz. Barry Charles Tharaud ve Elizabeth Pallitto, İstanbul, Doğuş Üniversitesi, 2007.

——. "The Titles of Yaşar Kemal's *Wind from the Plain* Trilogy", *Translation Review* 73 (2007).

——. "Transcendental and Existential Foundations of Yaşar Kemal's *Memed, My Hawk*", *Journal of Turkish Literature*, Cilt 3 (2006).

——. "Yaşar Kemal as a Global Phenomenon", *Middle Eastern Literatures* 14:2 (Güz 2011).

——. "Yaşar Kemal'ın Çukurova Romanlarında Doğa ve Varoluş: *İnce Memed*'in Aşkıncı Temelleri", *Adam Sanat*, No. 197 (Haziran 2002).

——. "Yaşar Kemal, Son of Homer", *Texas Studies in Language and Literature* 15.4 (Kış 2012).

Theroux, Paul, "Turkish Delight", *New York Times Book Review* [10 Temmuz 1977], [*İnce Memed* 2 eleştirisi].

Thoreau, Henry David, *Walden, Civil Disobedience, and Other Writings*, 3. Baskı, yay. haz. William Rossi, New York, W.W. Norton & Co., Inc., 2008.

Ufo, story of, [*İnce Memed* hikâyesinin paralel kaynakları]. http://www.nurhak.bel.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=90.

Uturgauri, Svetlana, "Folklore and the Prose of Yaşar Kemal", *Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures*, Cilt. V, Sayı 1, 2 (1980).

Westervelt, Linda A., *Beyond Innocence, or The Altersroman in Modern Fiction*, Columbia, MO: University of Missouri Press, 1997.

Whitman, Cedric H., *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

Wilson, Edmund, *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*, New York, Oxford University Press, 1947.

Yaşar Kemal, *Ağacın Çürüğü*, İstanbul, YKY, 2004.

——. *Ağrıdağı Efsanesi*, İstanbul, YKY, 2004 [1970].

——. *Ağıtlar*, Resimleyen Abidin Dino, Folklor Derlemesi, İstanbul, YKY, 2004.

——. *Anatolian Tales*, çev. Thilda Kemal, London: Writers and Readers, 1983 [1968].

——. *Binboğalar Efsanesi*, YKY, 2004 [1971].

——. "Campaign of Lies", *Der Spiegel*. 2/95. http://www.gopher://locust.cic.net:70/11/Politics/Arm.The. Spirit.

——. "The Dark Cloud Over Turkey", *Index on Censorship*, 1995. http://www.xs4all.nl/tank/kurdish/htdocs/lib/yasar_kemal1.html.

——. *Demirciler Çarşısı Cinayeti, Akçasazın Ağaları* 1, İstanbul, YKY, 2004 [1973].

——. *Deniz Küstü*, İstanbul, YKY, 2004 [1978].

——. *Hüyükteki Nar Ağacı*, İstanbul, YKY, 2004 [1982].

——. *İnce Memed* 1, İstanbul YKY, 2004 [1955].

——. *İnce Memed* 2, İstanbul, YKY, 2004 [1969].

——. *Iron Earth, Copper Sky*, (*Yer Demir Gök Bakır*), çev. Thilda Kemal, Londra, Collins Harvill, 1989 [1974].

——. *The Legend of Ararat* (*Ağrıdağı Efsanesi*), çev. Thilda Kemal, Resimleyen Abidin Dino, Londra, Collins and Harvill Press, 1975.

——. *The Legend of the Thousand Bulls* (*Binboğalar Efsanesi*), çev. Thilda Kemal. Londra, William Collins Sons & Co., Ltd., 1976.

——. "Literature, Democracy and Peace: The 1997 Peace Prize of the German book Trade: Acceptance Speech", 19 October 1997. http://www.Unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=222&pers_id=104& pic=./portrait.

——. *Memed, My Hawk* (*İnce Memed* 1), çev. Edouard Roditi, New York, New York Review of Books, 2005 [1961].

——. *Murder in the Ironsmith's Market, The Lords of Akçasaz* 1 (*Demirciler Çarşısı Cinayeti, Akçasazın Ağaları* 1), Londra, Collins and Harvill Press, 1979.

——. *Ortadirek, Dağın Öte Yüzü* 1, İstanbul YKY, 2004 [1960].

——. *Ölmez Otu, Dağın Öte Yüzü* 3, İstanbul, YKY, 2004 [1968].

——. *Salman the Solitary* (*Yağmurcuk Kuşu, Kimsecik* 1), çev. Thilda Kemal, Londra, Harvill Press, 1997.

——. *Sarı Sıcak*, İstanbul, YKY, 2004 [1952].

——. *The Sea-Crossed Fisherman*, (*Deniz Küstü*), çev. Thilda Kemal, New York, George Braziller, 1985.

——. *They Burn the Thistles* (*İnce Memed* 2), çev. Margaret E. Platon, New York, New York Review of Books, 2007 [1972].

——. *To Crush the Serpent* (*Yılanı Öldürseler*), çev. Thilda Kemal, Londra, Harvill, 1991.

——. *The Wind from the Plain* (*Ortadirek, Dağın Öte Yüzü*], çev. Thilda Kemal, London, Collins Harvill, 1989 [1963].

——. *Yachar Kemal: Entretiens Avec Alain Bosquet* (*Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler*), Paris, Édition Gallimard, 1992.

——. *Yağmurcuk Kuşu, Kimsecik* 1, İstanbul, YKY, 2004 [1980].

——. "Yaşar Kemal's Acceptance Speech for an Honorary Doctorate from Boğaziçi University, 29 June 2009", çev. Barry Charles Tharaud, *Middle Eastern Literatures*, Cilt. 14, Sayı 2 (Haziran 2011).

——. *Yanan Ormanlarda Elli Gün, Bu Diyar Baştanbaşa* 2, İstanbul, YKY, 2004.

——. *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler*, İstanbul, YKY, 2004.

——. *Yaşar Kemal on His Life and Art*, çev. Eugene Lyons Hébert ve Barry Charles Tharaud, Barry Charles Tharaud'un önsözü ve notlarıyla, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1999.

——. *Yer Demir Gök Bakır, Dağın Öte Yüzü* 2. İstanbul, YKY, 2004 [1963].

——. *Yusufcuk Yusuf*, İstanbul, YKY, 2004 [1975].

Zola, Émile, "Önsöz", *Thérèse Raquin*, 2. Baskı (1868), çev. Leonard Tancock, New York, Penguin, 1962.

