



DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**YAŞAR KEMAL ROMANLARINDA
ÇOCUK KARAKTERLERİN KONUMU**

GARİP DEMİR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRKÇE VE SOSYAL BİLİMLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. YAHYA AYDIN**

DÜZCE, 2024

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YAŞAR KEMAL ROMANLARINDA ÇOCUK KARAKTERLERİN KONUMU

Garip DEMİR tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Yahya AYDIN

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Yahya AYDIN

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Onur ER

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Hamza KOLUKISA

Atatürk Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 24 Temmuz 2024

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

24 Temmuz 2024

Garip DEMİR

TEŐEKKÖR

Yüksek lisans öğrenimimde ve bu tezin hazırlanmasında ihtiyacım olan her türlü desteği sağlayan ve bana rehber olan danışman hocam Doç. Dr. Yahya AYDIN'a;

Bu süreçte kendilerinin derslerinde bulunmaktan onur duyduğum; birikimleri, bilimsel yöntemle bağlılıkları, düşünmeyi ve sorgulamayı elden bırakmamaları hususunda bana yol gösterici olan Prof. Dr. Fevzi KARADEMİR, Doç. Dr. Onur ER ve Dr. Öğr. Üyesi Hakan SARITİKEN'e;

Çalışmam süresince büyük fedakârlık gösteren, en büyük motivasyon kaynağım ve ilk eleştirmenim olan eşim Duygu DEMİR'e teşekkürlerimi sunarım.

24 Temmuz 2024

Garip DEMİR

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. PROBLEM DURUMU	1
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	2
1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	3
1.4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	3
1.5. LİTERATÜR DEĞERLENDİRMESİ.....	4
1.5.1. Yaşar Kemal Romanlarına Yönelik Çalışmalar	4
1.5.2. Türk Edebiyatı'nda Çocuk Karakterlere Yönelik Çalışmalar	5
2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	9
2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	9
2.2. İNCELENEN DOKÜMAN	9
2.3. VERİLERİN ANALİZİ.....	10
3. KURAMSAL ÇERÇEVE	11
3.1. ROMAN.....	11
3.1.1. Roman Türünün Ortaya Çıkışı.....	11
3.1.2. Türk Edebiyatı'nda Romanın Gelişimi.....	15
3.1.3. Romanın Gerçeklikle İlişkisi.....	21
3.1.4. Romanın Yapı Unsurları	24
3.1.4.1. Anlatıcı.....	24
3.1.4.2. Olay Örgüsü.....	27
3.1.4.3. Zaman	30
3.1.4.4. Mekân.....	32
3.1.4.5. Kişi(ler).....	34
3.2. YAŞAR KEMAL.....	37
3.2.1. Hayatı	37
3.2.2. Sanatının Kaynakları.....	39
3.2.3. Çocuğa Bakışı	43
4. BULGULAR VE TARTIŞMA	47
4.1. YILANI ÖLDÜRSELER.....	47
4.1.1. Romanın Olay Örgüsü.....	47
4.1.2. Romanın Kişi Kadrosu	48

4.1.3. Çocuk Karakterin Konumu	51
4.1.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk.....	51
4.1.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk.....	58
4.1.3.3. Hapse Düşen Çocuk.....	60
4.1.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk.....	60
4.1.3.5. Doğa Karşısında Çocuk.....	61
4.1.3.6. Toplumsal Baskıya/Töreye Maruz Kalan Çocuk.....	62
4.1.3.7. Vazgeçilemeyen Çocuk.....	65
4.1.3.8. Roman-Gerçeklik İlişkisi Açısından Çocuk.....	65
4.2. AL GÖZÜM SEYREYLE SALİH.....	66
4.2.1. Romanın Olay Örgüsü.....	66
4.2.2. Romanın Kişi Kadrosu	68
4.2.3. Çocuk Karakterin Konumu	73
4.2.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk.....	73
4.2.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk.....	94
4.2.3.3. Suça Sürüklenen Çocuk.....	98
4.2.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk.....	98
4.2.3.5. Doğa Karşısında Çocuk.....	99
4.2.3.6. Toplumsal Baskıya Maruz Kalan Çocuk.....	100
4.2.3.7. Roman-Gerçeklik İlişkisi Açısından Çocuk.....	101
4.3. KUŞLAR DA GİTTİ.....	102
4.3.1. Romanın Olay Örgüsü.....	102
4.3.2. Romanın Kişi Kadrosu	103
4.3.3. Çocuk Kahramanın Konumu.....	105
4.3.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk.....	105
4.3.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk.....	112
4.3.3.3. Suça Sürüklenen Çocuk.....	113
4.3.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk.....	113
4.3.3.5. Doğa Karşısında Çocuk.....	113
4.3.3.6. Roman-Gerçeklik İlişkisi Bakımından Çocuk	114
4.4. YAĞMURCUK KUŞU	114
4.4.1. Romanın Olay Örgüsü.....	115
4.4.2. Romanın Kişi Kadrosu	116
4.4.3. Çocuk Karakterlerin Konumu.....	117
4.4.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk.....	117
4.4.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk.....	127
4.4.3.3. Suça Sürüklenen Çocuk.....	129
4.4.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk.....	129
4.4.3.5. Doğa Karşısında Çocuk.....	130
4.4.3.6. Toplumsal Baskıya Maruz Kalan Çocuk.....	131
4.4.3.7. Roman-Gerçeklik İlişkisi Açısından Çocuk.....	132
5. SONUÇ	133
6. KAYNAKLAR.....	136
ÖZGEÇMİŞ.....	142

ÖZET

YAŞAR KEMAL ROMANLARINDA ÇOCUK KARAKTERLERİN KONUMU

Garip DEMİR

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Yahya AYDIN

Temmuz 2024, 141 sayfa

Bu çalışma, Yaşar Kemal romanlarında çocuk karakterlerin konumunu tespit etmeyi amaçlamıştır. İncelemede, bu hedef doğrultusunda; romanlardaki çocukların özellikleri nelerdir, olay örgüsüne katkıları nasıldır, çevre-kültür etkileşimleri ne biçimde gerçekleşir; bu çocuklar gerçeklik ve kurmaca ilişkisinin neresinde bulunmaktadır, sorularına yanıt aranmıştır. Çukurova'yı ve İstanbul'u ayrı ayrı mekân olarak almaları ve genel kanıya ulaşabilmek açısından temsil kuvvetlerinin yüksek olması dolayısıyla yazarın *Yılanı Öldürseler*, *Yağmurcuk Kuşu*, *Al Gözüm Seyreyle Salih*, *Kuşlar da Gitti* adlı romanları, örneklem olarak seçilmiştir. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada doküman incelemesi ve içerik analizi yöntemi ile adı geçen romanlar incelenmiştir. Giriş bölümünde problem durumu, çalışmanın önemi, araştırmanın amacı, sınırlılıkları, literatür değerlendirmesi; yöntem başlığı altında araştırmanın modeli, incelenen doküman ve verilerin analizine yönelik bilgi verilmiştir. Kuramsal çerçeve kısmında roman türünün ortaya çıkışı, Türk Edebiyatı'nda romanın gelişimi, roman ve gerçeklik ilişkisi ile romanın yapı unsurları; yazarın hayatı, sanatının kaynakları ve çocuklara bakış açısı incelenmiştir. Bulgular ve tartışma başlığı altında, örneklemi oluşturan romanlar incelenmiş, elde edilen veriler kuramsal bilgiler ışığında tartışılmıştır. Bu çerçevede elde edilen çıkarımlar, sonuç bölümünde aktarılmıştır. Buna göre Yaşar Kemal romanlarında çocukların bir çocuk gibi değil, büyükler gibi ele alındığı; çocuklara özgü davranışlar, oyunlar içinde olmadıkları; formel bir eğitim öğretim faaliyetinin içinde yer almadıkları; doğal olmayan ölümlere şahit oldukları; psikolojik olarak atlatılması zor olayları en az etkilenme ile atlattıkları; çevresi ile ilişkilerinin sınırlı olduğu; yalnızlık duygusunu derinden hissettikleri; toplumsal baskılara maruz kaldıkları; yazarın hayatından izler taşıdıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, Roman, Yaşar Kemal.

ABSTRACT

THE POSITION OF CHILD CHARACTER'S IN YAŞAR KEMAL NOVELS

Garip DEMİR

Düzce University

Graduate School, Department of Turkish and Social Sciences Education

Masters Thesis

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Yahya AYDIN

July 2024, 141 pages

This study aimed to determine child characters' position in Yaşar Kemal novels. In accordance with this aim, in the review, answers are sought such questions that what are the characteristics of children in the novels, how is their contribution to the storyline, how does the interaction of environment and culture come true, where are these children situated in the relationship between reality and fiction. Treating Çukurova and İstanbul separately as locations and due to their representational skills are strong to reach the general view, *Yılanı Öldürseler*, *Yağmurcuk Kuşu*, *Al Gözüüm Seyreyle Salih*, *Kuşlar da Gitti* are chosen as a sample among the writer's novels. In this study, which is a qualitative research, mentioned novels are analyzed with the model of document analysis and content analysis method. In the introduction section, problem status, the importance of the study, aim of the research, its limitations, literature review are discussed. Under the method title, information is given intended to the survey's model, analysis of the studied document and data. In the part of theoretical frame, emergence of novel genre, novel's improvement in Turkish literature, relation between novel and reality and structural elements of the novel and also the writer's life, sources of his art and his view of children are analyzed. Under the title of findings and discussion, the novels that constitute the sample are studied, the obtained data is discussed in consideration of theoretical information. Inferences, acquired within the framework, are transferred to the conclusion part. Accordingly, it is concluded that children are treated as adults not as children; they do not take part in a formal training activities; they witness unnatural death; they get over the events that are difficult to overcome psychologically with minimal impact; their relation with their environment is limited; they feel the emotion of loneliness deeply; they are exposed to social pressure; they bear the traces of the writer's life.

Keywords: Child, Novel, Yaşar Kemal.

1. GİRİŞ

Çalışmanın giriş bölümünde; problem durumuna, araştırmanın amacına, önemine, sınırlılıklarına ve literatür değerlendirmesine yer verilmiştir.

1.1. PROBLEM DURUMU

Yaşar Kemal, Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen yazarlarından biridir. Daha çok romancı yönüyle tanınsa da çocuk yaşta iken lakabı “Âşık Kemal”e çıkacak kadar âşıklık geleneğinin bir mensubu olup bölgedeki meşhur âşıklarla şiirler söylemiş, halk arasında derlemeler yapmış, gazetelerde röportajlar yayımlamış, hikâyeler kaleme almış çok yönlü bir kişidir. Hem kendi yaşam öyküsü hem de başkalarından dinleyip derlediği olaylardan yola çıkarak hikâye ve roman gibi kurmaca eserlerinde insanı, insana başarıyla anlatmıştır.

Eserlerinin her biri klasik olabilecek niteliklere sahip sanatçının özgün bir söyleyişi vardır. Halk arasında ağıtlar ve destanlar derlemesi, onun üslubunun alt yapısını oluşturur. Sarı defterine not ettiği, bölgeyi köy köy ve yaya olarak gezip edindiği folklorik malzemeyi romanlarında, kurmacanın kendisine verdiği imkânlarla yeniden yaratarak okura sunar. “Çukurova’da köy köy dolaşarak, hem de yaya, folklör derlemeleri yaptım. Hem de beş yıl. Ağıtlar, tekerlemeler, türkölü hikayeler, bilmece derledim” (Kemal,2022b: 208). “Romanlarının lirik bir dile sahip destansı anlatılar olması” (Oğuzertem, 2018: 48) onun modern bir tahkiyecisi, destancı olarak anılmasını sağlar.

Eserlerinde kültür, sosyal hayat, emek, farklı kimlikler, toplumsal değişim, sınıf farklılıkları ve doğayı ele alan sanatçı; yaşadığı coğrafyayı, Çukurova’yı, sadece kendi ülkesine değil, eserlerinin çok sayıda yabancı dile çevrilmesi sayesinde dünyanın birçok ülkesine tanıtmıştır. Eserlerinin çoğunda bir bölgeyi ve orada yaşayan insanları konu olarak işliyor görünse de temel insani değerleri ele alması bakımından evrensel bir niteliğe kavuşmuştur.

“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 tortunun zengin olduğu modern Türkiye’de kültürel bir güçtür” (Tharaud, 2017: 39).

Romanın önemli unsurlarından biri karakterdir. Güçlü kişi kadrosu, onun etki gücünü artırır. Kimi zaman okur, içeriği unutsa da romanın kişisini zihninden çıkaramaz. Raskolnikov, Madam Bovary, Goriot Baba birer roman kahramanı olmaktan öte okurların zihninde şahsiyet sahibi bireylerdir. Bu bakımdan Yaşar Kemal, karakter yaratmada da ustadır. Yaşar Kemal’in Çakırcalı Efe’si, Taşbaş’ı ve özellikle İnce Memed’i de tek başına güçlü bir karakter olarak edebiyat dünyasında yerini almıştır.

Yaşar Kemal, eserleri dünyada onlarca dile çevrilmiş bir yazar olmasının yanında insan, memleket, doğa, toplumsal dönüşüm ve kimlikler gibi birçok konuya kafa yorup fikirler ortaya koyan bir aydındır. Gazetecilik yaptığı dönemlerde yayımladığı röportajlarda memleketin ahvalini insanların dikkatine sunmuştur. Ancak Yaşar Kemal’in gözlem ve betimleme gücünün en belirgin olduğu tür, romandır. Romanlarında kimi zaman bizzat yaşadığı, kimi zaman şahit olduğu, kimi zaman da derlediği olayları başarı ile okuruna aktarır. Romanları, insan gerçeğini anlatır.

Bu çalışmada, Yaşar Kemal romanları incelenerek bu eserlerde çocuk karakterlerin çeşitli yönlerden hangi özelliklere sahip oldukları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmanın problem cümlesi “Yaşar Kemal romanlarında çocuk karakterlerin konumu nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada amaç, Yaşar Kemal’in romanlarındaki çocuk kahramanların çeşitli yönlerden incelenmesidir. Bu bağlamda ele alınan her bir roman, kısaca tanıtılmış, kişi kadrosu hakkında bilgi verilmiş; o romandaki çocuk karakterin romanın olay örgüsündeki konumlanışı, belirgin özellikleri ve yazarın çocuk karakterleri ele alış biçimleri incelenmiştir.

Çalışmada alt amaçlar ise aşağıda sıralandığı şekliyle belirlenmiştir.

1. Yaşar Kemal’in romanlarındaki çocukların özellikleri nelerdir?
2. Yaşar Kemal romanlarındaki çocukların çevre-kültür etkileşimi nasıldır?
3. Yaşar Kemal romanlarında çocuklar, gerçeklik-kurmaca ilişkisinin neresindedir?
4. Yaşar Kemal romanlarında çocuk karakterlerin olay örgüsüne katkısı nedir; çocuklar,

metinde hangi rolleri üstlenmişlerdir?

1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Ülkemizde ve dünyada tanınan, insan hakları için mücadele verip bedel ödemiş Yaşar Kemal'in eserleri, okuruna her okunuşta farklı anlamlar sunan bir niteliğe sahiptir. Onun romanları hem konuları hem konunun ele alınış biçimleri bakımından özgün bir karaktere sahiptir. Bu nitelikleriyle de eserleri dil alanında da pek çok çalışmaya kaynaklık etmiştir.

Zengin bir birikime sahip yazarın düşünceleri, bunları romanlarında aktarma yolu önemlidir; incelenmeye değerdir. Bu bağlamda yazarın muhtelif yazı ve söyleşilerinde dile getirdiği, çok önemli bir mesele olarak gördüğü çocukları romanlarında nasıl ele aldığı, kurmaca yapıya onları nasıl yerleştirdiği de incelenmesi ve üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu çalışma ile bir yazarın, toplumun üzerinde durulması gereken önemli bir grubu olan çocukları nasıl ele aldığı tespit edilerek literatüre katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

1.4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Yaşar Kemal; edebiyatın şiir, öykü, röportaj ve roman türlerinde eserler kaleme almıştır. Bu yapıtlarının içeriğinde çocuklar önemli bir yer tutar. Yazar da her fırsatta çocuklara verdiği önemi vurgulamış, onlara karşı hangi duygu ve düşünce içinde olduğunu dile getirmiştir. Röportajları arasında *Allah'ın Askerleri*, kent yaşamı içinde türlü zorluklarla mücadele eden çocuklara ayrılmıştır. Romanlarında da çocuk karakterlere sıkça ver vermiştir. *Teneke*'de kaymakamın ardından teneke bağlayan, *Hüyükteki Nar Ağacı*'nda makineleşme ve traktörlerin üretim faaliyetlerinde görülmesi ile işsiz kalan büyüklerle beraber köy köy gezip iş arayan, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Çukurova'ya aileleri ile birlikte pamuk toplamaya giden, *Akçasaz'ın Ağaları*'nda ağanın yanında maraba ve/veya fedai olarak yer alan çocuk karakterler, örnek olarak sayılabilir. Bu çalışmanın süresi dikkate alındığında yazarın eserlerinin tamamında yer alan çocuk karakterlerin incelenmesinin mümkün olmadığı değerlendirilmiştir. Bundan dolayı çocuk karakterlerin birinci kişi olduğu, merkezinde çocukların bulunduğu, çocuk sorunsalının yoğun biçimde ele alındığı dört roman incelemeye konu edilmiştir.

Çalışmanın içeriğini oluşturan eserlerden *Yılanı Öldürseler* ve *Yağmurcuk Kuşu*, Çukurova; *Al Gözüm Seyreyle Salih* ve *Kuşlar da Gitti*, İstanbul romanlarıdır.

1.5. LİTERATÜR DEĞERLENDİRMESİ

Bu bölümde Yaşar Kemal romanları ve Türk Edebiyatı'nda çocuk karakterlere yönelik yapılan çalışmalar ayrı ayrı değerlendirilmiştir.

1.5.1. Yaşar Kemal Romanlarına Yönelik Çalışmalar

Yaşar Kemal ve eserleri üzerine yapılmış çalışmalarla ilgili olarak literatür taraması yapılmış, bu bağlamda YÖK Tez Merkezinde (<https://tez.yok.gov.tr>) 71 (yetmiş bir) farklı çalışma tespit edilmiştir. Bunlardan 56'sı (elli altısı) yüksek lisans, 14'ü (on dördü) doktora, 1'i (biri) de sanatta yeterlilik türünde hazırlanmış tezlerdir. Bu lisansüstü çalışmalarından otuz yedisi (37'si) yazarın eserleri, eserlerinin bazı kuramlara göre değerlendirilmesi, eserlerinde yer alan belli temaların tespit edilmesine yöneliktir. 16'sı (on altısı) yapıtlar üzerinde dil çalışmaları biçimindedir. Hazırlanan tezlerin 5'inde (beşinde) yazarın eserleri ile başka sanatçılara ait eserler muhtelif yönlerden karşılaştırılmış, 12'sinde (on ikisinde) romanlarının çevirisi ile ilgili çalışılmış, 1'inde (birinde) ise röportajları incelenmiştir.

Bu çalışmada irdelediğimiz çocuk temasını, doğrudan merkezine alan 1 (bir) çalışma mevcuttur. Bununla birlikte özel olarak “çocuk” temasına eğilmeseler de eserlerin şahıs kadrolarına dair çözümlemeler ve tespitler içeren incelemeler de bulunmaktadır.

Çiftlikçi (1993), hazırladığı “*Yaşar Kemal: Yazar, Eser, Üslup*” başlıklı doktora çalışmasında yazarın hayatı, edebî kişiliği hakkında bilgi vermiş, eserleri üzerinde yapı unsurları bakımından genel bir değerlendirme yaparak bunların üslup özelliklerini incelemiştir.

Arıkoğlu (2004), “*Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*” adlı tez çalışmasında, sanatçının romanlarında yer alan şahısların tamamı üzerinde bir inceleme yapmıştır. Bu çalışmada kişiler, romanın olay örgüsü içerisindeki konumları bakımından genel özellikleri ile değerlendirilmiştir.

Katar Bolat (2006), *Yaşar Kemal'in Romanlarında Sosyal İlişkiler Açısından Şahıs Kadrosu* başlıklı çalışmasında sanatçının romanlarındaki kişileri ele almıştır. Bu çalışmada, romanlardaki sosyal ilişkiler ağı içerisinde yer alan karakterlerin durumları

incelenmiştir. Ancak çalışmada çocuk karakterlere özel, tematik bir inceleme yapılmamıştır.

Dur (2021), “*Orhan Kemal ve Yaşar Kemal Romanlarında Çocuk Olgusu*” başlığı ile bir çalışma yapmıştır. Bu tez, Akdeniz Üniversitesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Ana Bilim Dalı bünyesinde hazırlanmıştır. Araştırmada Orhan Kemal’in *Murtaza, Suçlu ve Sokakların Çocuğu* adlı romanları ile Yaşar Kemal’in *Yılanı Öldürseler, Kuşlar da Gitti ve Hüyükteki Nar Ağacı* adlı romanları çocuk ve çalışma, çocuk ve suça yöneltme başlıkları altında incelenmiştir. Hermenötik (yorumbilim), çalışmanın yöntemi olarak belirlenmiştir. Bu araştırmada, adı geçen eserlerde çocuk karakterler bir tema ile ilişkilendirilmiş, sadece çalışma hayatı ile olan ilişkileri bakımından incelenmiştir. Çalışmamızda ise çocukların kurmaca bir metin içindeki çok yönlü ilişki, özellik ve konumları belirlenmeye çalışılmıştır.

1.5.2. Türk Edebiyatı’nda Çocuk Karakterlere Yönelik Çalışmalar

Literatür incelendiğinde çocuk veya çocukluk üzerine psikoloji, sosyoloji, eğitim bilimleri, tıp ve alt dalları ile mimarlık gibi çok farklı alanlarda çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu alanlara inceleme konusu olan çocuk, “*bebeklik ile ergenlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan ya da kız*” (TDK, 1988: 495) şeklinde tanımlanmaktadır. Çocukluk ise umumiyetle insanların bir an önce kurtulup büyümek istediği, büyüdüğünde ise tekrar dönme arzusu yaşadığı bir dönemi kapsar. Bu zaman dilimi, sanatçıların eserlerine de büyük ölçüde kaynaklık eder. Edip Cansever, “*Gökyüzü gibi bir şey şu çocukluk/Hiçbir yere gitmiyor*” dizeleriyle, çocukluk döneminde oluşturulan anıların, edinilen kişilik özelliklerinin; insanı terk etmediğini, yetişkinlik döneminde onun yanında olduğunu ifade eder. Fazıl Hüznü Dağlarca, *Dört Yapraklı Çiçek* şiirinde, aynı ana fikri savunur. İnsanın toprakla haşır neşir olmasını, kiraz ağaçlarını ve mavi suları sevmesini, kötülöklere ve bombalara inanmamasını “*Çıkamaz çocukluğundan dışarı/Kimse*” dizeleri ile gerekçelendirir. Orhan Pamuk (2019: 14), “*Doğduğum günden itibaren, yaşadığım evleri, sokakları, mahalleleri hiç terk etmedim.*” sözüyle, uzun süre aynı yerde ikamet ettiğini aktarırken çocukluğundan beri yaşadığı bu mekânın kendisini yazarlık serüveninde beslediğini ima eder. Yakup Kadri Karaosmanoğlu (2017: 11); insanın, ihtiyarladıkça çocukluğunu hatırlayıp maziye tekrar yaşamasını “*Sanki, elli yıl, altmış yıl ötelerde kalan çocuk, koşa koşa, atlaya atlaya, geriye dönüp yıpranmış, aşınmış kalıbının içine giriyor ve orada eski gevrek sesi*

ile gülüp ağlamağa başlıyor.” cümlesi ile okurlarına aktarır. Sanatçıların, çocukluklarından bağımsız olmadıkları yargısını ve çocukluk anılarına rücu etmenin sanatsal yaratıdaki yerini Rahim Tarım, *Çocukluk ve Şiir* (2013) adlı eserinde inceler.

Çocuklara yönelik uluslararası sözleşme ve metinler bulunmaktadır. Bu bağlamda çocukların korunmasına yönelik ilk sözleşme, *Cenevre Çocuk Hakları Bildirgesi*'dir. 1924 yılındaki bu metinde çocukların doğal yollarla gelişmesinin sağlanması, onların beslenmeleri, tedavi edilmeleri, korunmaları, olumsuz koşullarda öncelikle yardımlarına gidilmesi gerekliliği üzerinde durulur. 1959 yılında *Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Bildirgesi* yayımlanır. Bu metinde çocukların doğuştan vatandaşlık hakkına sahip olduğu; en azından ilköğretim düzeyine kadar ücretsiz eğitim hakkından yararlanmaları, sevgi dolu ortamda yetişmeleri, ihmal, zulüm ve sömürüye karşı korunmaları, ırk, din veya başka bir ayrımcılığa tabi tutulmamaları gerektiği ifade edilir. Başka bir metin ise Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından, 20 Kasım 1989 tarihinde kabul edilen *Çocuk Haklarına Dair Sözleşme*'dir. Bu metne göre, on sekiz yaşına kadar her birey çocuktur. Sözleşmede çocukların hakları ve bu hakların kullanılması için taraf devletlerin ödev ve sorumluluklarından bahsedilir.