Dizin

NOT: "Yaşar Kemal" ve "Thilda Kemal" müstear isimler olduğu için, dizinde sırasıyla "Y" ve "T" altında gösterilmişlerdir. Bu kitabın konusu olan Yaşar Kemal'in beş romanı, hem İngilizce hem Türkçede, "Yaşar Kemal, eserler" altında olmaktan daha ziyade, kendi başlıklarıyla dizinlenmişlerdir. Ancak, Bibliyografyada "Yaşar Kemal" altında listelenmişlerdir. "Yaşar Kemal" isminin transliterasyonları (örneğin, "Yashar Kemal") orijinal Türkçe yazılışıyla yazılmıştır. Ayrıca, bazı genel konular yine bu kitapta ele aldığımız beş romanın spesifik başlıkları altında yer almaktadır.

ABD Senatosu, Church Komitesi raporu 18
ABD ve Türkiye'de Soğuk Savaş politikası 12
ABD'deki yayıncılık endüstrisi 26
ABD'nin Türkiye üzerindeki siyasi ve ideolojik etkisi 17-18
Abdal-é-Zeyniki, kör Kürt âşığı 451
Adalet ve Kalkınma Partisi, AK Parti veya AKP 20
Adam Sanat 21
Al'Kaeva, L.O. 72, dipnot 17
Altun, Selçuk, "Top Ten Turkish Books" [En iyi 10 Türkçe Kitap] 11
Anadolu âşıklarının sözlü gelenekleri 28, 152
  eylemler, tutku, sözler, dönüşmeleri 152-153
Anadolu Türkçe lehçeleri, Nâzım Hikmet ve Yaşar Kemal tarafından kullanımı 41-42
Andaç, Feridun, *Ortadirek* ve *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi hakkındaki eleştirel düşünce 26-27
  Living through the Words of Yaşar Kemal (*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*) 26
Ankara Üniversitesi 7
antikomünizm (Türkiye'de) 12
Aragon, Louis 69
Arnold, Matthew, kültür kavramı 88
âşık, Dadaloğlu, 1865 Kozanoğlu başkaldırısının şairi 41
  Karacaoğlan 42
  Kel Âşık (*Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde karakter) 51
  Yaşar Kemal 149
Athamneh, Nasser Al-Hassan 24
Auerbach, Eric 158
Aytür, Neclâ 27, 68

Bico, Cem 24
Boğaziçi Üniversitesi 9
Bosquet, Alain, *Entretiens* 10, 23, 128
Bowles, Paul 8
Brandabur, A. Clare 24

Cervantes Saavedra, Miguel de 28, 68
Chaplin, Charlie 71
CIA ve ABD ordusunun Türkiye'deki devlet destekli terörle bağlantısı 14-15

Çatalhöyük (arkeolojik sit alanı) 39
Çehov, Anton 28, 69, 71
Çukurova, 1930'larda başlayan büyük ölçekli tarım 155
Çulhaoğlu, Tahsin 24

Dadaloğlu (on dokuzuncu yüzyıl Anadolu âşığı) 41, 58, 93

Dağın Öte Yüzü (üçleme)
1865 Kozanoğlu yenilgisi 265-266

Anadolulu bir çocuk âşık olarak Yaşar Kemal 338
Andaç, Feridun, *Living Through the Worlds of Yaşar Kemal* (*Yaşar Kemal'in Sözlerinde Yaşamak*) 337
anne ilkesi ile baba ilkesi arasındaki çatışma 203-204

benlik iddiası ve takdir görme ihtiyacı ile güven ve desteğe olan ihtiyaç arasındaki çatışma 203-204
Bildungsroman geleneği ve üçleme 205-206
1960 darbesi 17
birey ve toplum arasındaki çatışma 204-207
bizi korkulardan koruyan ve daha tatmin edici bir yaşamın yolunu gösteren imgelem 338
  yeni dünyalar yaratmanın ve eski dünyalada olmanın aracı olarak imgelem 339

Dickinson, Emily, "Much madness is divinest sense" [Zırdeliliktir en kutsal Duyu] 344-345
dünya edebiyatında arketipik karakterlerin kullanımı 337-338

Emerson, Ralph Waldo, varlığın aynılığı ve tutarlılığı üzerine 188-189

Faulkner, William, *The Sound and the Fury* (*Ses ve Öfke*) 344

Goodman, Paul, *Growing Up Absurd* 346
Gündeşlioğlu epigrafı 186-187

imgelem ve sevgi, 344-345
  İnce Memed 1'le karşılaştırma 194-201 ve başka birçok yerde
  âşıkların karşılaştırılması: Sefil Ali ve Koca İsmail'in Kel Âşık'la 307-201 *et passim*
  birey ve doğa 198-202
  çakırdikenlerinin Homeros tarzı (epik) benzetmesi 200
  daha iyi bir dünya yaratma düşleri 194-197
  "duygusallık ölçeğine" göre âşığın türküsüne kapılma 209
  İnce Memed 1'de büyüme ve gelişim 198-199
  İnce Memed 1'de ve üçlemede çakırdikeni motifinin karşılaştırılması 198-200
  İnce Memed 1'de ve üçlemede doğa karşılaştırması 198-201
  İnce Memed 1'den üçlemeye "gelişim" 197
  Koca Halil ve Memed'in karşılaştırılması 198
  Marks'ın temel esasları ve üçleme 195
  Memed'in varoluşsal ikilemi ve üçleme 197

sosyal ve psikolojik olarak toplumdan kopmuş birey 195
üçlemede sembolik topografya olarak Çukurova düzlüğü 187
Yaşar Kemal'in *İnce Memed* 1'de ve *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde halk sanatı düşüncesi 346-349
Yaşar Kemal'in üçlemeyi *İnce Memed* 1'e tercih etmesi 197
İncirlik Hava Üssü 202, dipnot 5

Koca Halil'in kendi algılamalarına karşı köylülerin onun hakkındaki algılamaları 206-207
Koca Halil, terk etme ve geri dönme motifi 203

Meryemce'nin Koca Halil'e yönelik nefretinin kaynağı olarak "varoluşsal aşağılanma" 214-215
mitlerin dil ile imgelemden doğması 349

Orwell, George, "Politics and the English Language" ve *1984* 346

sanatçı ve toplum 208-210
Sartre, Jean-Paul 208

Terentius, Romalı oyun yazarı 196, dipnot 3
terk etme ve geri dönme motifi 203

üçlemede sembolik topografya olarak Toros Dağları 188
üçlemede varoluşsal acı 204-205
üçlemede varoluşsal "aşırı ileri gidiş" 205
üçlemenin ciltlerinin İngilizce başlıkları 182-184
üçlemenin Türkçe başlığı 185

Yalak köyünün sembolik topografyası 187
Yaşar Kemal'in annesinden aldığı eşkıyalık mirası 338
Yaşar Kemal'in sanat ve sanatçının rolü hakkındaki idealist vizyonu 346
Emerson'ın "Merlin I" ve "Merlin II" şiirleriyle bağlantılı olarak 346
Shelley, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry* eseriyle bağlantılı olarak 346
Yaşar Kemal'in sözlü formları yazılı edebiyatta kullanımı 210-214
Uzunca Ali'nin spontane "ilk ağıtı" gerçek bir ağıt haline gelir 215-216
yaşlılık perspektifi 201-202

Dickens, Charles 28, 44
Martin Chuzzlewit 72, dipnot 17
The Mystery of Edwin Drood 72, dipnot 17
Oliver Twist 72, dipnot 17
Dostoyevski, Feodor 68-69
Suç ve Ceza 140, dipnot 31

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* 70, dipnot 11
Edebiyât: A Journal of Middle Eastern Literatures, Cilt V, Sayı 1, 2 (1980), Yaşar Kemal Özel Sayısı 23
Emerson, Ralph Waldo 8
Eriha (arkeolojik sit alanı) 39
eşkıyalar 105, dipnot 9
onların ününün zulüm görmüş halk tarafından muhafaza edilmesi 152-153
Evin, Ahmet Ö. 23, 68

Faulkner, William 20-21, 68-69
Yaşar Kemal'le benzerlikleri 68-69
Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism*, "The Mythos of Summer: Romance" 45, dipnot 11; 117, dipnot 17
mit eleştirisi 162, 163
Fulbright programı 7

Gallimard yayınevi 10
Ganser, Daniele, *NATO's Secret Armies: Operation Gladio and Terrorism in Western Europe* [NATO'nun Gizli Orduları: Gladio Operasyonları ve Batı Avrupa'da Terörizm] 14
Gardner, John: *On Moral Fiction* [Ahlaki Kurgu Üzerine] 71
Gazi Üniversitesi 7
Gide, André 8
Goethe, Johann Wolfgang, *Genç Werther'in Acıları* 45-46, dipnot 12
Dünya Edebiyatı kavramı (*Weltliteratur*) 69
klasik *Bildungsroman* kavramı 45-46, dipnot 12
Wilhelm Meister romanları 67
Gogol, Nikolai 68
Homeros'la bağlantısı 150
Göbekli Tepe (arkeolojik sit alanı) 39
Gökçeli, Kemal Sadık (Yaşar Kemal'in asıl adı) 13, 49
Gül, Abdullah, Türkiye Cumhurbaşkanı 12, dipnot 3
Gürsel, Nedim, *Yaşar Kemal: Bir Geçiş Dönemi Romancısı* 21

Hacettepe Üniversitesi 7
Halk Evleri 41
Halk Evleri ve Anadolu dilinin ve kültürünün tanınması 41-42
Halk sanatı: Geleneksel ağıtlar, nakış işi motifler, sözlü destan, halk hikâyeleri 117
Halman, Talât, *Journal of Turkish Literature* 9
Heidegger, Martin 102, dipnot 3
Heuscher, Julius E., varoluşçu psikolog olarak 29, 442, dipnot 6
varoluşsal endişe teorisi 25, dipnot 19; 134, dipnot 23
Hikmet, Nâzım 14, dipnot 9
Homeros, İlyada 67
Bellerophon'un Öyküsü 161
Meleagros'un Öyküsü 159-160
sevgi skalasında 161
Odysseia 47, 154
Thersites (karakter) 152
Homerosoğlu 149
Homeros ve Yaşar Kemal arasındaki metinler arası bağlantılar 28
Horali (*İnce Memed* 1'de karakter) 125-126
Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor'da Horali'den bahsetmesi 128, dipnot 20
Memed'le karşılaştırılması 127-128
Hugo, Victor 47
humanitas 88

ikinci tabiat 88
İlk dönem Cumhuriyet Türkiyesi'nde Kemalist reformlar 42-43
1927 dil reformu ve Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş 43

İnce Memed 1
Abdi Ağa (karakter) 15
ikiyüzlülüğü 120
acının Memed'de bilinçlenmeye yol açması 147
ağıt 82
ahlaki sembol olarak Dikenlidüzü 76
ak ışık ve sarı ışık motifleri 137, 139-140, 141-142, 145-146, 147-148
Alidağ üzerinde görünen doğaüstü ışık 87-88
Ali Safa Bey (karakter) 15
Ali ve Hasan karakterlerinin öyküsü 89 ve devamı
Anadolu âşığı, Sefil Ali 154

Beowulf 176
Bildungsroman geleneği ve *İnce Memed* 1 133
birey ile toplum arasındaki karşıtlık 133
birey-toplum çatışması 83
birey-toplum diyalektiği 82
büyülü gerçekçilik, kullanımı 30

çakırdikenleri, sembol olarak 110-112
çakırdikenleri, varoluşsal bir sembol olarak 76
estetik güzelliği 77

daha iyi bir yaşam hayali, o hayalin yıkılışı 89-91
hayal yıkıcı adamlar: Abdi Ağa, Deli Durdu, Rıza'nın amcası Ali 95-96
Deli Durdu (karakter) 15, 102-103, 128-132
Memed'le karşılaştırılması 131-132
imgelemini kullanamaması ve empati yapmaması 91
kıskançlığı 131
destan, tanımı 175
doğal dünya ile insani dünya arasındaki genel karşılıklılık 77
doğa ve insan imgelemi arasında 77-79
doğaya, insanlara ve kendine yabancılaşma 78
doğaya yönelik tavırlarda ilerleme, objektiften sembolik olana 76
dört ana tema: Doğal dünya, insani dünya, imgelem, sanat, *İnce Memed* 1'de sanat teması, 85 ve devamı

empresyonizm, kullanımı 29
doğa tasvirlerinde 92
doğa ve insan eylemi arasındaki karşılıklılıkta 102
karakter betimlemede 105
eşkıyalar, *İnce Memed* 1'de tasviri 15-16
İnce Memed 1'den *Dağın Öte Yüzü* üçlemesine geçiş 22
eşkıyalar, otantiklikleri 102, 152- 153
iyi eşkıyalar: Koca Ahmet, Gizik Duran, Kürt Reşit, Cötdelek 102, 153

göçebeler, Türkmenlerin bastırılmasının ve zorla iskân ettirilmesinin tarihi 155

halk imgelemi, kelimeler ve eylemlerle ve halk kahramanlarıyla bağlantılı olarak 72, dipnot 18
halk sanatı: Nakışlı çoraplar, türküler ve efsaneler, âşıklar 95

ve devamı ve başka birçok yerde
bir "ikinci tabiat" olarak 88-89
edebiyat ve yüksek sanatla
bağlantısı 102
Hasan Onbaşı (karakter), Memed
üzerindeki etkisi 88-89
Homeros'un toplumsal konteksti ve
ideolojisiyle farklılık 152-153
Horali (karakter) 51, 53, 125-128
Memed'le farklılıkları 126-128