Çocuklar, roman ve hikâye gibi edebî türlerde okurun karşısına sık çıkan karakterlerdir.

“Batı’da XVIII. Yüzyılda birey kavramının ortaya çıkışı ve kendini anlatmaya yönelik bir anlatım biçiminin yazınsal biçim olarak belirmesiyle, özellikle, geçmişe yönelik bir bakış ayrıcalık kazanmış olmakla birlikte, Doğu’da özellikle halk masalı ya da destan gibi geleneksel anlatılarda çocukların önemli bir yeri olagelmıştır” (Gürsel, 2008: 63).

Kurmaca metinlerin figürleri olan çocuklar, literatürdeki kimi çalışmaların da konusu olmuştur.

Ördem (2015), *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Modernleşmesi Bağlamında Türk Romanında Çocuk* başlıklı çalışmasında Osmanlı-Türk modernleşmesini temel alarak romanda çocuğun ortaya çıkışını, tanımlanışını, konumunu ve rolünü tematik kavramlar çerçevesinde ele almıştır. Tanzimat, Servetifünun, ve Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e kadarki romanlarda çocukla ilgili tematik kavramların incelendiği çalışmada erken modernleşme döneminde çocuğun cariye, köle, esir, alafranga, anne ve/veya babasız olma özelliklerinin öne çıktığı; Servetifünun Dönemi’nde yabancı okulların, mürebbiyelerin ve hâkim Batılı yaşam tarzının çocuk üzerinde etkili olduğu; Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e kadar, çocukların milliyetçi düşünce sistemi içerisinde aile değerleri ve eğitimlerini alarak ideal çocuk düşüncesine uygun biçimde yetiştirilmesinin hedeflendiği tespit edilmiştir.

Uysal (2023), *Türk Romanında Çocuk Folkloru* başlıklı çalışmada, Türk romanlarında çocuk ve çocukluğa dair folklorik ritüelleri incelemiştir. Ele alınan eserlerde doğum öncesi ve sonrası inanışların, süt çocukluğu döneminin, bayram, kutlama ve törenlerin, kutsal mekân ziyaretleri ve ibadetlerin çocuklar çevresinde esarlere yansımaları üzerinde durulmuştur. Folklorla ait davranışlara romanlarda sıkça yer verildiği tespit edilmiştir.

Sınar (1995), *Türk Hikaye ve Romanında Çocuk* adlı çalışmada ailenin oluşmasını sağlayan özne olarak görülen çocuğun aile, okul, sokak, savaş gibi değişik ortamlarda anlatıldığı, 1872-1950 yılları arasında yazılan hikâye ve romanlar incelenmiştir. *Aile ve Çocuk, Okul Çevresi, Sokak ve Dış Çevre, Savaş Tehlikesine Maruz Kalan Çocuklar* başlıklarından oluşan incelemede, Tanzimat Dönemi'nde çocuklara eğitilmesi gereken toplum bireyleri olarak bakıldığı, Servetifünun Dönemi'nde kendilerine çok az yer verilmekle birlikte zamanın ruhuna uygun olarak çocuk karakterlerin psikolojik durumlarının menfi hâlde bulunduğu ve aynı zamanda aile içindeki mutsuzlukların da göstergesi olduğu, Millî Mücadele Dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında savaşın içinde ve cephe gerisinde bulunan ve beklenenden daha önce olgunlaşan çocukların işlendiği tespit edilmiştir.

Karaca (2013), *Türk Edebiyatında Çocuk* başlıklı çalışmada 1900-1923 arasındaki dönemde hikâye, roman ve şiir türleri üzerinden ülkenin gelecekte yetişkin vatandaşları olacak çocukların edebî eserlerde nasıl kurgulandığını ve onlara millî kimliğin inşasında yüklenen sorumlulukları incelemiştir. Çalışma sonunda; fikirleri, edebî eserleri ve milliyetçi söylemleriyle yeni kurulan devletin varlığında aktif rolü olan Ziya Gökalp, Halide Edip Adıvar, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserlerinde çocuğu milliyetçi söylemle anlattığı, kimi zaman kahraman, kimi zaman yetişkin özellikleri ile donanmış, bazen de vatani için canını feda eden karakterler olarak gördüğü tespit edilmiştir.

Mutlu (2022), *Çocukluk ve Roman* adlı eserinde çocukluğun romanlara yansımalarını incelemiştir. *Çocukluk Üzerine Notlar, Modern Türk Romanında Çocuk ve Çocukluk Üzerine Notlar, Çocukluk Ekseninde Roman İncelemeleri* başlıklarından oluşan çalışmada çocukluğun evrensel, tek ve değişmez bir tanımının yapılmasının zor olduğu, daha önceki zamanlarda çocukların ayrıca ele alınmadığı, onların da yetişkinlerin dünyasına ait bireyler olarak görüldüğü, yeni çocukluk araştırmalarında çocuğun toplumsal bir aktör olarak araştırmaların merkezinde yer aldığı sonucuna varılmıştır.

Ayrıca Tanzimat'tan 1970'li yıllara kadar çocukluğun birkaç istisna dışında umumiyetle sosyal olguların etkili bir bileşeni olduğu, bu yıllardan sonra dünya genelinde ortaya çıkıp yaygınlaşan çocuk hakları söyleminin etkisi ve çocuk edebiyatına bakışın farklılaşması ile çocuğun ve çocukluğun tek başına bir varlık alanı olarak kabul edildiği; bundan dolayı merkezinde çocuğun olduğu, çocuk bakış açısından ya da çocukluk anılarından yararlanılarak pek çok romanın yazıldığı değerlendirilmiştir.

Yukarıdaki araştırmalar, incelememizle örtüşebilecek kimi benzerlikler gösterse de salt Yaşar Kemal'in çocuk temasına eğilmemişlerdir. Bu çerçevede incelememizin, alan yazında bir boşluğun giderilmesine katkı sunacağı öngörülmektedir.



2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın modeline, incelenen dokümana ve verilerin analizine yönelik bilgiler verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Hazırlanan tez, bir nitel araştırma ürünüdür. *“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir”* (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 37).

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi tercih edilmiştir. Bowen’e göre *“Doküman analizi çoğunlukla diğer araştırma yöntemleri için bir tamamlayıcı olarak hizmet etmekle birlikte ayrı/bağımsız bir yöntem olarak da kullanılmaktadır”* (Aktaran: Sak vd., 2021: 233). *“Doküman inceleme yöntemi, araştırmanın veri setini oluşturan birincil ve ikincil kaynaklar olarak nitelendirilen çeşitli dokümanların elde edilmesi, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilir”* (Özkan, 2021: 2). *“Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar”* (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 189).

2.2. İNCELENEN DOKÜMAN

Çalışmada, Yaşar Kemal tarafından kaleme alınan aşağıdaki romanlar incelenmiştir.

Adı	Baskı Yılı	Baskı Yeri	Yayınevi	Sayfa Sayısı
Yılanı Öldürseler	2021	İstanbul	Yapı Kredi Yay.	101
Al Gözüm Seyreyle Salih	2021	İstanbul	Yapı Kredi Yay.	398
Kuşlar da Gitti	2020	İstanbul	Yapı Kredi Yay.	79
Yağmuncuk Kuşu	2021	İstanbul	Yapı Kredi Yay.	443

2.3. VERİLERİN ANALİZİ

Çalışmada Yaşar Kemal’in romanları içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. *“İçerik analizi metin veya metinlerden oluşan bir kümenin içindeki belli kelimelerin veya kavramların varlığını belirlemeye yönelik yapılır. Araştırmacılar kelime veya kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirler ve analiz ederek metinlerdeki mesajlara ilişkin çıkarımlarda bulunurlar”* (Büyüköztürk vd., 2021: 259).

Süreç içerisinde öncelikle bu çalışmada kullanılacak bilimsel araştırma ve yöntemlere dair yayınlar, daha sonra edebî metinlerin “metin tahlili” açısından ele alınıp değerlendirilebilmesine yönelik kuramsal bilgi veren yayınlar incelenmiştir. Son olarak çalışmanın konusunu oluşturan Yaşar Kemal romanları irdelenip bu eserlerdeki çocuk karakterler üzerine yoğunlaşmıştır.

İnceleme sürecinde yapılan alıntılarda yazarların özgün diline sadık kalınmış, yazım kuralları ve noktalama işaretlerinin kullanılması ile ilgili olarak kişisel tercihleri değiştirilmeden metne alınmıştır.

Eserler incelenirken en başta, o romanın olay örgüsü genel hatları ile aktarılmıştır. Daha sonra, merkezde yer alan çocuk karakterin yakınında bulunan, olay örgüsü içinde onun anlaşılmasına katkı sağlayan kişiler tanıtılmıştır. Bu çalışmanın amacı, roman kişilerini tanıtmak olmadığından çocuk karakterle herhangi bir ilişki ya da iletişim içinde olmayan yan karakterler kişi kadrosu içinde sayılmamıştır.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde literatür taraması ile elde edilen bilgiler ışığında araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bu bağlamda roman türünün ortaya çıkışı, Türk Edebiyatı'ndaki gelişimi, gerçeklikle ilişkisi ve yapı unsurları; Yaşar Kemal'in hayatı, sanatının kaynakları ve çocuğa bakışı ile ilgili bilgiler verilmiştir.

3.1. ROMAN

3.1.1. Roman Türünün Ortaya Çıkışı

Sosyal bir varlık olan insan, her çağda anlatma ihtiyacı duymuştur. Kimi zaman başından geçenleri, kimi zaman şahit olduklarını, bazen de gerçekte var olmayan ve sadece kendi hayal dünyasında yarattığı öznel gerçeği anlatmıştır. Bu hikâyeler, estetik kaygılar ile dile getirilip insanların beğenisine hitap ettiğinde ve günlük dilden ayrı bir formda, sanatçının zihninde yeniden kurgulanıp okurlarına sunulduğu zaman edebiyat dairesinin içine girer.

Edebiyat, güzel sanatların bir dalıdır. Diğer sanat alanlarında olduğu gibi insanların duygularını, düşüncelerini, gözlemlerini, hayallerini anlatmalarının bir aracıdır. *“Tarihi ve kültürel olandan hareketle dille gerçekleştirilen güzel sanat etkinliği”* (Aktaş, 2022: 26) olduğundan dolayı da ifade edebilme gücü hayli fazladır.

Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlük'ünde güzel sanatların bir dalı olarak edebiyat, *“olay, düşünce, duygu ve imajların dil aracılığı ile biçimlendirilmesi sanatı”*(TS, 1988: 670) biçiminde tanımlanmakta ise de Özkırımlı (2004: 449-450), edebiyatın tanımında uzlaşmanın zor olduğunu ifade eder. Sanatı yansıtma olarak yorumlayanlar, edebiyatı dünyaya tutulmuş bir ayna olarak görür. Sanat eserlerinde duygusal etkiyi savunanlar, edebiyatın estetik zevk vermesi gerektiğini düşünür. Biçimciler, estetik yapıyı edebiyatta biçimsel özelliklerle izah etmeye çalışmışlardır. Anlatımcılara göre ise önemli olan, duyguları dile getirmektir. Bu farklı bakış açıları, edebiyatın tanımı üzerinde uzlaşmayı zor hâle getirmiştir. Ancak bu, çok da önemsenecek bir durum değildir. Sanatın, dolayısıyla edebiyatın en önemli özelliği zaten öznel bir kimliğe sahip olmasıdır.

Öznel bir niteliğe sahip edebiyat/edebî metin, toplumun şartlarına ve gelişimine paralel olarak farklı biçim ve türlerde varlığını sürdürür. *“Edebî metinler, bilinen başlangıçta mitoslarla, dinî ayin ve törenlerle, dans ve müzikle ortaya çıkar. Bugün şiir, roman, hikâye gibi metinlerde varlığını sürdürmektedir”* (Aktaş, 2022: 22). İnsanlar; geçmişten bugüne destanlarda, halk hikâyelerinde, mesnevilerde, öykü ya da romanlarda hayattan aldıklarını kendilerinden de bir şeyler katarak anlatmıştır. Bu türlerin her biri farklı zamanlarda, muhtelif edebiyat geleneklerinde oluşturulmuştur; değişik özellik ve kimliklere sahiptir. Bunların ortak özellikleri ise *“anlatma fiili üzerine kurulmuş edebî form”* (Çetişli, 2014: 21) olmalarıdır. Edebiyatın dinî törenlerdeki metinlerle, mitlerle ve tahkiye etme usulü ile başlayan yolculuğu, modern insanın karmaşık dünyasını anlatacak biçimde değişikliğe uğrayarak günümüze ulaşır. Bu değişim, dönüşüm, gelişim içerisinde en geç teşekkül ve tekâmül eden edebî tür, öykü ile birlikte romandır.

Hikâye etme, tahkiye ve göstermeye bağlı eserler eski zamanların yöntemleridir. Geçmişleri yazıdan da önceye götürülebilir. Çünkü söz, yazıdan önce de vardır. Anlatmak ve göstermek için yazıya ihtiyaç yoktur.

“Hikâyecilik tüm edebî sanatların anasıdır. (...) Kültürleri ve nesilleri aşan, yüzyıllardır insanlığa eşlik eden hikâyeler hiçbir zaman tanışmadığımız atalarımızla, on ya da yirmi bin yıl önce yaşamış insanlarla bağlantı kurmamızı sağlar. Yazılı kültür öncesi toplumlar hakkındaki araştırmalar, hikâye anlatmanın insanın yazı yazmayı öğrenmesinden çok daha eskilere dayandığını ortaya koyuyor” (Fulford, 2019: 11, 12).

Tarihsel süreç içerisinde edebî anlayışın teşekkülünde ve değişmesinde toplumların sosyal, kültürel, siyasi durumu; dil ve sanat görüşü etkili olmuştur. Milletlerin hayatlarındaki sosyal ve siyasal değişimler, dinî tercihler, sanatkârın sanatını icra etme amacı edebî anlayışların yönünü belirler. Edebiyat dönemleri gibi edebî türlerin oluşumları da toplumsal koşullardan bağımsız değildir. En eski metinler olan şiir ve destanlar, kolektif ürünlerdir. Hedef kitlesi topluluklardır. Ayrıca telkin edicidirler. İlk şiirler, dinî törenlerin ürünleridir ve bu metinleri ortaya koyan şairler, aynı zamanda dinî ayinleri de yöneten kişilerdir. Kutsi bir yanları da vardır. Destanlar ise toplumların millet olma bilinci, birlikte yaşama anlayışına hizmet eden metinlerdir. Onların da hedeflerinde bireyler değil, topluluklar vardır. *Oğuz Kağan, Şu, Manas* gibi kişiler etrafında dönen destanlar olsa da *“destan dediğimizde bir milletin hikâyesini kastederiz”* (Özgül, 2002: 12). Zaman içinde anlatının gelişimi ile söz, kutsallıktan uzaklaşır. *“Söz kutsaldan uzaklaştıkça, yazın bireyleşir”* (Acar Yıldız, 2021: 41). Roman, bu bireyleşmenin bir sonucudur. Birey olarak insanı anlatır.

“Eski edebiyat türleri doğruluklarını, geleneksel kalıplara uygunluklarıyla kanıtlamak çabasındaydılar. Oysa roman, ‘her zaman benzersiz, dolayısıyla yeni’ olan bireysel yaşantıyı vermeye çalışır” (Belge, 2014: 17). Yani *“roman dediğimizde fertlerin hikâyesini kastederiz”* (Özgül, 2002; 12).

“Roman, bireyci ve yenilikçi yönelimi en eksiksiz yansıtan edebiyat biçimidir. Kendisinden önceki edebiyat biçimleri geleneksel pratiğe uygunluğu hakikatin en temel ölçütü saydıkları için bulundukları kültürün genel eğilimini yansıtıyorlardı. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve tamamen karşı çıkan tür roman oldu; zira romanın başlıca kıstası her zaman biricik ve dolayısıyla da yeni olan bireysel yaşantının doğru bir şekilde aktarılmasıdır” (Watt, 2022:14).

Metni inşa eden insanın dünyası değiştikçe metin de başka bir yapıya bürünür. *“Modern zamanların anlatım türü”* (Tekin, 2021: 9) olan roman, *“dünya edebiyatına burjuva sınıfının getirdiği bir türdür”* (Belge, 2014: 17). Başka bir deyişle *“Roman moderniteyle birlikte doğmuş ve kendisini modernitenin ruhuna uygun olarak yapılandırmıştır”* (Şakar, 2021a: 25). Bu yeni yapılanmayı Hawthorn (2014: 48), *“Romanın tanıdık konuları, geleneksel efsanevi mekânları ve aşına olduğumuz karakter tiplerini reddi, geleceğin yeni bir okur kombinasyonu ile geliştirilecek yeni bir tür yarattığını gösterir.”* sözüyle ifade eder. Kadim anlatılarda, toplumsal tipler yer almakta iken romanlarda artık bireyselliği belirgin, özgür ve özgün karakterler görülür. Edebî eserlerde insan tiplerinin yerini insan tekleri alır. *“Olay örgüsü eskiden olduğu gibi esasen uygun edebî uzlaşımın belirlediği bir arka plan dahilinde hareket eden genel insan tipleri tarafından değil, tikel koşullar altındaki tikel insanlar tarafından canlandırılır”* (Watt, 2022: 17). Bu bireysel karakterlerin iç dünyaları; yalnızlıkları, sevgileri, huzursuzlukları romanların konusunu oluşturur.

Roman türü hakkında Tekin (2021: 10), *“destanın gölgesinden sıyrılması 17. yy.a rastlar ve romanın ‘roman’ olarak kabulü bu vakitlerde başlar”* görüşünü ileri sürer. Bu düşünceyle paralel olarak Hawthorn (2014: 29) da romanın 17. yy.ın sonları ile 18. yy.ın başlarında ortaya çıktığını ifade eder. Stevick (2021: 22), romanı, *“modern dünyanın destanı”* gibi düşünmenin mümkün olduğunu söyleyerek bu türün kökeninin destanlara kadar götürülebileceğini işaret eder.

Olgunluğa 18. asırda erişen roman için daha önceden Avrupa dillerinde novella ve romans terimleri kullanılmıştır.

“Novella, 40-50 sayfadan 100 sayfaya kadar uzanan eserler yani kısa anlatılar olarak adlandırılır. Romans kelimesi ise Romalılarla ilgili bir bilgi alanını belirtmek için kullanılır. (...) “12. yy.da Fransa’da ortaya çıkan geleneksel romans, destansı kahramanları değil, sert ama karmaşık davranış gelenekleri üzerine kurulu fazlaca biçimlendirilmiş ve idealleştirilmiş saray yaşamını tasvir eder. (...) Romanın ana bir tür olarak ortaya çıkışında ana vurgunun bu dünyanın üzerine olduğu konusunda herhangi bir şüphe yoktur. Bu vurgu modern romanın 18. yy. başı ve ortalarında doğuşu sırasında dönemin okurlarınca romanı romanstan farklı kılan

özellik olduğuna inanılırdı” (Hawtorn, 2014: 27; 33; 36).

Özkırımlı (2004: 1074), roman kelimesini açıklarken Roma İmparatorluğu’nun devlet dili olarak Latinceyi benimsediğini, bu imparatorluğun egemenliği altındaki ülkelerde konuşulan diller topluluğuna Roman dilleri adı verildiğini, edebî tür olarak romanın da Roman dilinde konuşulmuş ya da düz yazı biçiminde kaleme alınmış gerçek ya da uydurma bir olay anlatan yapıtlar olarak tanımlandığını ifade eder.

Özgül’e (2002: 12-14) göre, eski çağlarda Latin ordusu işsiz Latinler ile Afrikalı ve Asyalı lejyonerlerden oluşur. Paralı askerler, Latinceyi dil açısından cahil olan Latin askerlerden öğrenirler ve seviyeli bir Latince konuşamazlar. Avrupa’yı işgal eden Roma ordusu oralara klasik Latinceyi değil, bu asker jargonunu taşır. Avrupa’nın yerli kavimleri Latince diye bu asker jargonunu tanır ve bu kullanım onların hançerelerinde bir kez daha değişince ortaya Avrupa dilleri çıkar. Orta Çağ’da hâlâ asker ağzı Latince ile konuşup yazmaya çalışan Avrupalıların diline *lingua Romana* (Romalı dili), bu dille yazılmış tahkiyeli eserlere de *romans* denir. Romanslarda da genellikle şövalyeler ve onların savaşları anlatılır. Hristiyanlık inancının aşkı, insanı baştan çıkarıp onun cennete gitmesini engelleyen bedenî bir zayıflık olarak görmesi; romansları da kiliselerin seçmesi ve rahiplerin okumasından dolayı bu eserlerde aşk yer almaz. Romanslara aşk, Avrupalı ediplerin kadim Latin ve Yunan’ın mitolojik hikâyelerinin benzerlerini yazmaya başlamalarıyla girer. Kilisenin katı tavrına rağmen romansa kadının, aşkın, hassasiyetlerin girmesi romanın psikoloji, karakter, ruh çatışmaları açılarından derinlik ve boyut kazanmasını mümkün kılar.

Roman türünün ilk yetkin örneği, İspanyol sanatçı Cervantes tarafından kaleme alınan *Don Kişot’tur*. Bu roman, 17. yy.ın (1605-1615) ürünüdür. İngiltere ve Fransa’daki ilk romanlar 17. yy.da ortaya çıkar. Ancak bu edebî tür, asıl gelişimini 18. yy.ın ikinci yarısı ile 19. yy.da “bir burjuva yaşama biçiminin yetesiye açıklıkla belirmesiyle” (Naci, 2015: IX) ve “burjuva kültürünün bir ürünü olarak” (Özgül, 2002: 16) oluşur. “Bunun nedeni Batı’da romanın, feodalizmin yıkılıp burjuvazinin egemen olduğu dönemde belirmiş olmasıdır. (...) Yani roman, insanın birey olma bilincine ulaştığı, insanî ilişkilerin karmaşıklaştığı bir sosyo-ekonomik gelişim sürecinde doğmuş ve yetkinleşmiştir” (Özkırımlı, 2004: 1075). Watt (2022: 10), bugün kullandığımız roman teriminin ancak on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru tam olarak yerleştiğini, on sekizinci yüzyıl başındaki romancıları, önceki kurmaca yazarlardan ayıran temel karakteristik özelliğin “gerçeklik” olduğunu ifade eder.

Yukarıdaki görüşler incelendiğinde denilebilir ki mit ve destanlar döneminden bu yana devam eden anlatmaya bağlı metin türleri, önceleri tamamen içinden çıktığı milletin inanç ve yaşayışına göre şekillenmiş, toplumsal bir karakter taşımıştır. Zamanla ekonomik ve toplumsal gelişmeler sonrasında bu edebî metinlerin toplumsal yanları, bireyci anlayışa dönüşmüş; modern birey, merkezî bir konum kazanmıştır. Geçmişten bugüne var olagelen bu anlatılar, günümüze gelince bireyselliğin yanında gerçekliği de benimseyerek roman hâlini almıştır.

3.1.2. Türk Edebiyatı’nda Romanın Gelişimi

Hikâye, modern tiyatro, deneme, makale gibi türlerde olduğu gibi romanın Türk edebiyatı’nda görülmesi de 19. yy.da Tanzimat Dönemi ile başlar. Bundan önce de anlatma esasına bağlı metinler vardır. Roman ile tanışmadan önce aydın kitleye hitap eden mesneviler ve halk arasında anlatılagelen halk hikâyeleri yaygındır. Mesneviler, ortak karakter, olay örgüsü ve anlatım biçimine sahip eserlerdir. *“Bu hikâyelerde, bir hikâyeyi oluşturan olay, zaman ve mekân gibi temel elemanların masallarda olduğu gibi olağan dışı birtakım özelliklerle donanmış bir biçimde olduğu görülür”* (İssı, 2022: 24). Bu özelliği ile romandan ayrılan mesnevilerde, Divan Edebiyatı geleneğine uygun olarak genellikle lirik konular, farklı şairlerce ve kendilerine has üslupla işlenir. Sanatçılar tarafından birden çok Leyla ile Mecnun, Hüsrev ü Şirin hikâyesi yazılmıştır. Divan Edebiyatı, bu bakımdan zengin bir hikâye anlatma geleneğine sahiptir. *“İlk Türk romancılarının bu hikâyelerden ziyade daha geniş halk kitlelerine seslenen ve geleneksel halk hikâyelerinin önemli bir kolu olan, meddah hikâyelerinden yararlandığı söylenebilir”* (İssı, 2002: 24). Halk hikâyeleri de kimi zaman epik (Köroğlu), kimi zaman lirik (Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı), kimi zaman da dinî içerikle (Hz. Ali Cenknemeleri) anlatma/dinleme ihtiyacını gidermek üzere okuyucu ve dinleyicilerine sunulmuştur.

Edebiyatımızda *“Batılı roman 1860’tan sonra başlar”* (Akyüz, 1995: 66). Bu tarih, Batı Tesirinde Türk Edebiyatı Dönemi’nin ilk safhası olarak değerlendirilen Tanzimat Edebiyatı’nın da miladıdır. 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı, Türk Edebiyatı tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olarak ele alınır. Ancak Naci (2015), romanın Türk Edebiyatı’na girmesinde Tanzimat Fermanı’nın ilan edilmesinden bir yıl önce imzalanan, İngilizlere büyük kapitülasyon imtiyazlarının verildiği İngiliz Ticaret Anlaşması’na da dikkatleri çeker. Eleştirmen, 19. yy.da devleti kurtarmanın tek yolunu

Batılılaşmak olarak gören ayan ve bürokratların 1808’de III. Selim’e kabul ettirilen *Sened-i İttifak* ile hem devlet meselelerinin kendilerine danışılarak çözülmesini hem de fiili büyük toprak mülkiyetini kabul ettirdiklerini ifade eder. Bununla beraber herhangi bir toplumsal sınıf olmayan bürokratlar; kendilerini sürgünden, mallarını da müsadereeden korumak için yenilikçi karakterlere sahip padişahları Batı’nın üst yapı kurumlarını almak için iknaya çalışır. Batı kapitalizmi de –başta İngiltere olmak üzere- bu dönemde büyük oranda makineli üretime geçer, ürününü satmak için öteki ülkelere yönelir. Bizde Batı’ya gösterilen ilgi, kapitalist ülkelerin ticarî arzularının gerçekleşmesi için zemin hazırlar. Böylece 1838’de İngiliz-Osmanlı Ticaret Anlaşması ile makineli Batı sanayisi, tam gelişmemiş Osmanlı imalat sanayisini, lonca sistemini ve esnafı 40-50 yıl içinde büyük zarara uğratar. Yabancıların ekonomik egemenliği, kültürel etkileri de beraberinde getirir. Batı edebiyatı da ülkeye bu yolla girer. “*Kısaca, İngiliz Ticaret Anlaşması ve Tanzimat Fermanı olmasaydı roman Türkiye’ye herhalde daha yıllarca giremezdi*” (Naci, 2015: XIII).

Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiği 1839 ile Tanzimat Edebiyatı’nın başlangıcı sayılan 1860 arasında münevverlerin Batı dillerini öğrenmeleriyle Türkçeye bazı çeviri eserler kazandırılmıştır. Ülkemizde ilk Batılı roman Yusuf Kâmil Paşa’nın Fransızcadan tercüme ettiği François Fenelon’un *Telemak* (Telemahos’un Maceraları) adlı eseridir. Bu yapıt, özetlenerek dilimize aktarılmıştır. Yusuf Kamil Paşa’nın Telemak’ı “*içinde hikmetler olduğunu ve kimi yerlerinde zamane padişahının bazı iyi vasıflarını gösterecek noktalara rastlanacağı için tercüme ettiğini*” (İssı, 2002: 23) söylemesi, romanın ne olduğunun tam anlaşılamadığının ya da bu türle ilgili olarak düşüncelerin henüz olgunlaşmadığının da bir göstergesidir. Romanın içerisinde birtakım hikmetlerden bahsetme, eserde padişahı arama, eski Türk hikâyeciliğinin izleridir.

Tanzimat romanının doğuşunda etkili olan bilgi kuramını inceleyen Parla (2022), bu dönem romancılarının gelenekle olan ilişkilerini anlatmak için baba-oğul eğretilmesini kullanır ve “*Baba oğul ilişkisi Tanzimat döneminde bir çatışma değil devamlılık ilişkisidir. Bu muhafazakâr ilişkinin oğulları ilk romancılarımızdır ve hepsi de kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır.*” (Parla, 2022: 20) değerlendirmesinde bulunur.

Telemak’ın dilimize çevrildiği 1862 yılında, Ceride-i Havadis’te *Hikâye-i Mağdurin* adıyla ikinci çeviri eser yayımlanır. Victor Hugo’nun bu romanı, altı yıl sonra Şemsettin Sami tarafından, bugün de kullanılan *Sefiller* adıyla dilimize ikinci defa kazandırılır. O

dönemde Türk aydınlarına bu Batılı tür hakkında bilgi veren ve onlar üzerinde en geniş etkiyi yaratan romanlar ise Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'u (1864), Alexandre Dumas Pere'in *Monte Kristo*'su (1871), Bernardin de Saint-Pierre'in *Pol ve Virgini*'si (1873) gibi dünyaca tanınmış eserlerdir (Akyüz, 1995: 66-67; Korkmaz, 2009: 25).

Çeviri romanların okuryazarlar arasında sevilip okunması, yeni yeni romanların ortaya çıkmasını sağlar. İlk Türk romanı, 1872 yılında Şemsettin Sami tarafından yazılan *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat* adlı eserdir. Bir aşk macerasını konu alan bu roman, “*teknik ve karakter tahlilleri bakımından çok basit durumdadır*” (Akyüz, 1995: 75).

Türk Edebiyatı'nda ilk örneklerinin ortaya çıktığı zamanda roman türü, Batı'da hayli yol almış hatta bugün klasik olarak nitelendirilen eserler kendilerini ispat etmiş durumdadır. Türk Edebiyatı'nda ilk romanın yayımlandığı yıl, 1872'de, Avrupa'da okunan romanlar şunlardır (Naci, 2015: X):

Fransız edebiyatı: Stendhal: Kızıl ve Kara (1830), Parma Manastırı (1839); Balzac: Goriot Baba (1833), Vadideki Zambak (1835); Victor Hugo: Sefiller (1862). Amerikan edebiyatı: Hermanne Melville: Moby Dick (1851). İngiliz edebiyatı: Daniel Defoe: Robinson Cruose (1720); Charles Dickens: Oliwer Twist (1838); David Copperfield (1850), Büyük Umudlar (1861). Rus edebiyatı: Puşkin: Yüzbaşının Kızı (1836); Gogol: Ölü Canlar (1842), Tolstoy: Savaş ve Barış (1869); Dostoyevski: Beyaz Geceler (1848), Suç ve Ceza (1866), Ezilenler (1866), Kumarbaz (1866), Budala (1869), Ecinniler (1870). Alman edebiyatı: Goethe: Genç Werther'in Acıları (1774). İspanyol edebiyatı: Cervantes: Don Kişot (1. Cilt 1605, 2. Cilt 1615).

Batı etkisinde gelişen Türk Edebiyatı'nın ilk merhalesi olan Tanzimat Edebiyatı'nda roman kavramı ile ilgili adlandırmada ikilik görülür. *Tanzimat dönemi yazarları 'roman' terimini kullanmakla birlikte roman ve hikâyeyi ikisini birden kapsamak üzere genellikle 'hikâye' terimini benimsiyorlardı*” (Çetin, 2002: 28). Roman kavramı yenidir. Bu türde ilk kez çeviriler yapıp telif eserler yazılır. Tanzimat Dönemi Edebiyatı, roman için emekleme, çocukluk evresidir. Yazarlar; türe özgü özelliklere tam anlamıyla sahip olmayan, henüz olgunlaşmamış eserler ortaya koyar. Diğer yandan yüzlerce yıldan beri gelen bir hikâye anlatma geleneği vardır ve ilk dönem yazarları da bu anlayışla yetişir. Batılı roman anlayışı ile tanışıp bu tarzda eserler veren sanatçılar, yazdıklarını okurla buluşturmak ister. Ancak “*Batı'dan yapılan tercümelerden beslenerek eserlerini vermeye başlayan ilk romancılar, karşılarında doğal olarak halk ya da divan edebiyatı geleneğine alışmış bir muhatap kitle bulurlar*” (İssı, 2002: 23). Batı romanını bilmeyen, onunla ilk kez karşılaşan okurları bu türe yakınlaştırmak için iki türlü yol denenir. Bunlardan biri Ahmet Mithat Efendi tarafından icra edilir ve aydın olarak nitelenen kişilerin dışında kalan insanlara da roman yolu ile ulaşmak amaçlanır. Hâce-i Evvel, Türk halk hikâyeleri ile modern roman ve hikâyeleri birbiri ile kaynaştırıp

geniş halk kesimine ulaştırmaya çalışır. Bu, halk hikâyelerinin modernleşmesidir. Tutulan ikinci yol ise Namık Kemal'in yapmaya çalıştığı, bir şekilde Avrupa ile ilişkide bulunmuş aydın kitleye hitap eden, Batılı tekniğe uygun roman yazma anlayışıdır. Tanzimat Dönemi romancılarının çoğu, sanat değerinin daha üstün olduğu görüşü ile ikinci yolu tercih eder (Akyüz, 1995: 68-69).

Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat Dönemi'nde halk için yazan ve onun dünyasına en çok yaklaşan sanatçıdır. O, eserleriyle “sosyal fayda” prensibini uygulamayı, halkın kültür seviyesini bu yolla yükseltmeyi hedefler. Ahmet Mithat, bu dönemde yapılan “halk için edebiyat” görüşünün en belirgin ismidir. Tanzimat döneminin genel anlayışını en çok temsil eden kişidir. Onun amacı romanlardaki sürükleyici olaylar zinciri sayesinde okuma alışkanlığı olan bir toplum meydana getirmektir. Romanlarında bir yazar olarak kendini gizlemez, sık sık olayların akışını keserek okuyucuya bilgiler verir. *Ahmet Mithat, estetik düzeyde roman tekniğine pek fazla önem vermemiştir. Olayları iç içe vermiş, bir olaydan başka bir olaya atlamış, ipuçlarını daha sonra açıklayarak okuyucunun ilgisini canlı tutmaya çalışmıştır*” (Çetin, 2002: 41). Eserlerinde sosyal fayda peşinde koşan yazar, romanlarında, Türk halkının içinde bulunulan zamana uymayan düşünüş ve yaşayış tarzını değiştirmeyi amaçlar.

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın bir diğer önemli roman yazarı Namık Kemal'dir. Sanatçı; şiir ve tiyatro türlerinde de eser vermiş olmakla birlikte, bu dönemde Batı roman tekniğine uygun en yetkin örneği vermesi bakımından önem taşır. Ahmet Mithat Efendi, halkın seviyesine uygun eserler vererek onlara ulaşacağını savunurken “*Namık Kemal, geleneksel hikâye anlayışını dikkate almadan belli bir kültür ve eğitim birikimine sahip, zevki incelmış, estetik değerleri gelişmiş aydın kesime hitap eden romanlar yazmayı tercih etmiştir*” (Çetin, 2002: 43). Yazar, romanı teorik olarak, gerçekte olmamış olsa bile insanın başından geçmesi muhtemel her türlü unsurun tasviri olarak tanımlar. Bakırcıoğlu (2002), Namık Kemal'i değerlendirirken hitabet üslubuyla, ihtilalci mizaca sahip olmasından dolayı onun romancı sabrına, sükûnetine, sadeliğine ve gerçekçiliğine sahip olmasının zor olduğunu ancak buna rağmen örnek olmak amacıyla *İntibah*'ı yazdığını ifade eder. Tanpınar (2010: 362) da Namık Kemal'in *İntibah*'ı roman türüne örnek vermek amacıyla yazdığını söyler. Yazarın 1881'de yayımladığı *Cezmi* adlı romanı da “*Türk edebiyatının ilk tarihî romanıdır*” (Akyüz, 1995: 77). Döneminin siyasî tartışmalarının içinde çok aktif biçimde yer alan Namık Kemal'in edebiyat alanında öncü rolü oynadığı söylenebilir.

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nda romancılar arasında sayılacak isimlerden biri de Sami Paşazade Sezai'dir. *Sergüzeşt* adlı romanında iyi yetişmiş Dilber'in cariye olduğu için, konak sahibinin oğlu ile evlenememesi anlatılır. Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal'de rastlanan romantik anlayışın yanında, bu eserle birlikte realizme ait özellikler Türk romanında görülür. Bunda yazarın kendisinin de bir konak hayatı yaşaması, romanı oluştururken şahsi tecrübe ve gözlemlerinden yararlanmış olması etkilidir.

Araba Sevdası da Tanzimat Dönemi'nde dikkate değer bir romandır. Recaiade Mahmut Ekrem tarafından 1895'te yayımlanan eser, gerçekçi gözlemleri ile birlikte bir tenkidi de barındırmaktadır. “*Bu tenkid birçok yerde alay ve hicivle birleşir*” (Bakırcıoğlu, 2002: 40). Bununla beraber, “*Yapıt, bir gösteriş ve öykünme olarak kalan Batı hayranlığının gülünçlüğüne belirtmek amacıyla yazılmıştır.(...) Yazar,1810- 1875 döneminin İstanbul’unda yanlış bir doğrultuda gelişen toplumsal yaşayışı eleştirir*” (Özkırımlı, 2004: 116). Bu eserle birlikte Türk romanında realizmin etkisi kuvvetlenir. İçeriği basit bir olay örgüsü ile ilerlese de Türk Edebiyatı'nın gerçekçiliğe yol alınmasında önemli bir eser konumundadır.

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında sanatçıların Doğu ile Batı arasındaki ikilemleri, Servetifünûn Edebiyatı zamanında Batı lehine sonuçlanır. Bu dönemde Batılı anlayış ve tekniğe uygun romanlar oluşturulur. Bununla beraber Tanzimat zamanında görülen sosyal tema ve halkı bilgilendirme anlayışı bu yeni dönemde terk edilir. “*Servet-i Fünun romancıları tahlili yalnız kahramanların iç dünyalarına yönelterek, sosyal hayatı sadece tasvir etmekle yetindiler*” (Akyüz, 1995: 112). “*Türk romanı olay örgütleyici bir anlatıdan karakter sentezleyici anlatıma Servet-i Fünun romanı ile geçer*” (Korkmaz, 2009b:169). Umumiyetle zengin karakterlerin yer aldığı romanlarda olaylar çoğunlukla İstanbul'dan dışarı çıkmaz.

Edebiyatımızda romanın olgunluk ürünleri de bu dönemde Halit Ziya Uşaklıgil'le ilk örneklerini verir. Onun eserleri ile yeni bir merhaleye geçilir. Batılı anlamda romanlar ortaya konur. Tanpınar (2011: 284), bizde asıl romancılığın Halit Ziya ile başladığını yazar. *Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdî ve Şürekâsı, Kırık Hayatlar* adlı başkaca romanları bulunmasına rağmen Halit Ziya Uşaklıgil denince akla gelen iki roman, *Aşk-ı Memnu* ile *Mâî ve Siyah*'tır. *Aşk-ı Memnu*'da zengin yaşam tarzı, Batılı mürebbiyeler, Fransız moda dergileri, Batı müziği ve hayranlığı kendini gösterir. *Mâî ve Siyah* ise içinde bulunan edebî dönemden izler taşıyan bir romandır. Eser, o zamanın basın hayatını gözler önüne serer.

Dönemin bir başka önde gelen romancısı da Mehmet Rauf'tur. Edebî anlamda en başarılı eseri *Eylül*, 1900 yılında yayımlanır. Romanlarında karakterlerin iç dünyaları yansıtılır. “*Eylül, Türk roman geleneğinde psikolojik realizmin başlangıcı sayılabilecek bir eserdir*” (Korkmaz, 2009b: 158). Servetifünun Dönemi'nde, Tanzimat'taki toplumcu anlayıştan uzaklaşarak birey ön plana çıkarılır. Şahısların sadece dış dünya ile ilişkisi değil, kendi iç dünyası, psikolojisi de romana girer.

Türk Edebiyatı tarihi içinde Fecriâtî olarak anılan kısa dönem içerisinde roman türünde nitelikli eser üretilemez. Refik Halit Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi isimler yazı hayatına bu anlayış doğrultusunda başlasalar da daha sonra Millî Edebiyat hareketine katılarak eserlerini daha çok o çerçevede ortaya koyarlar.

1911 yılında *Yeni Lisan Hareketi* ile başlayan Millî Edebiyat Dönemi'nde, Servetifünûn ile beraber bireyselleşen roman türü yeniden toplumsal kimlik kazanır. Bir dil hareketi olarak ortaya çıkan bu anlayışın etkisi, başka edebî türlerde olduğu gibi romanda da görülür. “*Salt bir edebiyat akımı olmayıp düşünsel, kültürel, siyasal bir nitelik taşıdığı görülen*” (Özkırımlı, 2004: 907) Millî Edebiyat Dönemi'nde Türkçülük, milliyetçilik fikri eserlere hâkim olur. Olayların mekânları arasına İstanbul dışındaki coğrafya da dâhil edilir. Daha önceki dönemde İstanbul zenginlerinin genellikle aileleri ile sınırlı sosyal çevreleri romanda kendilerine yer bulurken artık Anadolu ve Anadolu insanı sıkça okurun karşısına çıkar.

“*Halide Edip'in Yeni Turan (1913) ve Ahmed Hikmet'in Gönül Hanım (1971) romanları gibi, milliyetçiliği siyasi bir ideoloji olarak ele alanların; yine Halide Edip'in Ateşten Gömlek (1922) gibi İstiklâl Mücadelesi'ni canlandıranların; Yakup Kadri'nin Kiralık Konak (1922) romanı gibi, Türk yaşayışının Tanzimât'tan başlayarak üç nesil boyunca geçirdiği sosyal değişiklikleri tasvir ve tahlil edenlerin de yer aldıkları göz önünde tutulursa bu dönem romancılığının Türk sosyal hayatını ve meselelerini ne kadar çeşitli yönden ve ne kadar genişlemesine ele almağa çalıştığı kolaylıkla anlaşılabilir*” (Akyüz, 1995: 179-180).

Görülüyor ki romanın ortaya çıkışında etkili olan bireycilik anlayışı, Millî Edebiyat Dönemi'nde, zamanın sosyal ve siyasal durumu dolayısıyla yine toplumcu bir anlayış kazanır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha önceki dönemde de eserler veren Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlar, gözlemci gerçekçiliği ve Anadolu'ya açılma eğilimini devam ettirir. Bu görüş 1930-1940 yıllarında toplumcu gerçekçi bir yapıya doğru genişler. Bu görüşün önemli temsilcileri de Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'dir.

1950'li yıllarda köylerden gelen ya da Köy Enstitüsü'nden mezun olan edebiyatçıların

romanları dikkat çeker. Onlardan başka, Yaşar Kemal ve Orhan Kemal, romanlarında Çukurova'yı ve Çukurova köylüsünü işler. Sınıfsal içeriğe sahip eserler kaleme alırlar. Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlardan *Sarı Traktör* romanı ile tanınan Talip Apaydın, Eskişehir ve yöresini; *Yılanların Öcü* romanı ile öne çıkan Fakir Baykurt da köylü-muhtar ilişkilerini eserlerine taşır. Kemal Tahir, cezaevinde kaldığı Çorum ve Çankırı bölgesinde geçen romanlarının yanında *Esir Şehir* üçlemesi ve *Devlet Ana* romanları ile tarihî konuları da sanatına malzeme eder. Bireye ve tarihe yönelen eserleri ile Tarık Buğra, sosyal eleştiri ve gülmece içeren romanları ile Aziz Nesin, Türkiye dışındaki Türklerle ilgili yapıtları ile Cengiz Dağcı, bu zamanda eserler kaleme alır.

1960'lı yıllarda roman yazma yöntemlerinde de değişiklikler görülür. Bu yıldan başlayarak ülke genelinde görülen siyasal, ekonomik, toplumsal değişim romanlara da yansır.

1970'li yıllarda bir yandan köy hayatını anlatan romanlar yazılırken bir yandan da 12 Mart ve 27 Mayıs gibi kimi yazarların da bizzat sorun yaşadığı ve ülke siyasetini de etkileyen dönemlerin romanları yazılır. Erdal Öz ve Çetin Altan 12 Mart'ın ana eksenini oluşturduğu romanlar yazar. Abbas Sayar, toplumsal bakış açısından uzak *Can Şenliği* ve *Yılkı Atı* gibi köy hayatına değinen romanlar kaleme alır. *Tutunamayanlar* ile Oğuz Atay, Türk romanına yeni bir soluk ve üslup getirir. Selim İleri, *Her Gece Bodrum* adlı eseri ile bilinç akışı yöntemini kullanır. Erdal Öz ve Çetin Altan 12 Mart'ın ana eksenini oluşturduğu romanlar yazar.

1990'lı yıllarda adından söz edilen Orhan Pamuk, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülür. Böylece Türk Edebiyatı'nın 1860'larda başlayan roman serüveni, yaklaşık yüz elli yıl sonra dünyadaki en saygın ödül ile taçlanır.

3.1.3. Romanın Gerçeklikle İlişkisi

Roman ile ilgili üzerinde durulacak konulardan biri, onun gerçeklikle ilişkisidir. Sanatın bütün kollarında olduğu gibi edebiyatın ve daha özelde romanın kendine özgü bir dünyası vardır. Bu edebî türün unsurları, o dünyaya göre şekillenir ve hedef kitlesi ile buluşur. Romanın biri nesnel gerçekliğin üzerinde, diğeri düş dünyasında olan iki ayağı vardır. O, hayatla bağını koparmaz. Asıl beslendiği alan, hayatın kendisidir. “*En kötü romanın bile çekirdeğinde gerçeklik vardır*” (Stevick, 2021: 33). “*Edebî metin, kendi gerçekliğini dile getirmedi, geçmişin ve döneminin her türlü birikiminden yararlanma, onları malzeme olarak kullanma hakkına sahiptir*” (Aktaş, 2022: 34). Yazar; yeteneği,

bilgisi, sanat gücü oranında çevresindeki bu malzemeden yararlanır. “İçinde yaşadığı hayat, romancı için bir imkânlar hazinesidir” (Sağlık, 2002: 146). Ancak bu edebî türde amaç “yaşanmış (olduğu gibi) anlatmak değildir. Gerçek hayattan alınan unsurlarla insana özgü bilinmeyen bir gerçekliği, bir hâli dile getirmek, bu düzenleme ile okuyucuda estetik yaşantı oluşturmaktır” (Aktaş, 2022: 23-24). Roman, okura bir bakış açısı sunar. “Roman, hayata kattığı yorumla roman olur. Bu açıdan roman, hayatı anlatmak değil, yeniden yorumlamaktır” (Tekin, 2012: 11-12). Buna göre roman, “hakikate dair bir iz taşır” (Şakar, 2021b: 109) ve sanatsal biçimlendirme neticesinde okura sunulur.

Gerçeklikle olan bağları nedeniyle romanlar; okuyucularına sınırları belli mekânlarda, her gün karşılaşılabilecek karakterler çevresinde, yaşanması muhtemel olay ve durumları sunar. Ancak “dış dünya gerçekliği ile kurmaca dünya içinde verilmeye çalışılan gerçeklik, temelde birbirlerinden bir hayli uzak iki kutbu temsil ederler” (Çıkla, 2002: 127). Bu eserler, gerçeklikten alınanların yazarın muhayyilesinde yeniden şekillenmesi ile oluşan ve okuyucusuna bu hâliyle sunulan metinlerdir. Yazar, nesnel âlemden aldıklarını kendi kişisel birikim ve düş evreni ile bir araya getirerek yeni bir dünya meydana getirir. Ancak yazarın “sözle inşa ettiği estetik dünya ile somut olarak içinde soluk alıp verdiğimiz fizik dünya başka cinsten güneş sistemlerine, başka türden atmosferlere sahiptir” (Yivli, 2021: 119). Yani “romana özgü başka bir yaşam daha var(dır);etten değil de sözcükten olan” (Unamuno, 2021: 102). Böylece romanın alıcısı konumundaki okuyucu için yeni bir dünya ile tanışma fırsatı ortaya konulmuş olur.

Romanların yeni bir dünya yaratması anlatıbilimde “kurmaca” kavramı ile adlandırılır. “Edebî metinlerin en ayırt edici özellikleri kurmaca oluşlarıdır” (Aktaş, 2022: 22). Şerif Aktaş’ın dilimize “itibarî” diye çevirdiği “kurgusal, hayalî, uydurma, gerçeğimsi kelimeleri ile de karşılanan” (Çetişli, 2009: 368) kurmaca kavramı, *Türkçe Sözlük*’te “olmadığı hâlde varmış gibi tasarlanmış, kurgulanmış” (TDK, 1988: 1411) biçiminde tanımlanır. Edebiyat terimi olarak kurmaca, İngilizcedeki “fiction” terimini karşılamak için kullanılır. Demir (2002a), romanı ve daha genel anlamı ile kurmaca metinleri incelerken “kurgulu anlatı” ile birlikte “fictional narrative” terimine de yer verir. “En genel haliyle sanatsal düzlemde yaratma/uydurma demektir” (Sazyek, 2021: 212). Karşıt anlamlı kelimelerle de tanımlanır. “Kurmaca sahici bir yalan olduğunu bilir, her an inandırıcı olmak konusunda başarısız olabileceğini bilir” (Wood, 2018: 26). Bu terim, hem Batı edebiyatında hem Türk edebiyatında sanatsal kaygılarla oluşturulan

edebî anlatılar için kullanılır. Şiir belki biraz daha farklı bir konuma yerleştirilebilir ancak romanla birlikte öykü, tiyatro gibi, yazarının düş gücü ile meydana getirilen ya da hayattan alınanların sanatçının imgeleminden süzülerek yeniden şekillendikten sonra okura sunulduğu türler, kurmaca çemberinin içinde yer alır. “*Hiçbir edebî metin yaşanmış bir olayı olduğu gibi dikkatlere sunmaz. Bu metinlerde gerçek dediğimiz şey değişikliğe uğrayarak metnin dünyasına girer*” (Aktaş, 2022: 14). Yaşar Kemal de kurmaca bir metnin yeniden tasarlanması ile ilgili olarak kendisine yöneltilen şöyle cevap verir: *Sanatın, romanın yüzde yüz yaratma olduğuna inanıyorum. Yaratmadan hiçbir gerçeğe varılamaz. Biyografi neden yazmıyorsun? Diyorlar, ben biyografi yazmam. Biçimsel anlamda yazamam. Niçin yazamam. Çünkü yaratmalıyım*” (Kemal, 2021a: 233).