Iraz (karakter), ara öyküsü 114-118
ağıt kullanımı 114-116
ideolojik okuma 15
Memed'in anası Döne'nin
paradeigma'sı olarak 117-118
tablo kullanımı 115-116
ışık motifi, Alidağ'da 274-275

İlyada, *paradeigma* kullanımı
açısından *İnce Memed* 1 ile
karşılaştırılması 160 ve devamı
imgelemin ürünü olarak doğa ile
kültür arasında aracılık eden
semboller 92
İnce Memed 1'de *paradeigma* 117,
159 ve devamı
Sakarya Şeyhi ve IV. Murat
163, 164
İnce Memed 1'in *Cumhuriyet*
gazetesinde tefrika halinde
yayınlanması 11, 40
insan hayatının tabiattaki ideal
ahengi olarak cennet 94
göçebe hayatı ve "eski
Çukurova" 94
Memed'in Kerimoğlu'nun
çadırında cenneti görmesi 93
insan varoluşunun yoğun anları 101
İsmail Ağa (karakter) ve sözlü
gelenek 104

kahramanlık idealizmi 8
ondan vazgeçiş 98-99
Kalaycı Osman, kötü eşkıya 16
karakter ve ahlaki gelişimin temeli
olarak imgelem 91
cennet veya daha iyi yaşam
hayali yaratan imgelem 89
karmaşık ve zıt özellikler
barındıran insan doğası 123-124
Kerimoğlu, Saçıkaralı aşireti ağası
89
karmaşık özellikler karışımı
123-124
Kerimoğlu ve göçebelik 103-104
Kesme, Süleyman'ın köyü 83
klasik yapı, klasik yapının
olmaması 255
komik rutinler 120-121
Kozanoğlu, Türkmen beyi olarak
103-104
Köroğlu destanı, Memed üzerindeki
etkisi 170-171
kötü karakterler: Abdi Ağa, Ali Safa
Bey, Kalaycı, doğa ile ilişkileri
118-119
kötü karakterleri betimlemek için
ironi ve absürd mizah kullanımı
119
köylü toplumunun birliği 82

"mecbur adam" 42, dipnot 14
Memed (*İnce Memed* 1'in
kahramanı)
Abdi Ağa'yı öldürme kararı
145
Abdi Ağa'yı öldürme kararında
imgelemi kullanması 145

bilinçlenmesi 142-143
bodur meşelere benzetilmesi
87-88

büyümesi ve gelişimi 105

cesaret, adalet, hakikat ve sevgi simgesi 148

doğanın Memed'in veya başka bir karakterin bilincini yansıtması 79 ve devamı
doğayı taklit eder 106-107
doğayla ilişkisi 85 ve devamı
doğayla özdeşleşmesi 106-107
doğayla uyumu 86-88

empresyonist teknikle karakterizasyonu 107

Fatih Sultan Mehmet'le ilişkili ismi 86

İnce Memed 1'in epigrafı 169-170
insan imgeleminin aşkın kapasitesinin farkında olma 147

kasabaya yaptığı ilk yolculuk ve dünya görüşünün dönüşümü 142-143
köylülerin Memed hakkında yarattığı efsaneler 121
kültüre karşı doğa tartışmasıyla bağlantılı olarak gelişimi 142

onun otantikliğinin yansıması olarak kahramanlık efsaneleri 121
otantikliğe inkişafı 136-148

ölüme yaklaşım, otantiklik işareti olarak 148

sevgiyi alma ve verme yeteneği 132

varoluşsal başkaldıran ve Yaşar Kemal'in "mecbur adamı" olarak 108

yoğun deneyimin canlı imgelerle yansıtılması 146

modernist tekniklerin kullanımı 30

olay örgüsü, çözülmemiş çatışmalar 98
otantik eylem 102-103
otantik olmayan karakterler (Abdi Ağa, Ali Safa Bey, Kalaycı) 118
otantiklik, kültürel: Otantikliğin işareti olarak güzellik 106-107

Pantheon baskısı 9

Recep Çavuş (karakter), estetik duyarlılığı 108-109
Rıza (karakter): Memed'in büyük başarısının trajik *paradeigma*'sı olarak 118
Roditi, Edouard (*İnce Memed* 1'in çevirmeni) 40, 90, 97, 72-75, dipnot 18
rüyalar (uyku hali) 92-93

Sakarya Şeyhi ve *İnce Memed* 47, dipnot 14
sanat, halk sanatı dahil Yaşar Kemal'in sanat görüşü 69 ve devamı
Sefil Ali (karakter) 96-97 ve başka birçok yerde
şiiri ve otantikliği 168-169

sevgi ve iyiliğin bedeli olarak acı çekmek 81
sürrealizm kullanımı 29

Şahin'in kayası efsanesi 169

tabiat, beşeri ilişkiler ve öz kimlikte çift yönlülük 80
Topal Ali (karakter) 132-136
ayağındaki ağrının sembolize ettiği varoluşsal endişe 134
Deli Durdu ve Memed'le karşılaştırılması 135-136
Homeros'un Odysseus'u ve Akhilleus'u ile karşılaştırılması 136
insanların bölünmüş tabiatına örnek olarak 135
kendine yabancılaşma ve Topal Ali 135-136
otantikliği ile toplumunun talepleri arasındaki çatışma 134-135
otantikliği 132-133
toplumunda basmakalıp bir etiket olarak isim 133
varoluşsal suçluluk duygusu ve Topal Ali 135

transandantal unsurları 8, 69-70
Emerson'ın 1836 tarihli denemesi *Nature* [Doğa] 69
Türk edebiyatında melez tür olarak *İnce Memed* 1 151-152
Türkmen göçebeler, cennetvari varoluşları 101
1860'larda Osmanlı ordusuyla mücadeleleri 103

University of California Press'in *İnce Memed* 1'e ilgisi 9

varoluşçu unsurlar 8
varoluşsal endişe, Topal Ali 134-135
varoluşsal seçim 125, 126-128
varoluşsal gelişim: İlk aşama olarak acı ve korku 138
korku, cesaret, sevgi 138-139

yaratılış hikâyeleri 277-300
Yaşar Kemal'in kişisel tecrübeleri, onları romanlarında kullanımı 53, 54-56 ve başka birçok yerde
Horali karakteriyle bağlantılı olarak 56-58
mekân olarak Savrun Çayı 52
yoğun doğa tasvirleri 101

İnce Memed 2
Adem (karakter) başarısız otantiklik örneği olarak 401-407
Akçasaz bataklığı 370-371
Anadolu kültüründe kırlangıçlar 362-363

Bildungsroman geleneği ve *İnce Memed* 2 355
Belma Ötüş-Baskett'ın makalesi 356

Heuscher, Julius E., "oluşum bozma" ve "yeniden oluşturma" 409, dipnot 9
Hickman, William C., *İnce Memed* 2 hakkındaki eleştirel değerlendirmesi 354-355

İnce Memed 1'in *İnce Memed* 2 ile karşılaştırılması 353-378
çakırdikenleri ile karaçalıların karşılaştırılması 365-369

doğa ve varoluş sembolleri 365-378
epigrafların karşılaştırılması 357-364
iki romana gösterilen eleştirel ilgi 354
İnce Memed 2'nin *İnce Memed* 1'den daha karanlık varoluşçu perspektifi 8, 48

İnce Memed 2'de paradeigma kullanımı 353-395, 412
Memed'in varoluşsal otantikliğinin *paradeigma*sı olarak Aziz 382-384
Aziz ile Seyran ve Memed ile Hatçe arasındaki benzerlik 379-384

Ferhat Hoca 393-395
varoluşçu dindar bir adam olarak 394-395

İdris Bey 385-393
İdris Bey ve Arif Saim Bey 386-392
İdris Bey ve geleneğin otantik davranış üzerindeki etkileri 385-387
varoluşsal başkaldıranlar olarak İdris Bey ve Memed 390-392

Memed (karakter), gelişimsel mücadeleleri 411-420
basmakalıp kahraman eşkıya rolü ve Memed 359-362
Don Kişot'la bağı 361-362
"iyi eşkıyaların" sözlü geleneklerdeki hikâyeleri 363-364
Seyran'ın aşkı ve Memed, 418
varoluşsal korku ve Memed 414-416

topografyanın bir yansıması olarak etnografya 379

University of California Press'in *İnce Memed* 2'ye ilgisi 9

yağız at, Memed'in varoluşsal otantikliğinin sembolü olarak 417-420
Yağmurcuk Kuşu ve *İnce Memed* 2 379
Yaşar Kemal'in "mecbur adam" kavramı 355-358
Yaşar Kemal'in varoluşçuluğu 363 ve başka birçok yerde
Yobazoğlu (karakter), başarısız otantiklik örneği olarak 399-401

İnce Memed 1 (film) 17
İnce, Özdemir 11
İslamcı siyaset 20
İstanbul'un "resmi" kültürü 40

Joyce, James 69

Kafka, Franz 69
Karacaoğlan (on altıncı yüzyıl Anadolu ozanı) 41
karakter yaratımı: Komik stilizasyonun otantik olmayan karakterler için kullanımı 120-121
özelliklerin karışımı, Yaşar Kemal'in insan doğası hakkındaki fikri 122-123
Kaya, Burçe 24
Kazancakis, Nikos 150

Kitap-lık 21
Köroğlu destanı 51, 59
Köy Enstitüleri 41
köylülerin gerçekliği hayali olarak dönüştürmesi 277 ve devamı
köylülerin Hasan tarafından göz önüne serilen psikolojisi 277 ve devamı

Makal, Mahmut, *Bizim Köy* (1950) 181
Maslow, Abraham, ve kendini gerçekleştirme 88
McCarthy dönemi 12
Mitterrand, François (Fransız Cumhurbaşkanı), Yaşar Kemal'e hayranlığı 10
Molière 69
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 22

Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* 22
New York Review of Books, Yaşar Kemal'in yayıncısı olarak 26
Nietzsche, Friedrich 8

Ortadirek (*Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 1. Cildi)
Altersroman olarak 265
Andaç, Feridun 254-255
aşkın doğa tasvirleri 269-271

Baldwin, James, üçleme hakkındaki sözleri 189
Bildungsroman geleneği ve üçleme 265
Brueghel, Pieter 271

Cervantes Saavedra, Miguel de, idealizm ve realizm üzerine 257
Rönesans'ın paradoksal perspektifleri ve üçleme 271-272

Çukurova Ovası, *Ortadirek*'te sembolik metamorfozu 191

Dino, Arif, *Don Kişot* ve roman üzerine 257, 218, dipnot 3

Erasmus, Desiderius 271

Faulkner, William, *As I Lay Dying* (*Döşeğimde Ölürken*) 259
insan davranışları hakkında yorum olarak mitler ve folklor 231-232

"Gömleksiz" (karakter) lakabı 217
"yağmacı Moğol orduları" ve Gömleksiz 217
güç ve sevgi arasındaki çatışma 239

Hasan (karakter), ölüm korkusu 266
hayallerini gerçekleştirme olarak özgürlük 254
Homeros, *Odysseia*, "*Telemakhaia*" 261

idealler ve fikirlere karşı varoluş 234-235
imgelemin birey ve toplum üzerindeki etkisi 231-232
empresyonizmin kullanımı 271
Émile Zola'nın *Thérèse Raquin*, 1868 Önsözü'nde tanımlandığı üzere 271
İnce Memed 1'le karşılaştırma, *Ortadirek*'te imgelemin kullanımı 224

insan imgeleminin manipülasyonu 232

Kel Âşık 154
Muhtar Sefer tarafından manipüle edilmesi 226-227
Koca Halil'in psikolojik durumu 237
öz imajı 237
hikâye uyduran olarak 263-264
düzenbaz geleneği ve Koca Halil 263-264
Koca Halil (karakter), varoluşsal çilesi 228
Uzunca Ali ve Koca Halil 239-240
Kozanoğlu, 1865 yenilgisi 217, 265
Küheylan (Meryemce'nin atı), ölümü 256
Don Kişot'un atı Rocinante ve Küheylan 218-219
Küheylan'ın psikolojik önemi 218-219
ve benlik kavramı 233-234
Küheylan'ın sembolik anlam ve önemi 234-235

Marx, Karl, *German Ideology* 222
Maslow'un motivasyon teorisi ve *Ortadirek* 250
Meryemce için Toros Dağları üzerindeki yolculuk, sembolik varoluşsal anlama yolculuğudur 242-243
Meryemce (karakter), teşhis (kişileştirme) ile yeryüzüne hitap etmesi
geçmişe sarılır 244
kurnazlığı ve intikam almak istemesi 247
tasviri 240-241
ailesine yönelik duygularındaki gelgitler 241
Muhtar Sefer,
bireysel arzulara hitap eder 226
İnce Memed 1'deki Abdi Ağa'nın Muhtar Sefer'le kıyaslanması 253-254
Makyavelizm ve Muhtar Sefer 225-226, 268