Bu bağlamda Hawthorn (2014: 20-21), kurmaca metinlerdeki gerçeklik ve kurgulanma ilişkisini şöyle açıklar:

“Roman hayali karakter ve durumları betimler. Bir roman gerçek yaşamdaki mekânlardan, insanlardan ve olaylardan bahsedebilir, onlara atıfta bulunabilir; fakat sadece böylesi bahis ve atıfları içeren bir eser olarak kalmaz. Karakterleri ve olanları hayali olsa da sözlük anlamında da belirtildiği gibi romanlar bir anlamda ‘gerçek yaşamın temsilcileri’ gibidirler; kurgusal olsalar da sayfaları dışında var olan gerçek yaşamla önemli benzerlikler teşkil ederler.”

Kurmaca bir metin olan romanlarda anlatılanlar, tamamen doğru (gerçekten yaşanmış, gerçekleşmiş) değildir; gerçek hayatta yaşanmamışlardır. Bununla beraber kaynağının hayatın kendisi olması dolayısıyla tamamen yalan da değildir. “*Hakiki kurmaca, gerçeği anlatan bir yalandır*” (Rothberg, 2021: 148). Okur, romanda anlatılanlara “olmuş gibi” inanır ve metnin içine girer. Wood (2013: 81), kurmaca karakterler hakkında “*Bunların yalnızca kurmaca olduğunu biliyorum. Ama onları ancak gerçek muamelesi yaparak tanıyabilirim.*” diyerek kurmacanın bir oyun olduğunu baştan kabul eder. Okur, kimi zaman kendini roman kahramanının yerine koyar, kimi zaman kendi kişisel hayatında hiçbir zaman içinde bulunamayacağı bir olay ya da durumu gözlemler. Çünkü roman, bir kurmaca metin olsa da insan hayatına, deneyimine dair farklı gerçeklikleri bir araya getirir. Okurun anlatılanları inandırıcı bulması bundandır. Romanda yer alan olaylar, kişiler, mekânlar, kurgulanmıştır. Her kurmaca eser, her roman kendi kurgusal gerçekliğini yaratır. Bundan dolayı her eser, içeriğini oluşturan bütün unsurlarla birlikte tutarlı olmak zorundadır. Hatta şu söylenebilir ki romanın kurmaca gerçekliği, nesnel gerçekliğe göre daha kusursuzdur.

20. yüzyılda postmodernist olarak tanımlanan eserlerle birlikte üstkurmaca kavramı da

roman dünyasında görülür.

“20 yüzyılın başlarında M. Proust, H. James ve J. Conrad gibi yazarlar klasik gerçekçi roman anlayışına uymayan değişik romanlar yazdılar. Dikkati çeken ortak özelliklerinden biri bu yazarların ‘kurmaca’ kavramını kurcalamaları ve bu kuramsal sorunu yazdıkları romanın konusu haline getirme eğilimleri. Başka bir deyişle, postmodernist yapıtlar üstkurmaca (metafiction) özelliğine sahiptirler” (Moran, 2021a: 263-264).

Yukarıda Moran’ın postmodernist romanların bir özelliği olarak verdiği üstkurmaca, *“en bilinen tanımıyla roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir. İlk kez 1960 sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanları kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır”* (Demir, 2002b: 16). Üstkurmacanin temelinde gerçekliğin eserlerde nasıl yansıtıldığından çok, eldeki kurmacanın nasıl oluştuğu, nasıl kurgulandığını anlatmak amaçtır.

3.1.4. Romanın Yapı Unsurları

Edebî türlerin sınıflandırılması bakımından “anlatmaya bağlı metin” olarak nitelendirilen romanlar, içlerinde hikâyeler barındırır. Bu hikâyelerin ortaya çıkması ve aktarılması, o eserdeki bazı öğelerin varlığına bağlıdır. Roman, birçok unsurun bir araya geldiği bir bütünlüktür.

Roman; bir veya birbiri ile ilgili birden çok olay ya da durumun kişi, yer, zaman unsurlarına bağlanıp bunların bir anlatıcı figür tarafından aktarılmasıyla oluşur.

3.1.4.1. Anlatıcı

Bir romanda karşımıza çıkan ilk unsur, *“kurgulu metinlerin temel figürü olan”* (Demir, 2002a: 32) anlatıcıdır. Jahn (2012)’ın “ses” olarak ele aldığı anlatıcı, *“Batı’da modern romanın doğuşuyla birlikte ortaya çıkmış ve ilk olarak 19. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır.”* (Dervişcemaloğlu, 2022: 7) ve *“öykülemeli kurmaca edebiyat eserlerinde içeriği aktaran kişidir”* (Sazyek, 2021: 29). Okur, en önce onun sesini duyar. Romanın içeriği ile okuyucu arasındaki bağı kuran unsurdur. O olmasa okurun ne hikâyeye ne karakterlere ne de mekâna dair herhangi bir bilgiye ulaşması mümkün olur. Çünkü *“Anlatı metni, bir anlatıcının bir hikâyeyi anlattığı söz(cü)lü metindir”* (Demir, 2017: 13). *“Yazar, her şeyden önce bir ‘anlatıcı ses’e ihtiyaç duyar; anlatıcı, okurun gözü, kulağı olur”* (Tosun, 2021: 165). *“Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz”* (Tekin, 2012: 21). Burada “odaklanma” kavramı karşımıza çıkar. Yani anlatıcı belirli bir yere ‘odaklanmak’

suretiyle görür ve konuşur” (Sağlık, 2014: 151). Anlatıcı neyi, ne kadar açık eder; nereye odaklanırsa okur ancak o kadarına vâkıf olur. Romanın diğer bütün unsurları, genel olarak anlatıcının anlattığı kadar bilinebilir.

Romanın içeriğini anlatma görevine ek olarak Genette (2020: 255-256), anlatıcının dört işlevi olduğunu ifade eder. Bunlar metnin iç düzenini inşa etmeye yönelik olarak “yönetme işlevi”, kurmaca eserin içeriğinde olup biten her şeye şahit olduğu için “tanıklık işlevi”, içeriğe dair yorumları dolayısıyla “ideolojik işlev” ve okurla kurduğu ilişki bağlamında “iletişim işlevi”dir.

Destandan başlayıp romana kadarki süreçte anlatmaya bağlı edebî metinlerin içerik ve yapı anlayışlarının farklılaşması ile beraber anlatıcının durumu ve konumu da değişir. Geriye gidildikçe daha gelenekçi ve toplumcu eserlerde hemen her şeyi bilen, sezen, aktarabilen ve hatta yazarla özdeşleşen anlatıcı tipinin ön planda olduğu görülür. Bugün, daha bireyci bir tür olan romanda anlatıcı; bütün olay, durum ve kişiye hâkim olan güçlerinden arınmış olarak beşerî bir niteliğe sahiptir. Sözlü gelenekten yazılı eserlere ve modern zamana doğru ilerledikçe anlatıcının ilahi güçleri zayıflar. Bu durumda, 19. asra gelindiğinde realist yazarların, hayata ait gerçekleri objektif biçimde yansıtmaya gerekliliğine dair görüşleri etkili olur. Zira onlar, yazar-eser bağını koparmayı amaçlayıp tarafsız bir anlatıcıyı tercih ederler.

“Modern anlatılarla birlikte anlatıcı sesin işlevi, konumu iyiden iyiye karmaşık bir hâl almıştır. Anlatıcı metinde tanımlanabilir, görünmez olabilir, nesnel olabilir, taraf olabilir, ana karakter ya da yan bir karakter olabilir. Bu nedenle ‘anlatıcı’ edebiyat kuramlarının en tartışmalı konularından biridir. Öykü anlatımının temelleri, yapısı ve işleyişiyle ilgili olarak çeşitli görüşler ileri sürülmüş, bakış açısı, anlatıcı ses, anlatı kişisi aydınlatılmaya çalışılmıştır” (Tosun, 2021: 165).

Kurmaca metinlerde anlatıcıyı konumlandırma eğilimi, kurmaca anlatı ile gerçek anlatıyı birbirinden ayırmanın bir yolu olarak da görülür. Yazar ve anlatıcının farklı olduğu görüşü ile yazarın sessizleştirilmesi, anlatının tamamen kurmaca öğelerle oluşturulması düşüncesi uzun yıllar kabul görür. Böylece anlatıcı, edebiyat eleştirisinin bir nesnesi hâline gelir. 20. yüzyılda bu görüşe karşı, kurmaca metnin yaratıcısı konumundaki yazarın önemi tekrar vurgulanmaya başlar. Bunun sonucu olarak iki tez ortaya çıkar. Birincisi her anlatıda anlatıcı mevcuttur, diğeri ise her anlatıda anlatıcının mevcudiyetine gerek yoktur. Bu konu tartışılmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2022).

Tekin (2012), bir romancının önünde duran ve çözülmesi gereken ilk sorunun hikâyeyi anlatacak anlatıcının hangi şahıs zamiriyle temsil edileceğinin belirlenmesi olduğunu ifade eder. Yazar, ilk önce anlatıcının kim olacağını belirlemelidir. Roman sanatında üç

anlatıcı tipi görülür: Birinci kişi anlatıcı, üçüncü kişi anlatıcı ve ikinci kişi anlatıcı.

Birinci kişili anlatılar *“kendi öyküsünde karakter olarak yer alan bir anlatıcı tarafından anlatılır; bu, onun bizzat yaşadığı olayların yani şahsi bir tecrübenin ürünüdür”* (Jahn, 2012: 72). Bu kişi, beşerî bir özelliğe sahiptir ve bu bakımdan sınırlamalarla kısıtlanır. Diğer karakterlerin zihinlerinden geçenleri bilemez, birden fazla mekânda bulunamaz, gelecek hakkında bilgi sahibi olamaz.

Üçüncü kişi anlatıcı, en sık kullanılan anlatıcı tipidir. Çünkü bu, diğer anlatıcı tiplerine göre daha avantajlıdır. Bu anlatıcı, okur karşısına farklı biçimlerde çıkabilir. Bunlardan biri ilahi ya da tanrısal karakterli anlatıcıdır. Ona herhangi bir sınır konulamaz. Bilmediği hiçbir şey yoktur. Görünenin yanında görünmeyeni, karakterlerin hayal ve düşüncelerindekileri de bilebilir. *“Anlatıcı figüre her şeyi bilme, sezme, görme ve her yerde bulunma gibi ‘ilâhi’ bir nitelik kazandırmaktadır”* (Tekin, 2012: 41). Yazara geniş bir hareket alanı açan bu anlatıcı tipi, destan gibi daha ilk anlatılardan beri kullanılır. Jahn (2012: 72), bu anlatıcı tipinin bulunduğu metinleri “yetkili yazar anlatısı” olarak adlandırır ve buradaki anlatıcıların sınırsız bir yetkiye sahip olduklarını ifade eder. Üçüncü kişi anlatımda bir de yansız (Tekin, 2012: 43) veya figüral (Jahn, 2012: 72) karaktere sahip anlatıcı mevcuttur. Bu, gözlemci olmakla yetinen anlatıcıdır; olaylar karşısında bir seyirci gibidir ve sadece gördüklerini aktarır. Kişi ve olaylar karşısında nesnel bir tutum içindedir. Anlatımda nesnelliği yakalamamanın yollarından biri kişi, olay, zaman ve mekânı yansız/gözlemci bakış açısına sahip anlatıcının gözünden aktarmaktır.

Anlatıcı tipleri arasında en az kullanılan ikinci kişi anlatıcıdır. Roman yazarının anlatım olanaklarını kısıtlayan bir yoldur. Dolayısıyla yazarlar tarafından pek kullanılmaz. *“Çoğul ikinci kişi tipiyle sahneye çıkarılan anlatıcı çok az kullanılan, marjinal bir anlatı örneğidir. Romancı için olağanüstü sınırlama getiren sıkıntılı bir tiptir o”* (Tekin, 2012: 32).

Anlatıcının romanda konumlanması ile ilgili yazarın tercihte bulunması gereken konulardan biri de bakış açısı, yani olayların kimin perspektifinden anlatılacağıdır. Çünkü *“romancı; konu, kişi, çevre ve eşyayı hakkıyla anlatmak, tanıtmak için uygun bir bakış açısını seçer ve anlatımı, seçilen bakış açısının konum (yer) ve işlevine (açıya) göre biçimlendirir”* (Tekin, 2002: 186). Roman sanatında bugüne kadar dört farklı bakış açısı kullanılmıştır: tanrısal bakış açısı, gözlemci bakış açısı, tekil bakış açısı, çoğul

bakış açısı.

Tanrısal bakış açısı, destanlardan günümüze kadar gelmiş anlatıcı özelliğidir. Bu bakış açısındaki temel prensip, anlatıcının bir tanrı gibi her şeye hâkim olması, her şeyi bilmesi ve sezmesidir. İsterse sadece görünenleri değil, karakterlerin iç dünyalarına dair bilgiler de sunar. Yazara her konu ve kişi hakkında söz söyleyebilme fırsatı verir. Gözlemci bakış açısına sahip anlatıcı, kurmacanın içinde yer alır. Davranışlarında olağanüstü bir durum yoktur. Olaylara ana aktör olarak dâhil olmaz, gelişme ve kişileri gözlemleyerek aktarmak için vardır. Tekil bakış açısı, kahraman bakış açısı olarak da adlandırılır. Burada anlatıcı, aynı zamanda olayların içerisinde yer alan bir karakterdir. Birinci kişi ağzıyla konuşur. Bu anlatıcının, olayların bizzat içinde olmasından dolayı okur üzerindeki etkisi daha fazladır. “*Çoğul bakış açısı, modern romanın ivme kazandığı, kabuk değiştirdiği vakitlerde ortaya çıkmış bir yöntemdir*” (Tekin, 2002: 192; Tekin, 2012: 64). Olaylar bir kişinin bakış açısıyla değil, farklı karakterlerin kişisel psiko-sosyal durumlarına uygun olarak onların perspektifinden anlatılır.

Genette (2020), anlatıcıyı öykünün içinde olup olmamasına göre bir sınıflandırmaya tabi tutar, buna göre bir adlandırma yapar. Eğer anlatıda anlatıcı bir karakter olarak yer alıyorsa homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı, anlatıda bir karakter olarak yer almıyorsa heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcı vardır. “*Eğer öyküyle ilişkili aksiyon cümleleri arasında birinci şahıs zamiri içeren cümleler varsa homodiegetik/öykü-içi, üçüncü şahıs zamirleri varsa heterodiegetik/öykü-dışı*” (Jahn, 2012: 65) anlatıcı vardır.

Romanda anlatıcı ile yazar arasındaki ilişki de açıklığa kavuşmalıdır. Yazar ile anlatıcı, farklı öğelerdir; birbirleri ile özdeşleştirilmemelidir. Tamamlanmış bir romanın yazarla ilişkisi sona erer; o, bundan sonra okura yönelir. İçeriğindeki vaka, kişi ve mekân unsurlarını okurun dikkatine sunan, anlatıcıdır. Yazar, nesnel dünyada var olan gerçek bir varlıktır. Anlatıcı ise kurmaca dünyanın figürüdür. Otobiyografik eserler ve birinci tekil şahıs ağzından anlatılan romanlarda yazar ve anlatıcının aynı şahıslar olduğu düşünülebilir. Ancak “*bir lengüistik oluşum olarak karşımıza çıkan anlatıcının*” (Demir, 2002a: 18) yazar tarafından yaratılmış ve ondan ayrı bir figür olduğu –bu konuda tartışmaların olduğu akılda tutularak ve genel kanıya uygun biçimde-bilinmelidir.

3.1.4.2. Olay Örgüsü

Roman, anlatıcı tarafından okura aktarılan bir olaya dayanır. Olay, roman türünün

vazgeçilemez bir unsurdur. Psikolojik tarafı ağır basan, bireyin iç dünyasını anlatarak hareketi ikinci plana atan romanlarda dahi “*belli bir zaman ve mekân içinde yer alan bir eylem ya da olay birimi bulunmak zorundadır*” (Sazyek, 2021: 245). Anlatıcının okura aktarması gereken bir olay ya da eylem dizisine ihtiyacı vardır.

Romanlarda bulunan olay ve olay dizileri, kurmaca yapının içinde yer alsa da aslında hayatın bir parçasıdır. Yaşamlarında insanların başlarına gelebilecek olaylar, romanların konusunu teşkil eder. Ancak günlük hayatta “yaşanmış ya da yaşanabilir” hadiseler, yazarların zihninde yeniden kurgulanıp şekillenerek sanat süzgecinden geçtikten sonra okura sunulur. Romanlarda anlatılan olaylar, tamamen uydurulmaz; hayattan ödünç alınır. Bu hayata ait olma ve kurmaca dünyaya girme ile ilgili olarak olay ve olay örgüsü kavramlarını açıklamak gerekir. Olay, hayatın içinde de var olan ve zaman sırasına konularak anlatılan, “*birbirleri ile ilgilenmek mecburiyetinde kalan bireylerden en az ikisinin karşılıklı ilişkilerinin ürünüdür*” (Aktaş, 2022: 42). Bu bakımdan “*olayların kronolojik dizilişi*” ile bir hikâye meydana çıkar. Vakanın yazar tarafından kurmaca dünyaya has bir usulle örülmesi neticesinde beliren olay örgüsü ise “*bir öykünün mantıksal ve nedensel yapısıdır*” (Jahn,2012: 92); aynı zamanda “*düzenli, organize edilmiş olaylar ve eylemler dizisidir*” (Hawthorn, 2014: 208); ve “*olay parçalarının örgü hâlinde iç içe girmesi, art arda gelmesi, birbirini tamamlaması, birbirine zemin hazırlaması sonucu oluşur*” (Aktaş, 2022: 42).

Romanda olay örgüsü oluşturulurken olaylar oluş sırasına göre verilmeyebilir. Geriye gidilerek geçmişte gerçekleşen olaylar anlatılabilir veya ileriye gidilerek hatırlatmalarda bulunulabilir. “*Bir romanda olay örgüsü kronolojik düzende sabit bir şekilde ilerlemek yerine zaman zaman ileri ve geri hareket edebilir*” (Hawthorn, 2014: 209). Bu durum, kuramsal olarak “düzen” başlığı ile ifade edilir.

Romanlarda olay örgüsünün aktarılması sırasında yazarlar tarafından bazı yöntemler kullanılır. Yazar, belli bir olayı, belli bir zamanda anlatmayı tercih edebilir. On yıllık bir olayı bir sayfada anlatmayı seçebileceği gibi on dakikalık bir vakayı sayfalarca anlatabilir. Bu, süreç/anlatma süreci terimi ile açıklanır.

İnsan hayatında hiçbir boşluk yoktur. Kişi, istese de istemese de her anın içinde bulunmaya mecburdur. Ancak bir yazar/anlatıcı, eserinde/anlatısında kimi boşluklar yaratır. Olay örgüsü içinde okura aktarılmayan eksilteler oluşturur. Bu, okur açısından hem merak uyandırıcı bir durumdur hem de ona boşlukları kendince doldurma fırsatı

sunar. Böylece okur, romanın anlam üretimine katkıda bulunur. Aksi hâlde anlatıcının çoğu zaman anlatmanın coşkısına kendini kaptırarak her şeyi açıkladığı ve okurun muhayyilesini, icat kabiliyetini devre dışı bıraktığı roman, tekrar okunma ve farklı yorumlara açık olma vasfını kaybeder (Aydın ve Aksoy, 2022). Zira Hearn (2020: 18), büyük bir kitabın imtihanının, okurun onu yalnızca bir kez mi yoksa daha fazla mı okumak istediği olduğunu ifade eder. “Eksilti”ler, romanı bir olay yığını olmaktan çıkararak heyecanı ve dikkati diri tutan, okuru da içine çeken bir sanat eseri hâline getirir. Eagleton (2021), eserdeki muğlaklığın çok zenginleştirici bir durum olduğunu söyler. Wood (2018: 46) ise “*Öyküler hayal kırıcıdır çünkü sona ermek zorundadırlar, hayal kırıcıdır çünkü aslında sona eremezler.*” derken kitabın son sayfası kapatıldığında dahi okurun kendi zihninden tamamlayabileceği bir eksilti içermesi gerektiğini ifade eder. Calvino (2019: 13-14), klasik romanları “*söyleyecekleri asla tükenmeyen kitap*” olarak tanımlar ve “*bir kitaptan söz eden hiçbir kitabın, söz konusu kitaptan daha fazlasını söyleyemeyeceğini anlamamızı*” ister. Kitapların söyleyecek sözlerinin tükenmemesinin yollarından biri de bu türden eksiltilerin olmasıdır.

Yazar, bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatsa sanat yapmış olmaz. Her gün yediği yemekleri, yaptığı işi, bütün konuştuklarını, çeşitli duygularını anlatsa meydana getireceği oyun, hikâye ya da şiir karmakarışık, çorba gibi bir şey olur. Bunların hepsi gerçek hayattan alınmış da olsa bize hayatın anlamı hakkında pek bir şey bildirmez. (Moran, 2021b: 29).

Olay örgüsünün aktarılmasında “özet” tekniğinden de yararlanılır. “*Birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılması*” (Genette, 2020: 89) olarak tanımlanan teknik, genellikle uzun zaman dilimlerini anlatan eserlerde kullanılır. Böylece hikâyeye katkısı olmayan ayrıntılara girilmediği gibi eserin içinde boşluklar yaratılmış olur. Bu durum, nesnel dünya ile kurmaca yapının farkını da ortaya koyar. Her ne kadar kurmaca, hayattan beslense de onun kendine has özellikleri vardır. Roman, yaşamın kendisinden aldıklarını farklı bir zaman çizgisi, değişik mekân yapısı ve günlük dilden ayrılmış daha estetik bir söyleyişle sunar. Hayatın her dakikasını roman anlatamaz. Bu bağlamda özet tekniği yazara/anlatıcıya yardımcı olur.

Romanda bir olay ya da durumun kaç kez anlatıldığı da kuramsal olarak üzerinde durulan konulardandır. Yazarın/anlatıcının aktarmak istediğine bağlı olarak kimi olay veya durum sadece bir yerde geçebileceği gibi eserin muhtelif yerlerinde tekrar tekrar okurun karşısına gelebilir. Bu, sadece romanın sayfa sayısını artırmak için yapılan bir

yöntem değildir. Kurmaca bir eser, hayatın kendisine göre daha kusursuzdur; içerikte yer alan hiçbir ifade, hareket boşuna değildir. Genette (2020: 107)'in “*anlatı sıklığı*” adını verdiği yöntem; bir kere olmuş bir şeyi bir defa anlatılama, n kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama, bir kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama ve n kere olmuş bir şeyi bir kere anlatılama biçiminde olabilir.

Anlatıda bir cümle bir kez üretilmekle kalmaz, birçok kez tekrar edilebilir. “*Kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler için*” (Sazyek, 2021: 217) leitmotif terimi de kullanılır. Forster (2001: 33), bu kavramın ifade ettiği tekniği “ritim” adı altında ele alır ve “*roman boyunca birtakım sözcük ya da tümceler değişikliklere uğrayarak, zaman zaman ortaya çıkması*” şeklinde tanımlar. Bu öğelerin kimi zaman kaybolduğunu kimi zaman ortaya çıktığını, bu sayede olayları birbirine bağladığını, güzellik sağladığını ifade eder. Tekin (2012: 273)'in aktardığına göre leitmotifin sözlük anlamı müzikte eser boyunca tekrarlanan düşünce, bir duygu, bir durum ya da kişi hatırlatmaya yarayan motiftir. Yani müzik sanatından edebiyata aktarılan bir terimdir. Müzikte nasıl ki tekrar eden seslerle bir ritim oluşturulursa edebiyatta da bu tekrarlar yoluyla bir ahenk meydana getirilir.

3.1.4.3. Zaman

Zaman, farklı disiplinlerde çalışma konusu olarak kendisine yer bulmuş, soyut niteliği dolayısıyla tanımlanması da hayli zor bir kavramdır. Kurmaca eserler olan romanlarda da anlatıcı, okura aktardığı olay örgüsünü bir zamana bağlamak, zaman içinde anlatmak mecburiyetindedir. Bu eserler, içeriklerini hayattan aldıkları malzeme ile oluşturur. Hiçbir roman hayatla bağıni tamamen kesemez. “*Kurmaca olayların anlatıldığı eserlerin tıpkı bir hayat gibi, bir başlangıcı ve bir sonu vardır. Bu başlangıç ve son arasında bir şeyler olmakta ve bu olanlar belli bir süre içinde meydana gelmektedir*” (Çoraklı, 2022: 137). Bu belli sürelerde meydana gelen olaylar da zaman içinde anlatılır. Destanlardan günümüzün modern öykü ve romanlarına kadar her hikâye, bir zaman diliminde anlatılır. Zaman kavramının en belirsiz olduğu metinler olarak kabul edilebilecek masallar bile “bir varmış, bir yokmuş/evvel zaman içinde” sözleri ile anlatıdaki zaman kavramına henüz metnin başında işaret eder. Stevick (2021: 224), roman-zaman ile ilişkisini şöyle açıklar: “*Roman, içinde yaşanan şartların çoğunun etkilediği insan tecrübesini sürekli bir şekilde ortaya serdiğine göre, insanın zaman bilincini ayrıntılı bir şekilde ve bu tecrübenin bir parçası olarak vermesi de tabidir.*” Bununla beraber “*geleneksel anlatılarda vakanın zihinlere taşınması için bir araç*”

(Tekin, 2012: 125) olarak görülen zaman, modern romanda insanın karmaşık zihin dünyasını anlatmak gayesi ve bilinç akışı gibi yöntemlerin kullanılması ile kurgunun ana unsurlarından biri olur. “*Destanda blok olarak kabul ve idrak edilen zaman kavramı, romanda, neredeyse an’ın ötesine taşınmak istenmiştir*” (Tekin, 2012: 123).