Naci, Fethi, *Ortadirek*'in eleştirmeni olarak 22, 260
nar bahçesi, Elif ve yılanlar 231-232
Nietzsche, Friedrich, "On Truth and Lying in a Non-Moral Sense" 234-235
The Will to Power [Güç İstenci], *Ortadirek*'le bağlantılı olarak 189, 228-229

Ortadirek, Fethi Naci'nin değerlendirmesi 22
Yaşar Kemal'in *Ortadirek* hakkındaki eleştirel fikri 27
Ortadirek'in ekonomik temelleri 221-224
Ortadirek'in özeti 281-282
Ortadirek'in psikolojik temelleri 230-233
Ortadirek'in sosyolojik temelleri 217-221
Ortadirek'in tarihi temelleri, 181-84
göçebeliğin sonu ve *Ortadirek* 218
Ortadirek'le bağlantılı olarak Homeros dönemine ait *μήνος* (*menos*) kavramı 190

Ortadirek'te epik benzetme ve metafor 269-270
Ortadirek'te psikolojik yoksullaşma 227
Ortadirek'te "yaşam gücü" [élan *vital*] 190

psikolojik ihtiyaçlarla bağlantılı olarak benlik algısı 233-234
Homeros'ta, İlyada ve *Odysseia*'da benlik algısı 261
benlik algısının hayatın kendisinden daha önemli hale gelmesi 236

Rabelais, François 271
romanın zamanı 262

Shakespeare, William 271

Terentius (Romalı oyun yazarı), "Homo sum: humani nil a me alienum puto" 232

Uzunca Ali (karakter) suçluluk hissetmesi 231
annesi Meryemce'nin ona beddua etmesi 231

üçlemenin gerçekçiliği 8

varoluşsal bireyleşme 248-249

Yalak köylüleri, Taşbaş hakkındaki idealize edilmiş fikirleri 256
Yalak köylülerinin doğa ile ilişkisi 268-269
Yalak köylülerinin her yıl Çukurova'ya yaptığı göç 221
yoksulluğa dair epigraf 221

Zalaca Karı (karakter), kendi başına buyruk olması 249
zenginliğe dayalı bağımsızlığı 224

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne siyasal dönüşüm 155-156
otantiklik ve varoluşsal seçim 124-146
ve kimlik kaybı 129

Öktem, Kerem, *Angry Nation: Turkey since 1989* [Kızgın Ulus: 1989'dan beri Türkiye] 14

Ölmez Otu (*Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 3. Cildi)
Abdal-é-Zeyniki, "Kör Âşık'ın Türküsü" ve "Boş Evren Türküsü" 348, 437-438

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Kişot* ve ikiz teması 325-326 ve devamı
Ömer ve *Don Kişot* 330

empresyonizm, jandarmanın bilincinden 306-309
diğer karakterlerin bilincinden: Hasan, Uzunca Ali, Memidik, Ömer, Sefer 306 ve devamı
Koca Halil ve Meryemce'nin bilincinden 304 ve devamı
Taşbaş'ın bilincinden 305-306

fizik ile metafiziğin irdelenmesi 302

günah keçisi olarak Uzunca Ali (karakter) 329

imgenin sembole dönüşmesi 314

Kel Âşık'ın türküleriyle toplumda yarattığı duygudaşlık 335-336

Memidik (karakter), yalıtılmışlık ve tekbencilik (solipsizm) 310-311
romanın sonunda Memidik'in Taşbaş kurgulamasının Hasan'ınkiyle karşılaştırılması 330-335
Şevket Bey'in öldürülmesinin izlenimci biçimde algılanması 315-321
Meryemce'yi öldürme görevini alan Ömer'in (karakter) ara öyküsü 329-330

romanın İngilizce başlığı 183-184
romanın olay örgüsünün veya temasının dönüm noktası 331-333

Shakespeare, William, *King Richard II* [*Kral II. Richard*] 323
A Midsummer Night's Dream [*Bir Yaz Gecesi Rüyası*] 313

Turan, Güven, *Ölmez Otu* başlığı üzerine 185, dipnot 6

varoluşun hem fiziksel hem zihinsel perspektiflerden ele alınması 302-303

Yaşar Kemal, âşık ve dinleyiciler arasındaki bağ üzerine 335, dipnot 8
Yaşar Kemal'in *Ölmez Otu* hakkındaki değerlendirmesi 22
yeni benlik imajı yaratma aracı olarak imgelem 339
İnce Memed 1'le karşılaştırma 343
Meryemce ve Koca Halil örnekleri 339-343
Zola, Émile ve Yaşar Kemal'in izlenimciliği 203-204

Ötüş-Baskett: *Memed, My Hawk* and the *Bildungsroman* 45, dipnot 10; 67, dipnot 4
Öztürk, Gülsüm 24, dipnot 30
Öztürk, M. Orhan 27

paideia [παιδεία] 88
Pamuk, Orhan, 2006'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan kişi olarak 26
paradeigma: *İnce Memed* 1'de 117-118
Platon, Margaret E. (*İnce Memed* 2'nin İngilizce çevirisini yapan çevirmen) 40
post-yapısalcı teori: Sosyal veya dilsel kurgulamalar olarak insani değerler 71

Rumî 70
Rus romanı, epik ve sözlü halk gelenekleri ve kültürüyle bağlantılı olarak 150

Sartre, Jean-Paul 8
Seyhan, Azade 25
Shakespeare, William 69, 90, 271
The Comedy of Errors 258, dipnot 34
Sovyet realist yazarlar 186
sözlü destan anlatmanın psikolojisi 154-155
sprezzatura 88

Stack, George J., *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity* 69-70, dipnot 11
Stendhal 28, 68-69
Syracuse University Press 10

Şahin, Osman, *Geniş Bir Nehrin Akışı* 21, dipnot 19

Tahir, Kemal, *Rahmet Yolları Kesti* (1957), *İnce Memed* 1'e karşı gerçekçi bir tepki olarak 16
Tanpınar, Ahmet Hamdi 26, dipnot 35
Terentius (Romalı oyun yazarı), "Homo sum: humani nil a me alienum puto" 196, 232, 277
The Endangered Planet in Literature [2005'de İstanbul'daki Doğuş Üniversitesi'nde düzenlenen Konferans] 19, dipnot 16
  bildirilerin engellenmesi 19, dipnot 16
Thilda Kemal (Yaşar Kemal'in karısı ve romanlarının çevirmeni) 40
Thoreau, Henry David 102, dipnot 3
Tolstoy, Lev 28, 68
  Homeros'la bağı 150
transandantalizm: Doğa ile insan eylemi arasındaki karşılıklılık 69-70
Türk halkına uygulanan devlet zulmünde ABD'nin suç ortaklığı 8
Türkiye Cumhuriyeti
  muhafazakâr Amerikan dış politikası ekseninde konumlanması 7
  Soğuk Savaş sırasında Sovyet etkisi 7
Türkiye ve ABD arasındaki yakın dış politika bağları 17
Türkmen göçebe aşiretleri, 1865'te Fırka-i Islahiye asayiş tümenleri tarafından iskân ettirilmeleri 40