Eco (1995: 64)’ya göre bir anlatıda zaman üç biçimde belirir: öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanı. Öykü zamanı, metinde anlatılan bütün eylemlerin gerçekleştiği zamandır. Romanda anlatılanlar ne kadar sürede gerçekleşiyorsa öykü zamanı odur. Söylem zamanı ise o metnin yazar tarafından yazılma süresini ifade eder. Oldukça kısa bir söylem zamanında çok uzun bir öykü zamanı oluşturulabilir. Okuma zamanı ise o metnin okur tarafından okunma zamanını ifade eder. Bu üç zaman içerisinde söylem zamanı ile okuma zamanını kesin belirlemek öykü zamanını belirlemeye göre daha zordur. Tekin (2012: 131), Eco’nun öykü zamanı terimine karşılık “vaka zamanı” terimini, söylem zamanı karşılığında ise “anlatma zamanı” ifadesini kullanır.

Gerçek hayatta zaman, baştan sona düz bir çizgi hâlinde ilerler. Ancak “*roman dünyasındaki zaman akışını yönlendirmek gibi büyük bir mecburiyeti üstlenmiş yazar*” (Stevick, 2021: 224), bu düz hat olarak ilerleyen zamanda değişiklikler yapar. “*Gerçek hayatta zaman kronolojik bir yapıyken kurmaca dünyada bu kronolojik dizilişin yer yer kırıldığı gözlenir*” (Sağlık, 2002: 150). Belli eylemlerin sırası ile aktarılması anlamına gelen olay (hikâye), yazarın/anlatıcının bu zamansal çizgi üzerinde tasarruf kullanıp onu yeniden düzenlemesi ile birlikte olay örgüsü hâlini alır. “*Bir romanı edebî kalan taraf, vakanın anlatılma süresinin ustalıkla düzenlenmesi, dolayısıyla, esere zaman planında derli toplu bir görünüm kazandırılmasıdır*” (Tekin, 2012: 134). Roman, olayların bir zaman düzeni içinde verilmesi ile oluşur. Olayları sıra ile anlatma/aktarma “öyküleme sırası”, anlatıcının yarattığı yeni zamansal düzen ise “kurmaca sırası”dır. Romandaki bu zamansal düzenleme bir zorunluluktur. Çünkü hiçbir roman, olay ve durumları gerçek hayatta olduğu gibi kesintiye uğratmadan aktaramaz.

Romanlarda zamanın düz bir hat gibi ilerlemesi yerine geriye ve ileriye atlayan çizgiler şeklinde görülmesi “zamansal kırılma”dır. Kırılma, mevcut hikâye zamanından geriye ya da ileriye gidişleri ifade eder. Bu, “*öyküdeki mutlak kronolojiden sapma*” (Jahn, 2012: 98), anlatıbilimde “anakroni” kavramı ile açıklanır. Anakroni romanda iki şekilde oluşur. Biri bulunulan zamandan geriye dönüştür; Genette (2020: 28) tarafından “analepsis” kavramı karşılığı olarak “*hikâyede verili bir anda bulunduğumuz noktaya*

göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımı” şeklinde tanımlanır. Diğeri ise bulunulan zamandan daha ileriye gidilmesidir; “prolepsis” terimi ile karşılanır ve “sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılamak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevrası” biçiminde tanımlanır. Eco (1995: 47), analepsisin, anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevi gördüğünü; prolepsisin ise anlatısal sabırsızlığın bir göstergesi olduğunu ifade eder. Sağlık (2002: 152), flashback terimi ile de karşılanan analepsis için “hatıra”, flashforward kavramı ile karşılanan prolepsis için “hayal” demenin mümkün olduğunu söyler.

3.1.4.4. Mekân

Romanda eylem veya durumların içinde sunulduğu bir mekâna ihtiyaç vardır. Anlatılan her olay mutlaka bir mekân içine yerleştirilir. “Edebî anlatıdaki mekân, karakterlerin içinde dolaştıkları, yaşadıkları ve eylemde bulundukları ortam ya da muhit olarak tanımlanabilir. Bu anlamıyla mekân, her türlü nesnenin yanı sıra tabiat manzaralarını, iklim koşullarını, şehirleri, bahçeleri de içerir” (Dervişcemaloğlu, 2016: 175). Bu roman unsuru; olay örgüsü, karakterler ve zaman öğeleri gibi ilk planda, herkesin net biçimde görebileceği kadar ön saflarda olmasa da romanın kurgulanmasında önemli bir role sahiptir. Diğer roman öğelerine kıyasla üzerinde daha az çalışma yapılan mekân, hem romanın sahnesidir hem de eser içinde apaçık anlatılmayanlar hakkında bilgi verir. Her mekân, romanın önemli bir tamamlayıcısıdır.

Mekân, eserlerde diğer roman unsurlarını tamamlayan bir rol üstlenir. Karakterler analiz edilirken onların içinde bulundukları, yaşadıkları, uğradıkları, düşündükleri yerler önemli mesajları barındırır. Hiç kimse yaşadığı yerden bağımsız düşünülemez. Cansever (2008: 616) de “İnsan yaşadığı yere benzer/ O yerin suyuna o yerin toprağına benzer” dizeleri ile dile getirir bunu. “Roman kişilerinin yaşadıkları yerler, mutlu ya da mutsuz oldukları ortamlar; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin roman boyunca hareketlerini gerçekleştirdikleri bütün ortamlar ve yerler romanda mekân olarak adlandırılır” (Sağlık, 2002: 160) ve romandaki bu mekânlar “Şahısların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini anlama yolunda imkân verir” (Narlı, 2002: 98). Bunun yanında “Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı özelliklerini dikkatlere sunmaya da yardım eder” (Aktaş, 2022: 70). Örneğin “Bir insanın evi kendisinin bir uzantısıdır. Evi tasvir etmekle onu tasvir etmiş oluruz” (Wellek ve Warren, 2021: 288). Yazar, mekân kurgusunu oluştururken onu, diğer öğeleri destekleyen ve onlar hakkında bazı bilgileri ifşa eden bir

konumda sunar. Dolayısıyla bir romanda mekân unsurunun da değerlendirilmesi gerekir.

Roman, sadece olayların belli sıra ile anlatıldığı edebî bir tür değildir. Mekânı, onun içindeki nesneleri göz ardı edilerek roman yazılamaz, okunamaz, anlaşılamaz. Bu öğeler de tamamlayıcı unsurlardır. *“Dolayısıyla, bir roman yazmak, yalnızca insanların eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak değil, ama aynı zamanda, kişilere uzaktan ya da yakından zorunlu olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak demektir”* (Butor, 1991: 86). Kurmacanın kusursuz dünyası içinde hiçbir nesne lüzumsuz ya da öylesine değildir. Bir odada sehpanın üzerinde izmarit dolu bir küllük, duvarda asılı duran ve maziye ait mutlu aile fotoğrafı, roman kişinin eline alıp okuduğu kitap... Bunların her birinin roman içinde mutlaka bir işlevi vardır.

Dervişcemaloğlu (2016, 191), anlatıbilimcilerin kurmaca metinlerde zaman kavramı üzerine yoğunlaşmalarından dolayı mekânın keşfedilmeyen bir araştırma sahası olduğunu ifade eder. Ancak bir anlatıda mekân, üzerinde özenle durulması gereken bir unsurdur. Eserlerde olayların gelişmesinde, karakter oluşturmada mekân önemlidir. *“Bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız”* (Tekin, 2012: 144). Hatta mekânlar *Kiralık Konak*, *Eskici Dükkânı*, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Fatih Harbiye* örneklerinde olduğu gibi bazı romanlara ad olarak verilir. Bu durumda okur daha romanın başlığını gördüğünde eserin içeriğinin nasıl bir atmosfere sahip olacağı hakkında bilgi edinir.

Roman mekânları diğer unsurlar gibi kurmacadır. Yazar genellikle kurgu esnasında olay, karakter ve zamana uygun yeni mekânlar oluşturur. Bunlar, tamamen hayal ürünü olabilirler. Bazen gerçek hayatta var olan bir şehir de romanın mekânı olarak seçilebilir. Öyle dahi olsa mekân yine kurgunun unsurudur. Yazar, onu yeniden ve diğer öğelerle bir bütünlük oluşturacak şekilde üretir. Kimi yazarlar da gerçek-kurgu dengesi içinde mekân adlarını “K.” örneğinde olduğu gibi kısaltarak verebilir. Bu yöntem okuru romanın içine çekmek için etkilidir, onun anlam üretimine katkı sunmasını sağlar. Kimi eserlerde yazarlar açık mekân, şehir adı kullanmaz. Olaylar kapalı ortamlarda cereyan eder. Narlı (2002: 100) bu durumu yazarların evrensellik arayışında olmalarına bağlar.

Romanlarda mekânın aktarılmasında en yaygın kullanılan yöntem tasvirdir. Tasvir, kurmaca anlatılarda mekânın nasıl bir yer olduğunu, kişilerin hangi fiziksel ve ruhsal özelliklere sahip olduğunun açıklanmasıdır. Bu yolla, olayların sahnesi okura sunulur.

Bahtin, romanın daha önce mevcut olan diğer kurmaca biçimlerden ayrılan önemli özelliklerinden birinin ortamın somut biçimde tasvir edilmesi olduğunu ifade eder (Aktaran: Mackay, 2019: 164). İlk dönem Türk romancıları, tasvir kelimesini farklı anlamda değerlendirir. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi yazarlar, yaptıkları roman tanımlarında romanın, hayatın bir kesitini ele alarak onu tasvir ettiğini söyler; tasviri anlatmak/göstermek anlamında kullanır (Sağlık, 2002: 166).

Romanlarda tasvir genelde iki şekilde yapılır. Birincisi, mekânı Platon'un mimesis/yansıtma anlayışına dayanan ve gerçeğe en yakın şekilde tanımlama yoludur. İkincisi, tecrit yöntemidir, Doğu anlatılarına dayanır. Burada tasvir edilen mekân tam anlamıyla belirgin olmayabilir. Betimleme, mekânı tam olarak yansıtmaz (Narlı, 2002: 103-104; Aktaş, 2022: 67). Her iki tutumda da mekân, eserin anlaşılabilmesi için güçlü bir göstergedir.

3.1.4.5. Kişi(ler)

Kişi, romanın merkezinde bulunan ögedir. Olaylar, onun etrafında şekillenir; mekân, onunla ilgili ipuçları vermek için tasvir edilir; zaman, onun bulunduğu ana göre geçmiş veya gelecek diye adlandırılır. Okurun ilgisi en çok onun üzerindedir. Kurmaca dünya, kişiler sayesinde anlam kazanır. Günlük hayatta planlamalar kişiler tarafından oluşturulur, şekillendirilir ve geliştirilir. Yeni ve kurgusal bir dünya ortaya çıkaran romanlarda da kişiler diğer bütün öğelerin etkileşimini sağlayan unsur konumundadır. *“Roman, bir insan sanatıdır. Dolayısıyla kişisiz ya da kişiye özgü niteliklerin olmadığı metin, roman adını alamaz”* (Çetin, 2021: 144). Romanda hareketi sağlayan çatışmanın olabilmesi için en az iki roman kişinin karşı karşıya gelmesi gerekir.

“Kişi” sözcüğü sözlüklerde insanlarla özdeşleştirilir ancak söz konusu roman olduğunda kişi kavramının kapsamı daha geniştir. İnsana insanı anlatmayı amaçlayan bir edebî metin olan romanda kişi kadrosu, insan dışı varlıklarla da temsil edilebilir. Abbas Sayar'ın *Yılkı Atı*, George Orwell'in *Hayvan Çiftliği*, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eserlerinde roman kişileri olarak insan dışı varlıkların anlatıma sokulduğu görülür. Böyle durumlarda bile insani anlayış, düşünüş ve davranışlara göndermeler yapılır. Bundan dolayı Sazyek (2021: 132), “kişi” yerine “figüratif kadro” teriminin kullanılmasının zihinlerde oluşan “kişi - insan dışı varlık” çatışmasını gidermek için daha uygun olduğunu ifade eder.

Edebî metin türlerinin tarih içindeki değişim ve gelişimleri gibi o türlerde yer alan

figürler de zaman içinde değişir. “*Roman içinde anlatı sisteminde yer alan figürler, nitelik ya da eylemleri itibariyle beşeri olmaktan çok menkıbevi ya da alegorik karakterdir*” (Tekin, 2012: 82). Destandan günümüze edebî anlayışın değişmesi ile menkıbevi, alegorik, olağanüstü figürlerden gerçeğe olabildiğince yakın tamamen beşerî niteliklere sahip bireyler ortaya çıkar. Hatta sadece birey değil, onun iç konuşmalarının, bilinç akışının okura aktarılması ile bireylerin sadece düşünceleri eserlerde kendine yer bulur hâle gelir.

Roman kişileri, eser içinde iki yolla tanıtılır. Birinci yol, roman kişinin bizzat anlatıcı tarafından açık ifadelerle okura aktarılmasıdır. Anlatıcı; kişinin fiziksel özelliklerini, kişiliğini, sosyal çevresi ve sair özelliklerini bizzat anlatır. Buna “açıklama / anlatım yöntemi” denir. Bu hususta benimsenen ikinci yol ise kişinin davranışları, düşünceleri, duyguları, bulunduğu mekân ve tepkilerinden yola çıkılarak o kişinin özelliklerinin dolaylı olarak verilmesidir. Buna da “dramatik yöntem / gösterim yöntemi” denir (Tekin, 2012: 88-89; Hawthorn, 2014: 202-204).

Romanda okur karşısına gelen kişiler - gerçek hayatta karşılıkları veya benzerleri olsa bile- kurmaca dünyaya aittirler. Yazar, belli dokunuşlarla onları kurmacaya dâhil eder. Bu müdahalelerle kişiler roman dünyasının içine sokulur. “*Bir romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona beşerî bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir*” (Tekin, 2012: 88). Chatman (2009: 99), bunu “karakterleştirme” olarak kavramlaştırır ve “*Yazıda bir insanın görünümünü, eylemlerini düşüncelerini ve yaşamla ilgili davranışlarını açıkça betimlemek.*” şeklinde tanımlar. Yazarın hedefi yaşayan bir karakter yaratmaktır. Romandaki diğer karakterlerin anlatılmak/tanıtılmak istenen kişi ile ilgili bilgi vermesi, kişinin kendi yaşadığı bir eylemlerin anlatılması, karakterin diyalogları ya da romancının karakter hakkında bazı semboller kullanması karakterize etme yollarıdır (Hawthorn, 2014: 204-208).

Romanda kişilerin adlandırmalarında da yazarın bilinçli bir tutumu olabilir. Eserini kusursuzca tasarlayan yazarın roman kişisine verdiği ad da bir gösterge niteliği taşıyabilir. Günlük hayatta insanların isimleri ile kişilik özelliklerinin uyumlu olması düşük bir ihtimaldir. Romanda ise daha hiçbir şey yazmamışken bile her şeyi kafasında tasarlayan yazar, kahramanlarına onları tanıtan, kişilik özelliklerini ele veren ya da fiziksel durumu ile müsemma adlandırma yapabilir.

“*Kişilere ad vermek kurmaca sanatına giren çok önemli bir iştir. Tüm çağrışımlar olanaklıdır.*”

Ad, bir gösterge işlevi görebilir, yani o adı taşıyan ile örtüşebilir. Ad seçimi yapının iç düzenine bağlı örtük ya da belirtik bilgileri barındırır. Roman ya da öykü kahramanlarının ‘uydurma’ adları yazar tarafından ‘nedenli’ olarak verilir” (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 298).

Örneğin *Mai ve Siyah* adlı eserin kişilerinden Raci, adı ile münasip biçimde sanat anlayışı ve düşünce yapısı bakımından geriye dönük birisidir.

Romanda kişilerin okura sunumu iki boyutta yapılır. Bunlar bedensel boyut ve ruhsal boyuttur. Bedensel boyutta roman kişilerinin fizikî özellikleri, gözlem yapılarak elde edilebilecek yönleri tanıtılır. Ruhsal boyutta ise kişinin duyguları, düşünceleri, heyecanları, idealleri, beklentileri, özlemleri, içsel çatışmaları aktarılır. Psikolojik dünyanın aktarılmasında dört yöntem kullanılır. Bunlar roman kişinin iç âleminin, duygu ve düşüncelerinin yazar/anlatıcı tarafından aktarılması olan iç çözümleme yöntemi; roman kahramanı hakkındaki bilgilerin yine o kişinin kendi kendine konuşması yoluyla verildiği iç konuşma yöntemi; roman kişinin karşısında biri varmış da onunla konuşuyormuş gibi iç dünyasının açıldığı iç söyleşme yöntemi; kahramanın iç dünyasının, yazar/anlatıcının aradan çekilerek doğrudan okuyucuya sunulduğu bilinç akımı yöntemidir (Çetin, 2021: 172-184).

Roman kişileri temsil etme özellikleri bakımında “tip” veya “karakter” özellikleri gösterir. Tip, Yunanca çoğaltma, basım ve kalıp için temel örnek anlamındaki “typos” kelimesinden gelir. Ayırıcı özellikleri olan bir zümrenin, bir grubun, bir sınıfın temsilcisi konumundadır. Tip, kendine benzeyen birçok insanın ortak sorunlarını, özelliklerini ve dramlarını yansıtır. Ortak tavır ve davranışları temsil eder. Karakter ise olaylar, zaman, hayat, dünya, varlık, yokluk gibi unsurlar karşısında bireysel tavır alan kişidir. Karaktere önem veren romancılar, insanları bağımsız birer birey olarak görürler (Çetin, 2021: 148-167).

Sinema ve fotoğraf gibi farklı sanat dalları ile de ilgilenen Chatman (2008), modern sanat anlatısında ağır basan tercihin, karakter üzerine yoğunlaşmak olduğu tespitini yapar. Ona göre karakterler, sadece olay örgüsü işlevi değil; otonom varlıklar olarak değerlendirilmelidir. Bu özerk hâl, roman kişisini “biricik” olmaya götürür. Karakteri diğerlerinden ayıran özgün nitelikleri olmalıdır. Onun oluşturulması ve değerlendirilmesinde kişilik psikolojisinin yasaları uygulanmalıdır. Psikologlar, karakter kavramını pek sınırlamadıkları için kurmaca kişiler için de bir sınırlamaya gidilmemelidir.

3.2. YAŞAR KEMAL

3.2.1. Hayatı

Yaşar Kemal; şiir, röportaj, folklor derlemeleri, hikâye ve roman türlerinde eserler ortaya koyan, Cumhuriyet Dönemi'nin üretken yazarlarından. Edebiyat dairesinin içinde yer alan şiir, destan ve ağıtlarla daha çocuk yaşlarındayken tanışır. O yaşlarda büyük travmalar yaşar. Bütün olumsuzluklara rağmen yazarlık yeteneğini ilerletecek çalışmalarından geri kalmaz. Eserlerinde otobiyografik özelliklere rastlanan Yaşar Kemal'in hayatına dair en açıklayıcı bilgilere Fransız gazeteci Alanin Bosquet'in sorularına verdiği cevaplardan oluşan *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* (2022a) adlı eserden ulaşmak mümkündür.

Çukurova romancısı olarak bilinen Yaşar Kemal'in ailesi, 1915 yılının bahar aylarında Rus saldırısı ve işgalinden kaçmak için Van Gölü'nün kıyısındaki köylerinden uzaklaşarak Çukurova'ya yerleşir. Babasının neden Gaziantep, Kahramanmaraş, Şanlıurfa, Diyarbakır veya Ege kıyıları değil de Çukurova'ya yerleştiğine, araştırmasına rağmen bir yanıt bulamaz. Aile, uzun yolculuğun ardından bugün Osmaniye sınırları içinde yer alan Kadirli'nin Hemite köyüne yerleşir. Yaşar Kemal de burada doğar. Nüfus cüzdanında 1926 yılında doğduğu yazılı olsa da kendisi doğru tarihin 1923 olduğunu ifade eder (Kemal, 2022a: 33). Doğduğu yer bir Türkmen köyüdür. Köyün tek Kürt ailesi kendileridir. Evlerinde genellikle Kürtçe konuşulur. Çocuklar ise evde de dışarda da hiç Kürtçe konuşmaz. Kürtçe sorulsa bile Türkçe cevap verirler. Yaşar Kemal, üç yaşındayken izini bütün hayatı boyunca taşıyacağı bir acıya maruz kalır. Evin avlusuna getirilen ve ayakları bağlı olan koyun kurban edilirken halasının kocası, elindeki bıçağı kaza ile Yaşar Kemal'in sağ gözüne saplar. Bundan sonra sağ gözü görmez (Kemal, 2022a: 36).

Van'dan Çukurova'ya göç sırasında Yaşar Kemal'in "hayatımın en büyük trajedisi" dediği olayın faili olacak kişi, ailesinin hayatına girer. Aile yol üzerinde çalıların arasında hareketsiz yatan bir çocuk görür. Onun öldüğüne kanaat getirilir. Defnetmek için kucaklandığında hayatta olduğu anlaşılır. Adı Yusuf olan bu çocuğun bakımını Yaşar Kemal'in ailesi üstlenir. Çocuğun yaralarını temizleyip onu yanlarında götürürler. Ancak Yusuf, henüz çocuk yaştaki Yaşar Kemal'in babasını camide bıçaklayarak öldürür. Bu vaka, Yaşar Kemal'de büyük bir ızdıraba yol açar. Bugün Türkçenin seçkin eserlerini ortaya koyan sanatçı, on iki yaşına kadar kekeme kalır. Sadece türkü

söylerken kekemeliği yok olur. Son dönem röportajlarında bu kadar çok eser ortaya koymasının amacının on iki yaşına kadarki dönemin acısını çıkarmak olduğunu ifade eder.

Babasının ölümünden sonra amcası Tahir, Yaşar Kemal'in annesi ile evlenir. Anne Nigâr Hanım, ölen kocası Sadık Yaşar'ın katilini bulup cezalandıracağını düşündüğü için Tahir ile evliliğe razı gelir. O zamana kadar maddi durumları iyi olsa da amcası Tahir, eldeki varlığı harcar. Sekiz yaşında köyün en fakir ailesinin mensubu olan Yaşar Kemal, dokuz yaşında ünü çevre mahallere yayılan bir âşık olur. Ağıtlar yakar, türküler söyler. “Âşık Kemal” olarak ünlenir. Çevreden onu görmek için başka âşıklar köylerine gelir. Anası, bu duruma karşı çıkar. Ancak “babamın koruyucusu” dediği ve ünü Toroslara yayılan Zala'nın oğlu adlı eşkıyanın vurulması üzerine yaktığı içli ağıt sonunda, annesinin direnci kırılır. Yaşar Kemal, aslında âşıklık geleneğinin sürdürüldüğü bir yerde doğar. Kendisi, bu köyde her kadının şair olduğunu; erkek ya da kadınların Karacaoğlan şiiri bilmiyorsa deli olarak nitelendirildiğini söyler.

Okuma yazma ile ilişkisi bir çerçinin köylerine gelmesiyle başlar. Köylerine gelip insanlara istedikleri malzemeleri veren satıcı, defterine bir şeyler yazar. Sekiz yaşında olan Yaşar Kemal, çerçiye bunların ne olduğunu sorar. Çerçi, onların yazı olduğunu, yazı yazdığı defter sayesinde hiçbir şeyi unutmadığını söyler. O zamana kadar türküler ve ağıtlar söyleyen sanatçı, böylece onları nasıl kayıt altına alacağını da öğrenmiş olur. Okuma yazma öğrenmek ister.

İlkokula Burhanlı köyünde başlar. Üç ay sonra okuma yazma öğrenir, öğretmenine söz verdiği üzere okuldan ayrılmak ister ama öğretmeni onu bırakmaz. İkinci yıl, öğrenimine Kadirli kasabasında devam eder. Burada kendi yaşlarındaki Âşık Mecit ile tanışır. Onun çiraklığını kabul eder. Yazar ilkokul beşinci sınıftayken arkadaşı Âşık Mecit ölür. Yaşar Kemal, babasından sonra en büyük acıyı bu olayla yaşadığını ifade eder.

Ortaokula gidip gitmemek konusunda kararsız kalır. Okumayı çok ister ancak bir gün köylerine gelen Âşık Rahmi adlı sanatçı, Âşık Kemal'e kendisi ile beraber Anadolu'yu gezip türküler ve ağıtlar söylemesini önerir. O yaşta Yaşar Kemal'e yeni bir Karacaoğlan olabileceği söylenir. Ancak uykusuz gecelerin ardından Adana'ya gidip ortaokulu okumak ister. Parası da yoktur. Ailesinin maddi durumu da kötüdür. Bunu duyan öğretmeni Abdullah Zeki Çukurova, Yaşar Kemal ortaokula devam etsin diye

kasabanın zenginlerinden para toplayıp ona vermek ister. Bu durumu kabul edemez. Amcası evdeki tosunu satmasını, o parayla okumasını ister. Öyle de yapar. Öğretmenindeki parayı almamak için ondan kaçarak Adana'ya gitmek ister. Hatta kimseye görünmemek, otogarda yakalanmamak için Kadirli'den Adana'ya yüz beş km'lik yolu yürür.

Adana'ya geldiğinde fabrikada çalışmaya başlar. Orada başka çocuklar da vardır. Yatacak yeri olmadığından fabrikanın müdürü Aslan Bey ona bir yer verir. Geceleri fabrikada çalışır, derslerini yapar; sabah da okula gider. Ancak hayatını kazanması gerektiği ve biraz da edebiyata düşkünlüğünden devamsızlık yapar ve ortaokul ikinci sınıftayken okulu bırakır. 1950 yılına kadar ırgat kâtipliği, pamuk tarlalarında işçilik, çiftlik kâtipliği, bahçe bekçiliği gibi işlerde çalışır. Bu mesailer, onun romanlarının kaynağını oluşturan olayların da şahitliği ile geçer. 1942-1944 yılları arasında Halkevleri'ne bağlı Ramazanoğlu Kütüphanesi'nde çalışır. Bu zaman aralığı onun kitapların dünyasına iyice girdiği dönemdir. Pertev Naili Boratav, Ahmet Kutsi Tecer ve Nurullah Ataç ile mektuplaşır; Enver Gökçe ve Ahmet Arif ile Ankara'da tanışır (Çiflikçi, 1993: 8). Arif Dino ile dosttur, Orhan Kemal ile de bu dönemde arkadaşlık etmeye başlar.

1951 yılı Nisan ayında Ankara'ya, Abidin Dino'nun evine gelir. Onun da maddi desteği ile İstanbul'a gider. Arif Dino'nun aracılığı ile Cumhuriyet gazetesinde röportajlar yayınlamak için işe alınır. Yazıları çok beğenilir. Diğer gazetelerden daha fazla maaş karşılığında iş teklifleri alır, hiçbirini kabul etmez. Para kazanmak için yazdığı ilk eseri *İnce Memed*'i de bu gazetede yayımlar. Roman çok beğenilir, birçok dile çevrilir. Hayatını devam ettirecek bir iş için geldiği Cumhuriyet gazetesinde röportaj yazarlığını 12 yıl kadar devam ettirir. Aynı zamanda roman ve hikâye ile de ilgilenmeyi, bu türden eserler kaleme almayı sürdürür.

3.2.2. Sanatının Kaynakları

Yaşar Kemal'in ortaya koyduğu ürünlerin hepsinde hayatı(nı)n izleri vardır. Köy köy gezerek derlediği ağıtlar, türküler, ideolojik düşüncelerinden dolayı başına gelenler, ailesinin Van'dan Çukurova'ya göç hatıraları, aile büyüklerinin kişisel özellikleri eserlerinin kaynakları arasındadır. Hiçbir sanatçı öz yaşamı ve çevresinden bağımsız bir edebiyat hayatı meydana getiremez. Yaşar Kemal de bütün bunları eserlerine kendine has zengin dille, kurmacanın imkânları dâhilinde aktarır.

Yaşar Kemal, denizi ve İstanbul'u da romanlarında ele alır ancak onun adıyla özdeşleşen coğrafya, Çukurova'dır. O bölgenin insanını, işçisini, ağasını, coğrafyasını, bitkisini, hayvanını, atmosferini, ağıtlarını, türkülerini, küfürlerini, hapisliğini, geleneklerini, hayat tarzını eserlerinin en büyük kaynağı olarak kullanır. Çocukluğundan beri çok kuvvetli olan gözlem gücü sayesinde etrafındaki her şey onun için bir roman malzemesidir. Kendisi de Çukurova için "*romanlarımın ülkesi*" (Kemal, 2022a: 32; 149) tanımlamasını yapar. Bu bölge hem onun yetiştiği, büyüdüğü coğrafyadır hem de romanlarının ana mekânıdır. Yaşadığı yerler, Yaşar Kemal'in romanlarının ortaya çıkmasında önemlidir ancak yazar da ortaya koyduğu eserlerle yeni bir Çukurova yaratır. Bu, Yaşar Kemal'in Çukurova'sıdır. Birçok insan bölgeyi onun romanları ile tanır. Karşılıklı bir etkilenme söz konusudur. Çukurova, Yaşar Kemal'i; Yaşar Kemal, Çukurova'yı yaratmıştır.

"Çukurova toprağı benim kendi ülkem olduğu kadar da benim romanlarım için yarattığım bir ülkedir. Romanlarımdaki insanları, otları, böcekleri, çiçekleri, atları kuşları ne biçim yarattımsa, Çukurova'nın dilini yeniden yoğurarak nasıl bir yazı, roman diline çevirmişsem, kendi Çukurova'mı da öyle yarattım" (Kemal, 2022a: 132).

Yazar, Çukurova ile ilişkisini farklı söyleşilerinde de dile getirir.

"Çukurova yalnız benim doğduğum büyüdüğüm yer değil, bir çeşit romanımın vatanıdır. Örneğin İstanbulda, Ankarada, dünyanın herhangi bir yerinde rastladığım bir olayı, bir insani davranışı, bir roman kişisini roman yazarken Çukurovaya, Çukurova koşullarına, iklimine taşıyorum" (Kemal, 2022b: 207).

Bir olay, durum veya kişinin kalıcı olmasının en etkili yolu onu sanatsal bir yaratı ile sunmaktır. Yaşar Kemal de romanlarını besleyen Çukurova'yı eserlerinde yeni bir diyar olarak baştan yaratıp kalıcı kılar.

Yaşar Kemal'in içine doğduğu coğrafyadan sonra beslendiği önemli bir kaynak da sözlü kültürdür. Ailesi ve yaşadığı coğrafya âşıklara, destancı ve ağıtçılara önem verir; onları korur, kollar. Büyükleri, daha Yaşar Kemal yokken Van'da evlerine gelen ve hayatı neredeyse efsaneleşen âşık Abdale Zeyniki'den övünçle bahseder. Bu âşığın onların hanelerine misafir olması büyük bir onurdur. Yaşar Kemal de bundan etkilenir. Kendini o geleneğe ait hisseder: *"Ben eski destancıların soyundan bir kişiyim, onların kanını taşıyorum"* (Kemal, 2022a: 164). Daha sekiz yaşında iken âşıklar gibi şiirler söyler. Kendi bölgesinde köy köy gezerek derlediği ağıtlar, türküler, halk söyleyişleri onun dil hazinesini zenginleştirir. Çocukluğunda köylerine gelen âşıkların şiirlerine, atışmalarına şahitlik eder. Şiir söylemeye başlayıp adı biraz duyulunca çevre köylerden saz âşıkları onun için köye gelir, onu dinler. Amcası Tahir, babasının ölümü üzerine yürek burkan ağıtlar yakar. Yaşar Kemal, böyle bir geleneğin içinde doğup büyür. Bu alanda edindiği

tecrübeler, romanlarında onun kendine has bir üslup yaratmasının yolunu açar.

Yaşar Kemal'in özgün yanlarından biri de dili kullanım biçimidir. Yaptığı derlemelerin onun üslubuna önemli bir katkısı vardır. Bunun yanında içinde bulunduğu coğrafyanın dilini de eserlerine taşıyarak zengin bir söyleyişe sahip olmuştur. Dili, yeni bir dünya olarak görür. Şiirde veya yazıda, bir anlatımda dilin nasıl geliştirilmesi gerektiği üzerine çok kafa yoran sanatçı, kendisinde dil bilincinin on beş, on altı yaşlarında gelişmeye başladığını söyler. Çukurova'nın çok canlı, zengin Türkçesiyle yazı dilinin olanaklarını birleştirmeye çalışır. Bu bakımdan Karacaoğlu'nun etkisinde kaldığını ifade eder (Kemal, 2022a: 96). Ancak romanlarını yazarken sözlü dille yazılı dilin ayrımına da hassasiyet gösterir. Her ne kadar sözlü dilden beslense de yazıda kendine has, yazı diline ait bir üslup geliştirmenin doğruluğuna inanır. *“Bir kişi bir romanı yaratırken, önce dili yaratmak zorundaydı. Bu dil halkın dili olamazdı, destan, masal, şiir dili de olmazdı yazılı anlatım başkaydı”* (Kemal, 2021a: 278). Yaşar Kemal'in romanlarındaki özgün söylemi ve okurlarını etkileme gücü, sözlü kültüre ait dil ile yazılı anlatıma özgü biçimi bir araya getirebilmiş olmasının neticesidir.

Yaşar Kemal'in kitaplarla tanışması, onları hayatının bir parçası haline getirmesinde üç önemli eşik vardır. Onlar sayesinde kitapların dünyasına girer, keşifler yapar. Biri Adana'da kısa süre çalıştığı Ramazanoğlu Kütüphanesidir. Burada geçirdiği zaman diliminde kütüphaneye pek uğrayanın olmamasını da fırsat bilerek gece gündüz okuma imkânı bulur. Onun dünya edebiyatını tanınmasında bu mekân önemli bir görev üstlenir. *“Ramazanoğlu Kitaplığı denilen Adana'daki büyük bir kitaplıkta çalıştım. Geceleri de kitaplıkta yatıyor, durmadan okuyordum. Gündüzleri de kitaplığa kimseler uğramıyor, ben gündüzleri de bir kitap kurdu olmuş, oku ha oku ediyordum”* (Kemal, 2022a: 105). Burada Yunan ve on dokuzuncu yüzyıl klasiklerini okur, kendi *“düş evreni”*ni genişletir.

Yaşar Kemal'in edebiyata yaklaşmasını sağlayan bir diğer durum da Kayseri'de askerliği zamanında gerçekleşir. Edebiyatla ilgilenen, Nazım Hikmet'in şiirlerine de hayran olan komutanı Albay Yusuf Balkan onu Talas ilçesindeki boş bir hastanenin güvenliğini sağlamak için görevlendirir. Orada Faruk Molu ve Sait Molu adlı iki gençle tanışır. Bu gençlerin elma bahçesi içinde yazlık olarak kullandıkları evlerinin zengin bir kitaplığı vardır. Buradaki mekân ve okumaları da onun edebiyat altyapısının teşekkül etmesinde önemli bir durak olur.

“Ben burada bir cennet bulmuştum. Delikanlıların kitaplıklarındaki aşağı yukarı Türkçeye

çevrilmiş bütün klasikler vardı. İki yıl içinde çevrilmiş bütün Dostoyevskileri, Çehovları, Tolstoyları, Türk klasiklerini, Binbir Gece Masallarını, Doğu klasiklerini okudum. Gittikçe edebiyat bilincim geliyordu. Ne yapmam gerektiğini anlamaya başlıyordum” (Kemal, 2022a: 120-121).

Yaşar Kemal’in edebiyat sevgisini şekillendiren üçüncü etken, Arif Dino’dur. Yazar, edebiyat hayatı boyunca onun desteğini hep yanında hissetmiştir. Arif Dino, ünlü ressam Abidin Dino’nun ağabeyidir; Yaşar Kemal’in edebî ve politik yanının gelişmesine çok katkı sağlamıştır. Sanatçı, her iki kardeşe de onların İstanbul’dan Adana’ya sürgünleri sırasında tanışmıştır. Arif Dino, Yaşar Kemal’e yüzden fazla klasik eser hediye eder. Bunların en başında Don Kişot vardır. “*Diline, anlatış biçimine hayrandım*” (Kemal, 2022a: 100) dediği Sait Faik Abasıyanık’ın romanı *Medar-ı Maişet Motoru*’nu da ilk kez Arif Dino’nun hediyesi olarak okur. Yaşar Kemal’in Cumhuriyet gazetesinde işe başlamasında, yani ulusal anlamda tanınmasının yolunu açan röportaj yazarlığına giden yolda, ona yine Arif Dino aracı olmuştur. Sanatçı, Dino kardeşlere olan yakınlığını “bağımlılık” olarak tarif eder: “*Arif Dino ve Abidin Dinonun dostluklarına çok bağımlıydım. Arif Dinoyu çok dinliyordum. Birçok müşkülümü de Abidin Dinoyla tartışıyordum. Şimdi de onunla birçok sorunumu tartışıyorum. Eğer bu bir bağımlılıksa, ben bu kadar bağımlıydım*” (Kemal, 2022a: 97). Dino ailesi onun için önemli bir rehber olur. “*Arif Dino ve Güzin Dino sayesinde neleri okuyup neleri okumayacağımı iyi biliyordum*” (Kemal, 2022a: 105).

Yaşar Kemal, kendisinin âşıklık geleneği ile yetiştiğini sık sık tekrar eder. Sekiz yaşından itibaren şiirler söylediğini dile getirir. İlk etkilendiği isimler ise yine halk ozanlarıdır. İlk şiirlerini söylediği zamanlarda Toroslarda yaşayan Âşık Ali, Âşık Rahmi, Âşık Murtaza, Küçük Memet, Çolak Ökkeş, Gavurdağlı Âşık Hacı ile aynı ortamlarda bulunur; kimi zaman onlarla atışmalara girer, kimi zaman onların dillendirdiği destanları dinler. Ancak halk şiirinin en büyük ozanları yolunu aydınlatır. Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Dadaloğlu şiirlerine hayranlık duyduğu şairlerdir. Nazım Hikmet’i de bu ozanlarla beraber saygı ile anar. Onun dilinden çok etkilendiğini ifade eder. “*Nazım Hikmet’in şiirleriyle çok erken yaşlarda karşılaştım. Karacaoğlandan, Dadaloğlundan sonra o da benim şairim oldu. Ona da Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Abdal Zeyniki gibi hayran kaldım*” (Kemal, 2022a: 100). Orhan Veli’nin tutkunu olduğunu, şiirlerini ezbere bildiğini söyler. “*1950’de Orhan Veli öldü. Bu ölüm bana çok ağır geldi*” (Kemal, 2022a: 106), ifadesi hislerinin derecesini ortaya koyar.

Kendi ulusunun ozanları ile beslenen Yaşar Kemal, on yedi yaşından sonra Batı edebiyatı ile tanışır. Rimbaud, Verlaine gibi sanatçıları Fransızca hocalığı yapan Güzin Dino sayesinde öğrenir. Bundan sonra Batı edebiyatındaki yazarları içselleştirerek okur. “Balzacları, Tolstoyları, Çehovları, Stendhal’leri, Dostoyevskileri çevirilerinden okuyor, onları da destanlar, Karacaoğlanlar gibi özümseyordum” (Kemal, 2022a: 100). Bu okuma ve etkilenmeleri sırasında özellikle birkaç eser ve yazardan söz eder.

“Kızıl ile Kara, Parma Manastırı her zaman benim baş ucu kitaplarım oldular. Gençliğimde bir esere başlamadan önce hep Stendhal’i okurdum. (...)O zamanlar okuduklarım arasında Dumas’lar, Victor Hugo, Gorki, Gogol de vardı. Sefillerle ancak birkaç ay uğraştım. Beni sarsan kitaplardan birisi de Gogolün Ölü Canlarıydı. Onu hep İlyadaya benzetiyordum, anlatış, tipleri çiziş biçimi bakımından. Söylemeye gerek yok Don Kişot başucu kitabımdı, onu dönüp dönüp okuyor, onun üstüne de eleştirisel bir araştırma yapmaya çalışıyordum” (Kemal, 2022a: 121).

Yazma sürecinde bazı yazarların etkisinde kalmak istediğini bir söyleşisinde dile getirir.

Yeni bir yazmaya başlamadan önce, Stendhal’i bir kere okur bitiririm. Parma Manastırı, Kızıl ile Karayı. Bir de Nazım Hikmet’i okurum. Bir romana başlamadan, bu ikisinin etkisinde kalayım isterim (Kemal, 2022b: 234).

Böylesine farklı kaynaklardan beslenen Yaşar Kemal’in romanlarının ilk sayılacak özelliklerinden biri özgün olmasıdır. O; insanına, doğasına, coğrafyasına, folkloruna hâkim; dünya edebiyatlarını bilen bir yazardır. Bütün bunlar onun özgün edebiyat anlayışını oluşturur.

3.2.3. Çocuğa Bakışı

Yaşar Kemal’in hayatına dair bilgilerin birinci elden ulaşıldığı kaynak, Alain Bosquet’nin sorularına verdiği yanıtlardan oluşan *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* adlı eserdir. Yerli, yabancı araştırmacı ve eleştirmenlerin başvurduğu “*Yaşar Kemal’in hayatı hakkındaki en bütüncül ve güvenilir bilgi kaynağı*” (Tharaud, 2017: 49) bu eserdir. Hayatına ait anekdotların bulunduğu bu kitabın uzunca bir bölümü, çocukluğuna dair bilgiler verir. O dönemde yaşadıkları ve şahit oldukları, yazarlık hayatı boyunca onu beslemiştir. Romanlarının birçoğunda bu çocukluk döneminin izleri takip edilebilir. Öyle ki yazarın *Kimsecik* üçlemesi başlı başına bir otobiyografik roman sayılabilir. Yazarın kendi çocukluğu ile olan ilişkisini bir röportajda kendi köylüsü şöyle açıklar:

Bizim Kemal köye geldi mi, çocukken ne yapmışsa yine onu yapar. Kuruyazıya gitmişse yine oraya gider mesela. Hangi taşta oturmuşsa o taşın başına varır çıkar. Tepede Hamit dede deriz bir ermişin mezarı vardır, gidip o mezara koyar sırtını, saatlerce yerinden kılmıdamaz (Gürsel, 2008: 23).

Yaşar Kemal üzerine önemli araştırma ve incelemelerde bulunan Feridun Andaç, onun

evine yaptığı bir ziyarette gördüklerini ve bu manzaranın kendinde uyandırdığı izlenimi şöyle ifade eder: “Onun çocuk ömrünün simgesi bilyelerini, kurşunkalemlerini gördüğümde çalışma masasının bir köşesinde; en çok da yazıp anlattığı çocukların öyküsünü hatırlamıştım” (Andaç, 2023: 66). Anlaşıyor ki Yaşar Kemal, kendi çocukluğundan hiçbir zaman kopmamış; o dönemi eserlerine yansıtmıştır.

Kendi çocukluğu zor şartlarda geçen yazarın eserlerinde çocuklar, okurun karşısına önemli karakterler olarak çıkar. “Yaşar Kemal’in her kitabında kişiler arasında en azından bir çocuk bulunsa da, bazı romanları tümüyle çocuklara yöneliktir” (Gürsel, 2008: 64). Özellikle *Kimsecik* üçlemesi, *Kuşlar da Gitti*, *Al Gözüm Seyreyle Salih, Yılanı Öldürseler* çocuk karakterlerin ön planda olduğu eserlerdir. *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*, çocuklar için yazdığı bir romandır. *Çocuklar İnsandır* röportaj serisi ile de İstanbul’un garip çocuklarının vaziyetlerini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Yazar, eserlerinin şahıs kadrosu hakkında konuşurken çocuklara özellikle yer verdiğini açıklar:

“Ben romanlarımda yaşlılarla ve çocuklarla daha çok uğraşıyorum. Gençlerin, romanlarımda yaşlılar, çocuklar kadar ağırlıkları olduğunu sanmıyorum. İnce Memed benim için ne kadar bilerek, duyarak macerasına katıldığım bir kişiye de yaşlılar, özellikle yaşlı kadınlar, çocuklar, bende daha çok ağırlıktadır” (Kemal, 2022a: 170).

Çocukluk dönemi, her bireyin dönmek istediği bir sıladır. Yaşar Kemal de çocukluğunu zihninden uzak tutamaz. Çocuklara eserlerinde önemli roller verir. Bununla beraber o, çocuk yaştaki kişileri bir “çocuk” olarak görmez. Onlara yetişkin birer birey olarak bakar. Bunun aksine davranan anne, baba ve öğretmenlerin çocuklara farklı birer insanmış gibi muamele etmesini doğru bulmaz. Böylelikle çocukların potansiyellerinin değerlendirilemediğini düşünür. Çocuklarda gizli cevherlerin olduğuna inanır, romanlarında bunun üzerine gider. “Çocuklara ayrı yaratıklarmış gibi bakıyorlar. Benim için çocuk-büyük ayrımı söz konusu değil. Benim çabam, daha çok, çocukların anlayabileceği bir roman türü geliştirmek değil, asıl çocukları araştıran romanlar, hikâyeler yazmaktır” (Kemal, 2022b: 230). Onun bu yaklaşımında kendi çocukluğunun da yansıması vardır. Kendisi çocukluğunda onulmaz acılarla karşılaşmıştır. Daha çocuk yaştayken ağıtlar, destanlar söylemeye; yörenin büyük ozanları ile atışmaya başlamıştır. Çevresinde hiç kimse ona çocukmuş gibi davranmamıştır. Büyük bir insan gibi meclislerde bulunmuştur, çalışır hatta fabrikada işçilik yapar. Bütün bunlar onun düşünce yapısının olgunlaşmasına katkı sağlamıştır.

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” (Kemal, 2022a: 49).

Yaşar Kemal, çocukları büyüklerden ayrı tutmaz. Onları büyükmüş gibi düşünür. Bunun yanında yetişkin bireylerin de içlerinde mutlaka bir çocuk yanının olduğuna da inanır ve bunu dillendirir. Biraz da politik bir bakış ile sistemin, insanların içindeki çocuksuluğu yani saf ve temiz duyguları yok etmeyi amaçladığını ifade eder. Buna karşı duracak birinci kişilerin ise kendi içlerinde çocuksu duygu ve duyarlılıklarını yitirmeyen sanatçılar olduğunu belirtir. *“İnsanoğlunun içinde yaşayan en güzel duygulardan birisi de ondaki çocuksuluğun ölmemesidir. Bütün düzen insanın içindeki çocuksuluğu öldürmek için işlemiş ama insanın çocuksuluğu dayanmış, kolay kolay ölmemiştir. Sanatçılar insanlar için çocuksuluklarını korumuş has kişilerdir” (Kemal, 2022b: 204).*

Çocukları, büyüklerden ayırmayan Yaşar Kemal, “çocuk edebiyatı” tanımlamasına da karşı çıkar. Çocukların hayat deneyimlerinin büyüklere göre daha sınırlı olduğunun farkında olmakla beraber çocuklar için ayrı bir edebiyat alanı olmaması gerektiğini düşünür. Bu yaklaşımında da çocukları yetişkinlerden ayrı bireyler olarak görmemesinin rolü vardır. Bir yapıtın dili, anlatımı çocuklar için farklılaşabilir ancak çocuklar için ayrı bir atmosfer, farklı bir doğa, değişik bir ağaç ortaya konamaz. Onlar da büyüklerle aynı dünyada yaşarlar; her nesne, öykü veya anlatıdan kendilerince anlam çıkarırlar.

Çocuklar için ayrı bir edebiyat biçimi düşünemiyorum. Ama bunu derken, çocukların doğa ve insan deneylerinin öteki insanlardan az olduğunu da gözden ırak tutmuyorum. Şöyle düşünüyorum ben: Çocuklar için ayrı ağaç, ayrı deniz, ayrı gökyüzü yapmamış doğa. Çocuklar bunlardan kendilerince anlamlar çıkarıyorlar (Kemal, 2022b: 205).

Çocuklar için alternatif bir edebiyat alanı oluşturulmaması gerektiğini düşünen yazar, onlara hitap eden özel bir eser kaleme alır. *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* bu üslupla kaleme alınmış masal tadında bir romandır.

Eserlerinde insan psikolojisini, onların doğa karşısındaki tutum ve tavırlarını özellikle ele almayı önemseyen yazar, çocuklara da böyle yaklaşır ve eserlerinde bunu işler. Duygusal yönleri dolayısıyla çocuklar, yazara zengin içerik oluşturma fırsatı sunar. Bir röportajında şöyle söyler:

“Çocukların benim zayıf yanımla olduğunu söylemeliyim, çocukların yapıtlarımda birinci sırayı tutması böyle açıklanabilir kuşkusuz. Evet, onları çok seviyorum, çünkü doğa karşısındaki davranışları hep duygusaldır. Onların sonsuz sevgi, neşe yeteneği vardır, ama bir o kadar da korkuları (Gürsel, 2008: 63).

Yaşar Kemal eserlerinde çocukların bu duygusal yanlarını sıkça işler. Okurlar kimi zaman bir martıyı iyileştirmeye çalışan Salih’le, kimi zaman cinayet işleyen Hasan’la karşı karşıya kalır.