University of California Press 9

Van Gogh, Vincent 449
Varlık Dergisi Ödülü (1955) 354, dipnot 4

Westervelt, Linda A., *Altersroman* 47, dipnot 3

Yale University Press 9, 26
Yaşar Kemal
Adana'daki sosyalistler ve Yaşar Kemal 12-13
ailesinin eşkıyalık gelenekleri 58-59
Amerikan akademi ve edebiyat çevrelerindeki düşük profili 12
Anadolu'nun sözlü geleneklerini kullanımı 16

biçem, âşıkların türkü ve destan söylemelerinin kullanımı 436-438
  biçemin kronolojik gelişimi, 424 ve devamı
  biçemin sözlü ve yazılı geleneklerle gelişimi 423 ve devamı
  bir teknik olarak bilinçlerin birleştirilmesi 433
  folklor ve efsanelerin kullanılması 441
  hiper-gerçekliğin kullanımı 436
  İnce Memed 1'in biçemi ile üçlemenin biçemi arasındaki farklılıklar 424-426

İnce Memed 1'in idealizminden uzaklaşılması 450-452
karakter gelişimi ve biçem 424-425
karakterler ve bilinçler arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için kullanılan izlenimcilik 426 ve devamı
konuşma ve düşüncenin karıştırılması 427
Meryemce ve Hasan, benzer ölüm korkuları 442-443
Meryemce'nin doğayı kişileştirmesi 429-430
serbest çağrışım tekniği 439-440
varoluş anlarının yansıtılması 438-439
Yaşar Kemal hakkındaki kaynaklar 21-22, 27-28
Bildungsroman geleneği ve Yaşar Kemal 45-47, 67
Boğaziçi Üniversitesi tarafından kendisine takdim edilen fahri doktora 19

Cumhuriyet gazetesinin Anadolu muhabiri 50
Cumhuriyet gazetesinde gazeteci olması 13-14

çocuk olarak okuma yazma bilmeyen bir Anadolu ozanı 40
Çukurova bölgesinde komünist propaganda yapmakla suçlanarak tutuklanması 68

Değerler ve metalaşmış kültür 452-453
dil, tema ve türde dönüştürücü edebi uygulamalar 43-45
doğa, insanlık, sanat ve dil hakkındaki platonik veya neoplatonik felsefe 345-348

edebi ve kültürel yayılım modelleri ve Yaşar Kemal 43-44
eserlerinin İngilizce edebi eleştirisi 23
ezilenler hakkında evrensel bir düzyazı destan yaratması 43-46

Faulkner ve Yaşar Kemal 21, 68
varoluşçular olarak 8

gelişim romanı (*Bildungsroman*) ve Yaşar Kemal 67

haksız bir şekilde Marksist bir yazar olarak damgalanması 16-17
Homeros ile benzerlikleri 40

İnce Memed 2'nin anlatım biçeminin üçlemenin biçeminden daha geleneksel olması 434-435

Kemal Sadık Gökçeli yerine Yaşar Kemal mahlasını alması 13
Kıta Avrupası'ndaki şöhreti 12
ABD'deki şöhreti 65-66
Köroğlu (geleneksel sözlü destan), Yaşar Kemal'in *Köroğlu* hakkındaki bilgisi ve Köroğlu'nun onun üzerindeki etkisi 58-59

Mahiro, eşkıya ve Yaşar Kemal'in dayısı 59-60
Marksist ideoloji ve Yaşar Kemal 12
Marksist siyasete katılımı 12
Marksist ve mesele çıkaran bir baş belası olarak algılanması 449-450

melez ve türler ötesi olarak romanlar 44
metinlerarasılık ve Yaşar Kemal 44-45
modernist edebi teknikler ve Yaşar Kemal 30

Nobel Edebiyat Ödülü'ne adaylığı 18, 66

polis eziyeti 13

romanlarında "büyülü gerçekçilik" 90
romanlarındaki psikolojik boyut 24, dipnot 31
romanlarının temeli olarak kişisel deneyim 50-61, 450
Kimsecik üçlemesinde, 26-27
İnce Memed 1'de 60-61
İnce Memed 2'de 57-58
Ortadirek'in sonunda nar bahçesinde 54-55

sansür ve baskıdan kaçmak için Yaşar Kemal takma adını kullanması 17, 68
sansür ve McCarthy dönemi baskıları 17
"solcu" olarak Yaşar Kemal 18

tüketim toplumu eleştirisi 19, 452-453
Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü alan yazar olarak 12, dipnot 3
Türkiye İşçi Partisi'nde 1960'larda yönetici olarak Yaşar Kemal 13

varoluşçu yazarlar ve filozoflar, Yaşar Kemal'in onlarla yakınlığı 69-70

Yaşar Kemal hakkındaki İngilizce kaynaklar 23-26
Yaşar Kemal hakkındaki Türkçe edebiyat eleştirisi 21-22
Yaşar Kemal'in doğum tarihi hakkındaki farklı görüşler 49
Yaşar Kemal'in Türkçenin zenginleşmesinde oynadığı rol 42
Shakespeare'in İngilizceyi zenginleştirmedeki rolüyle karşılaştırılması 42, dipnot 7
Yaşar Kemal'in Türk folklorunu kullanımı 68
Yaşar Kemal'in varoluşçu felsefe ve psikolojisi 8
yılın en iyi roman ödülü (1955 Varlık Ödülü) 354, dipnot 4

Yaşar **Kemal, Eserleri** (bu kitapta ele alınan beş romanın dışındaki)
Ağıtlar 56
Altersroman ve Yaşar Kemal'in eserleri 47

Bildungsroman geleneği ve Yaşar Kemal'in eserleri 45-46
Binboğalar Efsanesi (1971) 41, 218

"Campaign of Lies [Yalanlar Kampanyası]" (1995), [Yaşar Kemal'in Türkiye'deki insan hakları ihlalleri hakkındaki makalesi] 20, dipnot 17

dünya edebiyatının klasikleri olarak Yaşar Kemal'in eserleri 28

Entretiens avec Alain Bosquet 10, 12, dipnot 4

Goethe, Johann Wolfgang von, *Bildungsroman* kahramanları 44-45, dipnot 12; 67, dipnot 4
Genç Werther'in Acıları 45
Wilhelm Meister 44, 67, dipnot 4