Yaşar Kemal, çocukları sadece bir roman kahramanı olarak ele almaz. Onların gerçek hayattaki sorunları ile ilgilenmeyi de kendine bir görev bilir. *Çocuklar İnsandır* der. Onun romanlarındaki çocuklar, hayatın kendilerine biçtiği rolü icra eden bireylerdir. Yükleri bir yetişkinden daha az olmaz. Yazar, bu kaderleri de okurun gözü önüne serer. Bu, bir bakıma çocukların hayattaki sorunlarını da dile getirme yöntemidir. Gerçek dünyadaki çocuklar için de kaygı duyar yazar. Bir aydın farkındalığı içindedir. Onların sorunlarına eğilmek gerektiğini düşünür.

Dünyada, ülkemizde çocukların durumu hiç de öyle parlak değil. Dünyamız iyiye doğru ilerlerken çocukların durumu hiç de o hızla iyiye gitmiyor bence. Bana göre çağımızın çocukları epeyce bir tutsaklık durumu yaşıyor. Analarının babalarının tutsakları, toplumun okulun tutsakları... Edebiyat çocuklara yardım edebilir. İnsan araştırmalarında çocuklara da gereğince eğilinirse insanlığımız çok şey kazanır” (Kemal, 2022b:205).

Yaşar Kemal, çocukların sorunlarının dile getirilmesinde edebiyatın görev üstlenebileceğini, bu konuya yazarların eğilmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre, içinde çocuğun olmadığı bir edebî eser eksiktir, hayatı tam manasıyla aktaramamış demektir. Çocuksuz bir dünya olmayacağı gibi çocuksuz bir edebiyat eseri de olmamalıdır.

İnsanlık çocuk sorununu çözümlemekten varabileceği hiçbir yere varamayacaktır. Onun için çağımızda her yazarın çocuk sorununa eğilmesi gerekir. Romanları, hikâyeleri okuyunca, filmleri, tiyatroları görünce, kendimizi çocuksuz bir dünyada sanıyoruz. Her şey bunlarda ama çocuk yok. Sanki bu yazarların hiçbiri çocuk olmamış gibi. Oysa ben hiçbir insanın çocukluğundan kurtulabildiğini sanmıyorum. Ben çocuk sorununa bütünü ile eğilelim diyorum” (Kemal, 2022b: 230-231).

Görülüyor ki Yaşar Kemal, çocuklara karşı derin bir duyarlılığa sahiptir. Onlar için ayrı bir edebiyat alanı olmaması gerektiğini savunur. Çocukların da büyüklerin anlayabileceği konuları kavrayabileceğini düşünür. Burada sadece bir “doz ayarlaması” yapılması gerektiği görüşündedir. Buna karşın çocuklar için bir roman kaleme almıştır. Yazarın kendisi, bulunduğu ortamda hiçbir zaman çocuk olduğundan dolayı dışlanmamış, her zaman büyüklerin arasında kalmıştır. O da çocuklara ayrı bir muamele yapılmaması gerektiğini, çocukların da Karacaoğlan’ı, Pir Sultan Abdal’ı anlayabileceği düşünür. Ona göre, çocukların dünya üzerinde bazı sorunları vardır –bunları *Çocuklar İnsandır*’da anlatır- bu sorunların çözüme kavuşturulmadan dünyanın iyi bir yer olmayacağını dile getirir. Bu nedenlerle yazar, eserlerinde çocukları önemli karakterler olarak okurun karşısına çıkarır. Kimi romanlarında ise çocuklar, başkişi konumundadır.

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu bölümde araştırma boyunca elde edilen nitel verilerin kuramsal çerçeveye ışığında tartışılmasına yer verilmiştir.

4.1. YILANI ÖLDÜRSELER

Yılanı Öldürseler, Yaşar Kemal'in ilk baskısı 1976'da yapılan romanıdır. Esere ressam Abidin Dino da çizgileri ile katkıda bulunmuştur. "*Yılanı Öldürseler*, 1983'te *Marianik Revillon* tarafından oyunlaştırılıp *Paris*'te sahnelenmiş; 1982'de ise *Türkan Şoray*'ın yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır" (Çiflikçi, 1993: 253). Bu bakımdan romanın farklı okuma biçimlerine uygun, uyarlamalara elverişli bir yapıya sahip olduğu ve önemsendiği söylenebilir.

4.1.1. Romanın Olay Örgüsü

Roman, Hasan adlı çocuğun babasının ölümüne dair bilgi verilmesi ile başlar; Hasan'ın kendi annesinin katili olması ile sona erer.

Romanın kadın kahramanlarından Esme, Abbas adında bir erkekle sevişir ancak Esme'ye Halil de âşıktır. Bir gün Halil, Esme'yi kaçıtır ve onunla evlenmek ister. Esme'nin bu işe hiç gönlü yoktur. Halil, beraber olmak ister; Esme, direnir. En sonunda Esme'ye bilincini kaybettirecek bir içecek veren Halil, kadına sahip olur. Esme, uzun süre ne kocasıyla ne de köyden bir başkası ile konuşur. Bu suskunluğu, oğlu Hasan'ın doğumuna kadar sürer. O, Hasan'la birlikte tekrar hayata bağlanır. Esme için üç kişiyi yaralayan ve hapishaneye düşen Abbas, oradan firar edip yeniden Esme'nin yanına gelir; onunla birlikte olma isteğini bildirir. Bu arzusu, onun bir yemek vakti Esme ve Hasan'ın gözü önünde Halil'i silahla vurarak öldürmesine yol açar. Cinayet sonrası kendisi de kaçamaz, öldürülür ve hatta cesedi otopside sonradan kurt, kuş ve köpeklerin yemesi için yabana bırakılır. Geçmişte gönül verdiği kişinin yabanın kurduna kuşuna yem olmasını kabullenemeyen Esme gider, Abbas'ın cesedini bulur ve toprağa verir. Köydekiler ve Halil'in ailesi bunu öğrenir, cesedi nereye gömdüğünü öğrenmek için Esme'ye türlü acılar çektirir ancak o, mezarın yerini söylemez. Halil'i vuran Abbas'tır

fakat herkes katil olarak Esme'yi görür, onun da öldürülmesi gerektiğini düşünür. En başta da Halil'in anası bu görüştedir. Esme onlara, karşı durur. Halil'in ölümünden sonra onun işlerini de yapmaya başlar, her şeyi düzenlice çekip çevirir. Esme, dünya güzeldir; onun güzelliği herkesin dikkatini çekmektedir. Bu vakitten sonra Halil'in ailesi ve köylüler ne Hasan'a ne de Esme'ye rahat verir. Halil'in annesi ve kardeşleri, Esme'nin evlenip başka bir yere ya da baba evine gidebileceğini ancak ne olursa olsun Hasan'ı yanında götüremeyeceğini söyler. Esme de oğlu olmadan köyden ayrılmaz. Evladın, anasını öldürmesine yol açacak baskı, bu zamandan sonra başlar. Bireyin özgür iradesini kısıtlayan gelenek ve inanışların neticesinde merhametle ve anne-oğlun sıcak ilişkisi ile başlayan roman, o oğulun annesini öldürmesi ile sona erer.

4.1.2. Romanın Kişi Kadrosu

Romanda olay örgüsüne ve temel çatışmaya birinci derecede katkısı olan karakterler şunlardır:

Hasan: Romanın başkarakteridir. Olay, onun etrafında teşekkül eder. Öyküleme zamanında dokuz yaşında olan Hasan'ın altı yedi yaşlarındayken babasının cinayete kurban gittiği anlaşılır. Bu cinayetin ardından sergilenen toplumsal baskı, töresel davranışlar, batıl inançlar Hasan'ın dönüşümüne yol açar. Babası öldürülmüş bir yetimken annesini öldüren bir katil olur. Hasan'a yavaş yavaş sirayet eden değişim ve bunun nedenleri romana hem psikolojik hem de sosyolojik bir mahiyet kazandırır.

Hasan, bir çocuk karakter olarak eserde yer alsa da çocukluğa dair herhangi bir eylemi, oyunu yoktur. Roman boyunca büyüklerin bile altından kalkamayacağı psikolojik şiddete maruz kalır. Oysa çocukluk, arkadaşlık ve oyun demektir. *“Hiç çocuk arkadaşı da yoktu. Ya o çocuklardan kaçıyor ya da çocuklar ondan kaçıyorlardı. Salih vardı, vardı ama, Salih de hiç konuşmayan birisiydi”* (Kemal, 2021b: 12). Romanın tamamında bütün toplumsal baskıyı üzerinde hissetmesine karşın Hasan, yalnızdır. Bu hâlinin çaresini doğada arar. Orada da bulamaz.

Çalışmanın konusunu Hasan'ın kurmaca eser içindeki konumu oluşturduğundan bu bölümde karaktere kısaca değinilmiş, ayrıntılara aşağıda yer verilmiştir.

Esme: Romanda yaşanan ana çatışmanın ortasındaki kişidir. Güzel bir kadın olduğu birçok kez ifade edilir. Anlatıcı Hasan'ın annesi için şu açıklamaları yapar: *“Dünya güzeliydi. Gencecikti. Küçük bir kız çocuğuna benziyordu. (Hasan'ın) Anasının uzun saçları vardı beline kadar inen. Anasını istemeyen delikanlı yoktu şu koca Çukurovada”*

(Kemal, 2021b: 10). Bu güzelliği dolayısıyla erkeklerin beraber olmak istediği bir kadın olarak çizilir. Zira kendisi Abbas’a gönül vermişken Halil ona zorla sahip olur. İstemediği bir evlilik yapmaya mecbur kalır. Kocasını öldükten sonra da hayatta bağlı kaldığı tek şey oğlu Hasan’dır. Onun için yaşar, zorbalıklara göğüs gerer. Güzelliğinin yanında güçlü bir kadın kahraman olarak da okura sunulur. Evini tek başına çevirir. *Esme kocası öldürülür öldürülmez hemen işe koyuldu, işini bir güzel ele aldı. Esme okuryazardı, üstelik de köylerinde ilkokulu bitirmişti. Becerikliliğini hemen gösterdi. Kimseye, amcalara akrabalara bir gereksinme duymadığını, duymayacağını da hemen gösterdi*” (Kemal, 2021b: 22). İrade sahibi bu kadın, oğlunu alıp köyden kaçarak kendine yeni bir hayat kurmayı göze alır. Halil’in annesine, kardeşlerine, köyün diğer bireylerine karşı tek başına mücadele verir; toplumsal değer yargılarına körü körüne boyun eğmez. Kimi zaman bir isyana bile kalkışır ancak oğlu Hasan dolayısıyla köyü ve orada yaşayan insanları arkasında bırakıp gidemez. Eser boyunca hiç kimse Esme’nin herhangi bir iş için yardımına gelmez. O, tek başına mücadelenin içinde olur. Oğlu uğruna bütün zorlukları göze alır. Ancak romanın sonunda oğlu Hasan tarafından vurulan Esme, tandırın içine düşüp can verir.

Büyükana: Eserdeki temel çatışmayı besleyen, konunun ilerlemesini sağlayan birinci derecede önemli figürdür. Büyükana da Esme gibi romanda güçlü, karakterli bir kadın olarak görülür. Roman, onun istediği ve insanları yönlendirdiği biçimde son bulur. Esme’nin Hasan’a duyduğu yoğun sevginin benzerini Büyükana, oğlu Halil için besler. İki kadın karakter de çocuklarına karşı aynı duygu dünyasına sahiptir. İkisi de oğlunu sever ancak Esme’nin sevgisi bireysel, insani ve daha duyarlıklı bir sevgidir; büyükana ise Halil’i ataerkil dünyanın duygusal kodları ile sever, biraz hastalıklı bir duygudur.

Davranış ve anlayışından ayrı olarak büyükana, fiziksel olarak şöyle tarif edilir: *“Yaşlıydı ama güzeldi. İnce uzundu. İnce bir çenesi, çok büyük çekik kara gözleri vardı. Oğlu, Hasanın babası öldürüldükten sonra yüzü gülmemişti. Gece gündüz köyün içinde bir yas gibi dolanarak ağıt söylüyordu*” (Kemal, 2021b: 23). Oğlunun öldürülmesi onun için de dönüşümün başlangıcı olur. Günün her dakikasını öç almanın hayaliyle geçirir.

Büyükana roman boyunca Hasan’ın dönüşmesinde önemli role sahiptir. Önceden üstü örtük mesajlar verir. Bir zaman sonra Hasan’a Esme’nin, Halil’in katili olduğunu; dolayısıyla öldürülmesi gerektiğini doğrudan söyler. Hasan’ın dışında, toplumun düşüncelerini de bu doğrultuda şekillendirmeyi başarır. Hasan’ın çevresinde yaşayan herkes, ona görevini hatırlatır. Büyükana, Esme’nin öldürülmesi gerektiğini vurgular.

Mustafa bile Esme'yle gizli gizli konuşup ona öldürülmeden köyden gitmesini tembihler. Böyle bir cinayete ortak olmak istemez. Ancak Büyükana, eserin başından sonuna kadar bu cinayetin en büyük azmettiricisidir. Bu bağlamda Büyükana, romandaki yaşlı kişi olarak olumsuz geleneklerin, törenin de savunucusu konumundadır.

Büyükana, Hasan'dan hiçbir zaman vazgeçmez. Onu, oğlu Halil'in soyunun devamı olarak görür. Esme'ye karşı kindardır ancak Hasan'ı bağrına basar. Torunu, onun için hem törenin hem de ailenin varlığının geleceğe aktarılması için araçtır.

Mustafa ve İbrahim Kardeşler: Hasan'ın amcalarıdır. Büyükana gibi baskın bir figürün gölgesinde yaşarlar. Anneleri tarafından, kardeşleri Halil kadar sevilmezler; cesur görülmezler. Hasan'ın romandaki dönüşümünde katkıları vardır. Mustafa eserde daha önde yer alır. Olayların akışında diğer kardeşine göre sık görülür. Hasan'a ilk silahı, Mustafa amcası tarafından hediye edilir. Mustafa, Esme'ye oğlunu bırakıp köyden ayrılmasını da söyler. Esme'yi kendileri öldürmeyi göze alamazlar. Hasan'ın roman boyunca ortaya çıkmayan dayılarından korkarlar. Mustafa ve İbrahim dışında Hasan'ın bir amcası daha vardır. Romanda çok aktif rol almaz ancak Esme ile evlenmek ister. Olumsuz bir geleneğin temsilcisidir.

Halil: İstedikini güzellikle olmazsa da cebren elde eden bir karakter olarak okur karşısına çıkar. Yaşar Kemal'in romanlarında görülen ağa tipinin bu romandaki temsilcisidir. “(Hasan'ın) Babasının çok tarlası vardı. İki traktörü, bir batosu, bir kamyonu, arabaları, atları, tohum makinaları vardı. Pamuk, susam, buğday, çeltik tarlaları Çukurovada dönümlerce uzanıyordu” (Kemal, 2021b: 22). Hem zengin hem de istediğine ne pahasına olursa olsun ulaşmak isteyen bir karakterdir. Esme'nin kendinde gönlü olmadığını bile bile ona zorla sahip olur. Kendinden başkasının duygu ve isteklerini önemsemez. Hatta anasının olumsuz bakışına rağmen Esme ile evlenir.

Halil, romanda geriye dönüşlerle hatırlanır. Eserin temel çatışması, onun öldürülmesi ile başlar. Hasan; babasını yılan, akrep, hortlak olmaktan kurtarmak için annesinin katili olur. Öldürülmüş olmasına rağmen eserin sonunda düğümün çözülmesine kadarki sürede Halil, bir özne olarak anlatının içinde yer alır.

Halil'in Esme'yi sevip ona zorla sahip olması dışında duygu durumunu gösterecek tutum ve davranışı yoktur. Esme, canı pahasına oğlundan vazgeçmezken Halil'in oğluna karşı duygularını ortaya koyan bir eylemine rastlanmaz.

Abbas: Esme'ye uğrunda bir insanı öldürecek kadar sevda besleyen karakterdir. Esme'nin de gerçekten sevdiği kişidir. Halil'in katilidir. Bu eylemi ile romanın olay örgüsünün belirleyicisidir. Hapse düşen, cinayet işleyen bir kişi olsa da aşkının peşinde koşan, bu duygusu için eylemde bulunacak kadar cesur bir figürdür. “*Soylu eşkıya tipini çağrıştıran bir kişidir*” (Onural, 2017: 645). Esme uğruna hapisten kaçır, ölümün kendisine geleceğini bile bile cinayetin faili olur.

Anlatıcı: Eserin genelinde hâkim bakış açısına sahip üçüncü kişi, anlatıcı olarak okurun karşısına çıkar. Hasan'ın hapisane zamanlarını anlattığı bölümde “*Hasan hapisanede tanıdım*” (Kemal, 2021b: 17), cümlesi ile birinci kişi anlatıma dönerek kendisini anlattığı hikâyenin içinde konumlandırır. Bu bakımdan yazar, romanda iki farklı bakış açısı kullanmış olur. Bu durum, eserin gerçeklikle olan bağını kuvvetlendirir; anlatıcı ile yazarın kişiliklerini birbirine yaklaştırır.

4.1.3. Çocuk Karakterin Konumu

4.1.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk

Romanın başkışisi Hasan adlı çocuktur. Hasan, eser boyunca babasının ailesi ve içinde bulunduğu toplum tarafından dönüştürülmeye çalışılan, suça sürüklenen birey konumundadır. Adım adım bir cinayeti işlemeye yönlendirilir.

Eserin başında, ilk cümlede anlatıcı, olay örgüsünün merkezinde bulunan karakteri okura tanıtır; bu, Hasan'ın hikâyesidir. İlk cümlede Hasan'ın yazgısına dair bir bilgi vardır: “*Babası öldürüldüğünde Hasan ya altısında, ya yedisindeydi*” (Kemal, 2021b: 7). Bu, üzerinde düşünülmesi gereken bir cümledir. Zira “*Kurmaca bir anlatının başlangıcı, ilk tümceleri hep özel bir dikkat gerektirir. Okur için romanın kapağı ve başlığından sonra başlangıç sözcükleri, anlatı ile kurmaca dünya arasındaki ilk anlamlı buluşma, yaratım sürecinin ilk edimidir*” (Eziler Kıran ve Kıran, 2021; 129). Hasan, başlangıçta yetim bir çocuk olarak okurun karşısına çıkar. Babasının ölümü de olağan, sıradan bir ölüm değil; cinayettir. Zira bu ilk cümlede anlatıcı *ölmek* yerine *öldürülmek* eylemini kullanır. Hasan'ın yaşına dair net bir bilgi verilmez; anlatıcı, zamanı sezirmekle yetinir. Babasının, o daha çocuk yaşta bir cinayetin maktulü olmasının açıklanması roman boyunca Hasan'ın omuzlarında taşıyacağı yükün daha en baştan ağırlığını ortaya koyar. “*Tıpkı satrançta olduğu gibi, ilk hamlenin oyunu bağladığı gibi, ilk sözcükler, ilk tümceler de romanın tümünü bağlar*” (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 131). Eserin tamamı, bu ilk cümlede verilen olay sonrası ortaya çıkan gelişmelerden

oluşur.

Hasan'ın zihninde, babasının öldürüldüğü gecenin izleri vardır. Bu durum romanın en başında anlatıcı tarafından okura aktarılır. *“Onun en korkunç anısı”* (Kemal, 2021b: 8) olarak anlatılan olay, Hasan'ın zihninde hep tazedir. Kayalıkların kokusu, gecelerin karanlığı, ovaya yayılan barut kokusu o hazin gecenin en büyük anımsatıcılarıdır. Hasan'ın içinde bulunduğu psikolojik durum aktarılırken insan ile doğa arasında ilişki kurulur. *“Anavarza kayalıkları onun için bu yankılardır, bu kurşun sesleridir, bu kokudur”* (Kemal, 2021b: 8) sözleri ile roman kişinin çevresi ile ilişkisi, onu algılayış biçimi anlatılır. Çocuk kahraman Hasan, çevresinden bağımsız değildir. İçinde bulunduğu ortam ve doğa ona yazgısını hatırlatır.

Romanın ikinci bölümüne gelindiğinde okur, Hasan'ın annesi Esme ile ilişkisine dair bilgi edinir. Hasan, dokuz yaşına gelmiştir. O, annesinin hayata tutunmasının tek sebebidir. Ancak Hasan, annesine aynı tutkuyla bağlı değildir. En azından bu konuda kafasının karışık olduğu söylenebilir. Hasan'ın, annesine karşı yaşadığı ikilem anlatıcı tarafından *“İçi sıkılıyordu ne yapacağını bilmiyordu. Anasına hiç bakamıyordu.”* (Kemal, 2021b: 9) sözü ile verilir. Ancak bu uzaklaşma, anneden kaçma hâli Hasan'da bir anda ya da kendi kendine ortaya çıkan bir durum değildir. İçinde bulunduğu ortam ve kültürel çevre onu adım adım bu duygu durumunun içine iter. *“Ne bilsin Hasan, herkes öyle diyordu”* (Kemal, 2021b: 9) söylemi ile hem Hasan'ın çocukluğuna, yönlendirmeye açık olduğuna, bir şeylerin tamamen farkında olamadığına hem de bu şartlar altında “herkes” olarak tanımlanan çevrenin onu nasıl doldurup yönlendirdiğine işaret edilir.

Hasan'ın yaşadığı yer, *“...Küçücük bir köydü. Göçebelikten daha yeni çıkmışlardı. Buraya yerleşeli daha çok olmuyordu. Amcaları, babası onun kadarken Binboğalarda sürü sürü koyun güdüyorlarmış”* (Kemal, 2021b: 9). Herkesin birbirini tanıdığı böyle küçük yerleşim birimlerinde kişiler arası etkileşim ve geleneklere bağlı kalma eğilimi yüksektir. Geleneklere ve onun muhafazasına önem verip devamlılıklarını sağlamak isteyenler, her zaman insanları iyi ve doğruya yönlendirmez. Hem göçebe hayatın getirdiği kendini koruma içgüdüleri hem de kan davası gibi bir geleneğin varlığı, bu insanların hayatlarında silahı önemli bir eşya konumuna getirir. Hasan da daha yedi yaşındayken kundağı sedefli, değerli bir tüfek sahibi olur. Bu tüfekte dağlara, taşlara, hayvanlara ateş etmesine, amcaları ya da her biri akraba olan köy sakinleri ses çıkarmaz. Küçücük bir çocuğa tüfek veren ve onun türlü canlılara ateş etmesine ses

çıkarmayan kültürel anlayışın ileride bir katil yaratması da beklenmeyecek bir durum değildir. Tavşan avlaması, taşları vurması arketipsel açıdan bakılırsa annesini öldüreceğini sezdirir. Anlatıcı, örnek okur için önden haber verir.

Romanın üçüncü bölümünde Hasan'ın akrabalar tarafından nasıl bir baskıya ve kuşatılmışlığa maruz kaldığı, bu ortamdan kaçmanın yollarını aradığı anlatılır. Ayrıca geriye kırılma/analepsis yoluyla Hasan'ın babası Halil'in vurulma anı okura aktarılır. Hasan yalnızlaşır. Hiç kimseyi kendine yakın bulmaz. Hasan'ın çevresi tarafından maruz kaldığı baskı, *“Hasan'ı sarmışlardı, kuşatmışlardı dört bir yandan. Bir türlü ne yapsa, nereye gitse, bu kuşatmadan kurtulamıyordu bir türlü. Başını taştan taşa vuruyor kuşatıldığı yerden, onu saran demir halkanın içinden bir türlü çıkamıyordu”* şeklinde anlatılır. Hasan, annesinin de baskıya maruz kaldığının farkındadır. *“Büyük anası, halaları, amcaları, amcalarının karıları, akrabaları, hiç kimse konuşmuyordu anasıyla”* (Kemal, 2021b: 12). Hasan ise annesinin bu düşmanlıklara katlanmasının sebebini sorgular. Bir çözüm olarak da köyden gitmek gerektiğini düşünür. Bu fikri, ilerleyen zamanda annesi ile köyden kaçma girişimlerinin altyapısını oluşturur.

Hasan, bütün bu olayların arasında yalnızdır. Çevresinde ne onu anlayacak arkadaşı ne de hangi durumda olduğunu önemseyen bir yakını vardır. Tek arkadaşı Salih'tir. O da hiç konuşmaz, sadece dinler. Karşılıklı ve güçlü bir iletişim olmasa da Salih'e içindikileri anlatması Hasan'ı biraz olsun rahatlatır. Çocuk, bu yalnızlığını gidermenin yolunu Salih'ten başka bir de doğada bulur. Yaşar Kemal romanlarında, yapıtın karakterlerinden biriymiş gibi anlatıma etki eden doğal çevre, *Yılanı Öldürseler*'de çocuk karakterin sığınağı olur. Hasan, mavi yağmurcuk kuşunda, havada dönen kartallarda, çingiraklı yılanlarda kendini unuttur; biraz olsun çocukluğunu yaşar. Roman kahramanı, eserin hiçbir yerinde doğadan ayrı olamaz. Doğal çevre kimi zaman ona acısını hatırlatır, kimi zaman yalnızlığını unutturur. Ancak Hasan; doğadan, çevreden uzaklaşamaz.