Hesse, Hermann 67, dipnot 4
Hikmet, Nâzım ve Yaşar Kemal 41-42
Homeros tarzı destan 43-46
Homeros ve Yaşar Kemal karşılaştırması 40-41

Kimsecik, Yaşar Kemal'in otobiyografik üçlemesi 12, dipnot 4

"Literature, Democracy, and Peace: The 1997 Peace Prize of the German Book Trade: Acceptance Speech" [Edebiyat, Demokrasi ve Barış: 1997 Alman Kitap Fuarı Barış Ödülünü Kabul Konuşması], 19 Ekim 1997, Yaşar Kemal 20, dipnot 17

temalar 39
"The Dark Cloud Over Turkey [Türkiye Üzerinde Dolaşan Kara Bulutlar]" (1995) [Yaşar Kemal'in sansür hakkındaki makalesi] 20, dipnot 17

Yağmurcuk Kuşu, Yaşar Kemal'in otobiyografik *Kimsecik* üçlemesinin 1. Cildi 12-13, dipnot 4; 24, dipnot 30; 29, 54, dipnot 7, 60-61

Yanan Ormanlarda Elli Gün (Bu Diyar Baştanbaşa 2) 19, dipnot 16
Yaşar Kemal'in eserlerinde bir tema olarak ekolojik tahribat 39
Yaşar Kemal'in eserlerinde temel bir tema olarak insan imgelemi 39
Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor 10
Yaşar Kemal on His Life and Art [Yaşar Kemal Yaşamını ve Sanatını Anlatıyor] 10, 23, 49
İnce Memed romanlarının dört cildinin doğuşunun ve amacının betimlenmesi 47, dipnot 14
"Yaşar Kemal's Honorary Doctorate Acceptance Speech at Boğaziçi University, 28 June 2009" [Yaşar Kemal'in Boğaziçi Üniversitesi Tarafından Verilen Fahri Doktorayı Kabul Konuşması, 29 Haziran 2009] 347
Yaşar Kemal, Homeros tarzı teknikleri kullanımı 149-178
Yaşar Kemal, Homeros tarzı temaları kullanımı 150
kültüre karşı doğa ve topluma karşı birey temalarını kullanımı 151
Yaşar Kemal Sözlüğü 42 dipnot 6

Yer Demir Gök Bakır (*Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin 2. Cildi)
Abdal-é-Zeyniki 298-299
Alevilik, Taşbaş'ın Aleviler hakkındaki düşünceleri 293-294
anlatım tekniği 280
bilinç unsurlarını birleştirme olarak 284-285

Emerson, İlahiyat Fakültesi
"Söylev"i ve Aleviler hakkındaki düşünceler 294, dipnot 10
ve Mansur, onuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan İranlı mutasavvıf 295

gerçekliğin toplumsal kurgulaması, 273-275 ve başka birçok yerde
iki model 273-275 ve başka birçok yerde
kurumsallaştırılma 274
Peter L. Berger ve Thomas Luckmann 273
"tabana ait" model 274-275
"yukarıdan aşağıya" olan model 274-275

Hasan ile Ummahan'ın paylaştığı hayal 297-300

imgelemin gücü 278 ve devamı

karakter yaratımı, sembolik etkileşim 280
Kel Âşık 298-300

Marx'ın "maddi koşullar"ına dayanan toplum 276
Muhtar Sefer, becerikli ve yaratıcı bir karakter olarak 296

ölüm, ölüm bilinci 281 ve devamı
ölüm korkusuna karşı nazarlıklar, halk nazarlıkları 282-285
din ve ölüm korkusu 286
Gömleksiz (karakter), ölüm korkusu hakkında yorumu 286
Hasan'ın köyü nazarlıklarla koruma arzusu 286
Koca Halil ve ölüm korkusu, 282-285 ve başka birçok yerde
korkunun yön değiştirmesi 285-288
korkuya karşı bir koruma olarak imgelem 285-286 ve başka birçok yerde
varoluş kalitesi ve ölüm korkusu 283-285

sembolik etkileşim 280

Taşbaş, dini karizması 275 ve başka birçok yerde
tam insan olma mücadelesi 297
köylülerin korkuları yüzünden dönüşmesi 289-292

üçlemede *İnce Memed* 1 ile karşılaştırılan doğaya yönelik transandantal yaklaşım 295-296

yaratıcı bir hiçlik motifi olarak tipi 289 ve devamı

Yörük 103, dipnot 5
Yunus Emre 70

Zola, Émile 47

Barry Charles Tharaud Yaşar Kemal'in beş erken dönem romanı *İnce Memed 1, Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu, İnce Memed 2* üzerinde odaklanıyor. Fikir aşaması 1940'ların ikinci yarısında başlayan, yayımlanması ise 1950'lerin ilk yarısından 1960'ların sonuna kadar süren bu beş roman, Tharaud'a göre Yaşar Kemal'in büyük yakınlığa sahip olduğu ve zaman zaman kıyaslandığı Homeros'un destanlarıyla yarışabilecek bir edebi zenginlik oluşturmaktadır. Tharaud Yaşar Kemal'in eserlerinin arkasında yatan felsefeyi, edebi teknikleri, gerek Doğulu gerek Batılı geleneklerden gelen etkileri sistematik ve derinlikli bir biçimde ele alıyor.

"Yaşar Kemal'in ülkesi, her zaman bir medeniyetler kavşağı olmuş ve olmaya devam etmektedir ve Yaşar Kemal yazdığı kırktan fazla cilt oluşturan romanlarında, hikâyelerinde, röportajlarında ve etnografya yazılarında bu kültürel hazineden, hem somut olarak hem sembolik olarak istifade eder. Bu yerel kültürel gerçekler tek başına, tepeden tırnağa kendi kişisel mekânıyla dolu olan bir yazara ilgi duymamızı sağlar, fakat böyle bir kültürel arka planın zenginliklerini dünya edebiyatının büyük bir yazarının kaynağı olan sembolik bir derin kavrayışla birleştirdiğimizde, o zaman onun eserleri –günümüzün aşırı kullanılan terminolojisiyle söylersek– gerçek anlamda küresel olur. Yaşar Kemal'in eserleri, insanlığın sürekli karşı karşıya olduğu varoluşsal sorularla doludur— bizi en nihayetinde kazanılamayacak fakat yapılması gereken mücadelelere girmeye iten, insan olmanın ne anlama geldiğine dair sorular. Yaşar Kemal, en büyük kaynaklarımız olan insan imgelemi ve onu ifade eden dil gibi insani kaynaklarımızın farkına varmamızı sağlar."

Kapak fotoğrafı: Güneş Karabuda

ISBN 978-975-08-3924-5

36 TL