Hasan, babasının öldürülmesine şahit olur. Bir akşam bütün aile yemek sofrasında Halil, Abbas tarafından vurulur. O an sofrada bulunan bulgur pilavının kokusu da aynı Anavarza'daki barut kokusu gibi Hasan'ın koku hafızasında yer eder, Hasan'a hep o geceyi hatırlatır. Bu yaşta bir çocuk için cinayet anı, büyük bir sarsıntıdır. O bir an, çocuğun geri kalan hayatının ve kara yazgısının da başlangıcıdır. Anlatıcı, Hasan'ın içinde bulunduğu trajik durumu *“Hasan yerinden hiç kıpırdamıyordu. Gözünü babasına dikmiş durmadan akan kanını seyrediyordu.”* (Kemal, 2021b: 13) sözleri ile

aktarır. Çocuğun içinde bulunduğu durum, okurun zihninde ve gözünde bir tablo gibi canlandırılmıştır. Roman kahramanı; henüz bir çocuk olmasına rağmen babasının kanlı ölümüne, annesinin bir başka erkek tarafından kaçırılmasına, çatışmalara, ağıtlara şahit olur.

Hasan, o gece babasınınkinden başka bir ceset daha görür. Gecenin sonunda tan yeri ağarırken köyün meydanına Abbas'ın ölüsü bırakılır. Ölüdeki yaraların üzerinde yeşil sinekler dolandır. Biraz sonra aynı yere kanlı ve parçalanmış fistanı ile annesi getirilir. Herkes Halil'i öldüren sanki Abbas değil de Esme'ymiş gibi davranır. *“Köylüler, kadınlar, erkekler, çocuklar, önüne gelen anasına vuruyor, ona tükürüyorlardı”* (Kemal, 2021b: 13). Anasının yaşadığı darp, suçlama ve aşağılamalara dayanamayan Hasan, etraftakilere saldırmaya ve annesini o cendereden kurtarmaya çalışır. Bu olayların sonunda Hasan, Abbas'a yapılan otopsiyi de kusma hissiyle izler. Esme, Hasan'ın amcası tarafından Abbas'ın cesedinin yanına sürüklenerek getirilir; ona ağır küfürler edilir. Bir gecede, küçük bir çocuk, olağan bir hayat içinde yaşayan bir insanın zor rastlayabileceği olaylar silsilesine şahit olur. Bu yaşanmışlık da küçük çocuğun değişmesine, dönüşmesine yol açacaktır.

Halil'in ağıtlarla gömülmesinden sonra üzüntüsünden yataklara düşen büyükana, üç oğlunu yanı başına toplar. Oğullarına asıl katilin Esme olduğunu, onun mutlaka öldürülmesi gerektiğini söyler. Yetim kalan Hasan; katil olarak görülen annesi ve onu öldürmeye çalışan büyükana ile amcalarının bulunduğu bir aile ortamının içinde kalır. Okurun karşısına ilk kez cinayet gecesinin anlatıldığı sahnede çıkan büyükana, Hasan'ın bundan sonraki yaşamında onu yönlendirme konusunda en önde gelen kişi olacaktır. Sadece Hasan'ı yönlendirmekle yetinmez, bütün köy halkını kan davasına ikna eder, asıl katilin Esme olduğu düşüncesinin herkesin kafasında yer etmesini sağlar. Böylece büyükananın etkisiyle Hasan'ın üzerinde bütün köy baskı kurmaya başlar.

Romanın dördüncü bölümünde şimdiye kadarki üçüncü kişi anlatıcının yanında birinci kişi anlatımın kullanıldığı görülür. Anlatıcı, hapishanede, romanın çocuk kahramanı Hasan ile tanıştığını aktarır. *“Hasan'ı hapishanede tanıdım.”* (Kemal, 2021b: 17) cümlesi okur üzerinde gerçeklik algısını kuvvetlendirir. Çünkü *“Her yazar düşsel özellikleri içinde barındıran kurmaca anlatısında 'kendi' gerçeğini söylediğini öne sürer”* (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 122). Bu bölümde, özellikle yazarın biyografisi hakkında bilgi sahibi olan okurda anlatıcı ile yazarın aynı kişi olduğu kanaati oluşur.

Hasan, romanın buraya kadar olan bölümünde yetim, yalnız, baskı altında, annesine karşı farklı duygulara sahip bir çocuk olarak sunulur. Bu kesitte ise hapisane ortamında yaşamış katil çocuktur. Yalnızlığı bir müddet orada da devam eder. Kimseyle konuşmaz, herhangi bir iletişimin içinde yer almaz. Mahkûmlar onunla ilgili her seferinde farklı hikâyeler anlatırlar ancak o, bunlara itibar etmez. Diğerleri Hasan'ın içe kapalılığı karşısında ona karşı tedbirli davransa da içlerinde bir tanesi -Lütfi- zaman zaman Hasan'a takılır, ağza alınmayacak sözler sarf eder. Bir zaman bu duruma aldırmayarak sadece bu sözleri söyleyen kişinin üzerine gözlerini dikip bakan Hasan, bir gün Lütfi'nin sözleri üzerine şalvar cebindeki bıçağı çıkararak onu kovalar. Bu an, bir dönüm noktası olur. Artık kimse Hasan'a pek dokunmaz. Hatta onun sayesinde anlatıcı da hapisanede rahat eder. Çünkü o, Hasan'ın dostluğunu kazanır; onunla ahablık eder. Hasan'ın keskin bakışlarına muhatap olmak istemeyen hiç kimse anlatıcıya da ilişmez. Lütfi, anlatıcı ile Hasan'ın tanışma vesilesi olarak romanda görülür.

Anlatıcı, Hasan ile hapisane günlerini anlattıktan sonra geriye sapım/analepsis yaparak okuru cinayet sonrasına götürür. Hasan'ın büyükanası, oğlunun ölümü için açık biçimde Esme'yi suçlar hatta hedef gösterir. Onun her eylem ve söyleminde bazen ima yoluyla, bazen açıktan oğlunun kanlısının öldürülmesi gerekliliği vardır. Esme ise yavaş yavaş işleri ele alır, neredeyse her şeyi tek başına çevirir. Hasan için zor zamanlar başlar. Amcaları ona bir silah hediye edip onu bir eyleme hazırlamaya çalışırlar. Hasan, Halil'in öcünün alınmasını isteyen ve doğrudan doğruya Esme'yi işaret eden büyükanası ve amcaları ile annesi arasında sıkışır kalır. Büyükanası hınçla, kinle doludur. Hasan'a bizzat seslenerek Halil'inin kanını yerde bırakan, Esme'yi öldürmeyen diğer oğullarını yerden yere vurur. *“Senin de amcaların adam mı, baban vurulduğu gün, eğer onlar adam olsalardı, tutarlardı o gelinin saçlarından götürürlerdi Halilimin mezarının başına, alırlardı keskin usturayı ellerine, basarlardı boğazına usturayı”* (Kemal, 2021b: 33). Büyükananın hayattaki tek amacı oğlunun katili olarak gördüğü gelini Esme'yi öldürtmektir. Oğullarına baskı yapar ancak ne İbrahim ne de Mustafa yeni bir cinayet işler. Hatta Mustafa, bir gün Esme'yi köyden gitmesi konusunda uyarır. Esme, oğlu olmadan bir yere gitmek istemez. Burada Hasan, Esme'nin köyden ayrılmasını engelleyen, eserin konusunun devamını sağlayan figür konumundadır. Hasan olmasa veya annesi kendisinden kolayca vazgeçebilse Esme köyden gider, romanın ana çatışması da son bulur.

Bu olaylar gelişirken Hasan'ın annesine olan bağlılığı zayıflar. Her gelen onun yüreksizliğinden, soysuzluğundan, cesaretsizliğinden söz eder. Bir müddet sonra annesinin yüzüne bakmakta zorlanır. Toplumdaki genel yargının etkisi altına girmeye başlar. Ancak anne sevgisi yine de hâlâ baskındır. Annesi ile beraber bir gece köyden kaçma girişiminde bulunurlar. Amcaları ve yanlarındaki atlılar tarafından çok uzağa gidemeden yakalanır ve köye getirilirler. Bu kaçma sahnesinde Hasan, annesine eziyet eden amcalarına hınçla bakar. Annesine eziyet edenleri öldürmek için tüfeğini yanına almadığı için pişmanlık duyar. Okurun karşısına ailesini oluşturan insanların arasında kalmış bir çocuk çıkar. Bu çocuk, aynı zamanda ailenin paylaşamadığı bir kişidir. Ne annesi, onu almadan köyden ayrılmak ister ne de amcaları ve büyükanası, onun kendilerinin yanından başka bir yerde yaşamasına izin verir. Hasan'ın baba tarafının onu başka bir yere göndermek istememelerinde en önemli nokta Hasan'ın, Halil'in soyunun devamını sağlayacak tek temsilci, Halil'in *“dünyadaki tek armağanı”* (Kemal, 2021b: 45) olmasıdır. Annesi ile kaçma girişimi başarısızlıkla neticelenen Hasan'ı büyükanası ve amcaları Esme'yi öldürmesi konusunda tahrik eder. Kanı yerde kalan ölünün mezarda kalamayacağı, hortlayacağı; ak kefeni sarılı biçimde Halil'in avluda dolaştığı gibi bir çocuk için hayal etmesi zor töresel söylemlerde bulunurlar. Bir zaman sonra bütün köy, Halil'in hortlaklığına inanarak Hasan üzerinde baskı yapmaya başlar. *“Hasan'ın üstüne yağmur gibi yağıyordu sözler. Köyde kim varsa, büyük, çocuk, kadın kız, yaşlı genç, Hasanı kim bir yerde kıştırırsa, büyük ödevini yerine getiriyordu. Hasana babasından, anasından, hortlaklardan söz etmeden edemiyordu”* (Kemal 2021b: 55). Bu ifadeler Hasan'ı çok etkiler, anlatılanlara inanmaya başlar. Hasan'da duygusal bir dönüşüm yaşanır. Artık babası hakkında anlatılanlar, onun düşlerine girer. Yazar, romanında bir anlatının insanlar üzerindeki etkisini kullanır. Şehrazat, hikâyeler anlatarak ölümden kurtulur, Kafka, parkta ağlayan bir çocuğa onun kaybolan oyuncağının ağzından mektuplar getirerek çocuğu sakinleştirir; Sait Faik, hikâyeye yazarak çıldırmaktan kurtulur. Yaşar Kemal de roman kişisini, hikâyenin etkileyici gücü ile sarar, onun değişiminin dayanağını oluşturur.

Esme'den taraf olanlar da vardır. Bunlardan biri köydeki yaşlılardan Dursun Emmi, diğeri ise Hasan'ın Kozan'da gittiği lokantanın sahibi, Kürt Sülü'dür. Her ikisi de Hasan'a annesini öldürmesinin doğru olmayacağını, amcalarının sözüne gitmemesi gerektiğini salık verir. Romanda Esme'den taraf olan bu iki kişi, küçük bir çocuk olan Hasan'ın iyilik damarını ortaya çıkaran iki figürdür. İnsan, bulunduğu ortamdan

bağımsız olamaz. Hasan da eğer Dursun Emmi ve Kürt Sölo gibi düşünen insanların arasında yaşasaydı, onun çocuk kalbinden bir katil çıkmayacaktı. Bu bakımdan değerlendirildiğinde Hasan'ı, annesini öldüren bir katile dönüştürenin içinde yaşadığı toplum olduğu açıktır. Zira Sölo'nun lokantasından çıkıp dayılarını bulmak için gittiği köyde evlerine misafir olduğu insanların misafirperver tavırları ve insanı saran sıcak tutumları, Hasan'ın içinde annesine karşı bir merhamet uyandırır. Annesinin, amcaları tarafından öldürölmesi endişesini duyar. Hasan bir çocuktur ve yönlendirilmeye de açıktır.

Yaşar Kemal'in romanlarında hayal ve rüyalar sıkça görülür. Bunlar hem hikâyeye zenginlik katar hem de anlatıcının ifade olanaklarına katkıda bulunur. Hasan da kimi zaman düş görür. Rüyalarını dahi etkileyen hortlak hikâyelerine çok sık muhatap olur. Hasan'ın dönüşümü rüyalarında yavaş yavaş kendini gösterir. Hasan'a bir yılan musallat olur. Onu kovalar. Hasan'da gerçek ve düş yavaş yavaş birbirine girer. Hasan, babasının cehennemde çingiraklı bir yılan olarak rezil bir hayat sürmesinin önüne geçebilmek için, annesinin ölmesi gerektiğini düşünmeye başlar. Romanda gerçekte gerçek olmayan olayların anlatılması, çocuğun yaşadığı toplumdaki törenin okura sunulması için de kullanılır. Hasan'ın, yolunun babası tarafından kesildiği ve dağa kaçırıldığı köylü arasında anlatılır. Bunun doğru olmadığını anlatmaya çalışan Hasan ise meczup olmakla itham edilir. Bütün bu olaylar, Hasan'ın sağlıklı düşünmesinin önündeki engeller olarak değerlendirilmelidir. Anlatıcı, Hasan'ın içinde bulunduğu durumu *“Bir düş içinde yaşıyordu Hasan... Bir deliliğe kapıp koyvermişti kendini.”* sözleri ile aktarır. Düş, Hasan için yavaş yavaş gerçek olur. *“Halil hakkında, bu sefer kendisi yaşıyor, kendisi uyduruyordu. Hem de inanarak. Düş mü gerçek mi, düşü gerçeği unutup gitmişti. Hortlak babasını, dünya güzeli anasını sarmış, bir düş dünyasına taşıyıp duruyordu”* (Kemal, 2021b: 72). Kahramanın dönüşümü, hayal gerçek çatışmasında işlenir.

Hasan'ın katil olma yolundaki dönüşümü, kartalların yuvalarının dağıtılıp yavrularının ve kırlangıçların hemen hepsinin öldürölmesi olayları ile okuyucuya sezdirilir. Aslında bir isim zikredilmez ama anlatıcının aktardığına göre *“Herkes bu kırlangıçları böyle edenin kim olduğunu biliyordu ya, kimse kimseye söylemiyordu”* (Kemal, 2021b: 74). Hasan, gittikçe başka biri olur. Söylenenlerden etkilenmeye başlar. Karşısına babası Halil gelir. Gerçek ve düşün birbirine girdiği atmosferde Halil, oğluna ne kadar sıkıntılı bir durumda olduğunu, kanlısının öldürölmemesinden dolayı mezarını yılanların

bastığını söyler. Bundan kurtulmanın yolu da Esme'nin öldürülmesidir. Bu, Hasan'a babası tarafından bir bir anlatılır. Burada baba, aynı zamanda töreyi ve toplumu temsil eder. Hasan, aslında sadece babasının değil; törenin, geleneğin, toplumun diğer bireylerinin bakış açısını öğrenir.

Toplumun töresini küçük bir çocuğa dayatması, onu gizli ve açık biçimde yönlendirmesi, çocuğa doğru yolda rehberlik edecek bir kişinin bulunmaması sonucunda Hasan, artık annesini öldürmesi gerektiğine inanır. Bu, içinde yaşanan toplumun bir bireye nasıl yön verebileceğinin göstergesidir. Daha çocuk olmasına karşın annesini öldürmediği için hem ailesi hem köylüsü tarafından dışlanır. Okurun karşısında, beraber yaşadığı insanlar tarafından suça sürüklenen bir çocuk vardır. Hasan'ın yaşamı öyle ızdıraplı bir hâle döndürür ki köyün itleri bile Hasan'la konuşmaz (Kemal 2021b: 86).

Bütün olanlara, baskılara, ağır sözlere direnen Hasan'ın zayıf noktası büyükanası tarafından bulunur. Büyükanası Hasan'ın zihnine annesinin başka erkeklerle birlikte olduğu düşüncesini sokar. Çünkü *“Çocuklar analarını babalarından bile kıskanırlardı”* (Kemal, 2021b: 94). Neredeyse bütün köylü de onun söylediklerini sanki anlaşımlar gibi tekrar eder. Hasan, bilinçli bir psikolojik baskıya maruz kalır. O kadar çok anlatılır ki artık Hasan da düşüncesinde annesini başka erkeklerle birlikte görmeye başlar.

Romanın sonunda Hasan, tandırın başında babasının tabancasıyla annesini vurur. Annesinin saçları ve teni, başında iş yaptığı tandırın ateşiyle yanar. Ortamı yanık kokusu sarar. Hasan'da bir rahatlama meydana gelir. Bir cinayet göz göre göre işlenmiş olur.

Anlatıcı, Hasan'ın son durumu hakkında da kısaca bilgi verir. İki bir kaç ay önce görüşmüşlerdir. Hasan'ın ekonomik durumu iyidir, üç biçerdöveri, beş traktörü ve tarlaları vardır. Evlenmiştir, üç kız, üç erkek çocuğu olmuştur. Ancak Hasan pek kimse ile konuşmaz, köylü ile irtibat kurmaz. Hangi psikolojik durumda olduğu okurun hayal gücüne bırakılmış, anlatılmamıştır.

4.1.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk

Romanın çocuk karakteri Hasan, geniş aile içinde dünyaya gelir ve yetişir. Mutlu bir evlilik sonrası doğan bir çocuk değildir. Annesi, babası tarafından kanun ve ahlak dışı bir yolla evlenmeye mecbur edilir. Annesinin gönlü, evliliği sırasında bile başka bir kişidedir. Bu ilişki ağı, bir cinayete yol açar; romanın temel çatışmasını oluşturur.

Hasan'ın babası ile ilişkisinde bilinmezlik hâkimdir. Hasan'ın babası Halil, olay örgüsünün içinde pek fazla görülmez. Esme'ye cebren sahip olması, Abbas tarafından öldürülmesi, ölümünden sonra da bazı batıl anlatıların öznesi hâline gelmesi dışında eserde etkin bir karakter değildir. Oğlu Hasan ile ilişkisi, toplum tarafından Hasan'ın cinayet işlemeye yönlendirilip ikna edilme aşamasında daha çok görülür. Bu bölümlerde de Hasan'ın artık gerçeklikle olan bağı kopmak üzeredir. Çocuk yaşta yetim kalan Hasan, baba sevgisinden mahrum büyür.

Babası ile yakın bir ilişkiye sahip olmayan Hasan, annesi tarafından çok sevilir. Esme, Halil'le zorla evlenmesinden sonra hiç kimse ile konuşmaz. Hasan'ın doğumu, Esme'nin canına can katar; ona yeni bir hayat verir. Halil'in ölümünden sonra Esme'nin vazgeçemediği tek varlık oğludur. Onu bırakıp da başka bir yere gidemez. Buna karşın nerdeyse bütün toplumun birlik olup cinayet işlemeye teşvik ettikleri Hasan, dünyada kendisini en çok seven kişiyi öldürür.

Hasan'ın hayatında önemli bir yere sahip olan aile bireylerinden biri büyükanasıdır. Eserde adına yer verilmeyen büyükana, Hasan'ın babaannesidir. Hasan'ın genellikle güzel ve güleç olarak hatırladığı büyükana, oğlunun ölümü üzerine farklı bir kişiliğe bürünür, toplumun değer yargılarının temsilcisi olur. Köydeki insanlar üzerinde de etkilidir. Hasan'ın, annesini öldürmesine kadar giden süreçte büyükananın rolü büyüktür. Önce tatlı dille, imalarla Hasan'ı yönlendirmeye çalışırken zamanla daha açık ifadeler kullanır. Hasan'ı kışkırtır. O da Esme gibi, Hasan'dan vazgeçemez. Esme'nin köyden çekip gitmesine müsaade eder ama bunun için Hasan'ı köyde bırakmasını şart koşar. Esme de büyükana da Hasan'ı çok severler ancak sevmeye gerekçeleri farklıdır.

Hasan'ın amcaları, Halil öldükten sonra yeğenlerine kendi amaçlarına hizmet etmesi amacıyla sahip çıkarlar ancak ona babalık etmek ve onu iyiye yönlendirmek gibi eylemlerde bulunmazlar. Amcalardan Mustafa, Hasan'a tüfek hediye eder. İsteddiği kadar kurşun sıkabileceğini söyler. Hasan'ı cinayete hazırlar. Onların aile hayatlarına dair pek bilgi verilmez. Mustafa, İbrahim'e göre Hasan ve Esme'ye daha yakındır. Hatta Esme'ye bu köyden gitmesinin iyi olacağını, aksi hâlde öldürüleceğini söyler.

Hasan'ın cinayet işlemeye yönlendirilmesindeki sebeplerden biri onun çocuk olması, az ceza alacağını düşünülmesidir. Başka bir neden ise Hasan'ın amcalarının, Esme'nin erkek kardeşlerinden korkmalarıdır. Hasan'ın dayıları da çevrede namı olan eşkiyalardır. Eserde okur karşısına çıkmazlar. Hasan, dayılarının varlıklarını

başkalarından öğrenir. Onların yanına gitmek ister ancak bu girişimi sonuçsuz kalır.

Anlaşılabacağı üzere Hasan; mutsuz evlilik içinde büyüyen, babası cinayete kurban gitmiş, annesi bu cinayetten sorumlu tutulmuş, annesini öldürmek isteyen amca ve babaanne ile aynı ortamda yaşayan bir karakter konumundadır.

4.1.3.3. Hapse Düşen Çocuk

Hiçbir birey, içinde yaşadığı toplumdan bağımsız değildir. Kişiyi hayata hazırlayan, ilk eğitimi veren önce ailesi; sonra içinde bulunduğu toplumdur. Hasan'ın içine doğduğu yer, evrensel hukuk anlayışından uzak, güçlünün egemen olduğu ve kendi adaletlerini sağlamak isteyen insanlardan oluşan dar bir çevredir. Halil, Esme'yi kaçırp ona tecavüz eder. Bunun karşılığında aldığı hiçbir ceza yoktur. Esme ise başkasının işlediği bir cinayetin faili ilan edilir, ölümü istenir, öldürülür. Bu anlayışın dünden bugüne ulaşmasında toplumu oluşturan bireylerin hep beraber hareket ettikleri görülür. Farklı anlayışlara sahip insanlar bile zaman içinde toplumun genel kabullerine uygun hareket etmeye başlar.

Hasan, böyle bir toplumun şekillendirdiği çocuktur. En yakınındakilerden başlayarak köyün bütün bireyleri onu, annesini öldürmesi konusunda zorlar. Eylem ve söylemleri ile Hasan'ın üzerinde baskı kurar. Amcasının Hasan'a hediyesi bir silahtır. Babaannesi hemen her fırsatta önce üstü kapalı, sonra açık açık babasının kanının yerde kalmaması gerektiğini dillendirir. Köy halkı, oğlu tarafından öcü alınmadığından Halil'in hortlağa, yılanı dönüştüğünü anlatır. Hasan, başlarda ne anlatılanlara ne baskılara boyun eğmez. Ancak zamanla bilinçli bir baskıya dönüşen bu telkinler onun aklını çeler. Kendisi de rüyalar görmeye başlar. Yaşar Kemal'in romanlarında sık görülen "değişim" teması bu kez Hasan'da kendini gösterir; çocuk, katile dönüşür, annesini öldürüp hapse girer. En büyük zevki doğada kırlangıçlarla oynamak olan çocuk, hapishanede şalvarının cebindeki bıçakla adam -Lütfü- kovalayan bir katil olur. Romanda Kürt Sülo ve Dursun Emmi karakterleri Hasan'a doğruyu göstermeye çalışan kişiler olarak okur karşısına çıksa da azınlıkta kalırlar, başarılı olamazlar. Toplum daha baskındır.

4.1.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk

Hasan, daha altı yedi yaşında bir çocuğun kabullenmesi çok zor bir olaya şahit olur. Annesi için hapisten kaçan Abbas, Halil'i bir akşam yemeği sırasında silahla vurarak öldürür. Hasan'ın, babasına ait son hatırası bu hazine olayı olur. O an karşısında olduğu katil sahnesi, gözlerinin önünden hiç gitmez. Ne zaman bir barut kokusu duysa cinayet

anı aklına gelir. Altı yedi yaşındaki çocuk için cinayet mahallinde olmak başlı başına büyük bir sarsıntı iken öldürülen kişinin kendi babası olması, o çocuk için büyük bir yıkımdır. Çocuk, bütün hayatı boyunca bu birkaç dakikanın kendisinde açtığı yarayla yaşayacaktır.

Bu olay aslında çocuğun değişen konumunu da sergiler. Cinayete şahit olan çocuk karakter Hasan, artık yetimdir. Çevresindeki hiç kimse, Hasan, babasının eksikliğini hissetmesin de yüreğindeki yara sağalsın, diye uğraşmaz. Tam aksine, bu acısının üzerine köy halkının neredeyse tamamı, birlik olup onu hem katil hem öksüz yapmak için çaba sarf eder.

4.1.3.5. Doğa Karşısında Çocuk

Anlatılarda mekân unsuru bir karakter kadar önemli olabilir. Bazen içinde bulunulan zaman, bazen kişiler, bazen de anlatının ileri safhaları hakkında bilgi verir. Olay ve kişiler kadar, anlatılardaki yer unsuruna da dikkatle bakmak çözümleme için önem arz eder. Bu romanda da çocuk karakter Hasan'ın vakit geçirdiği, kimi zaman kaçıp kendisine sığındığı doğa, eserin akışında önemli bir paya sahiptir.

Doğa ve doğaya ait hayvanlar, romanda Hasan'ın en yakın arkadaşlarıdır. Onun, roman boyunca sadece kendisini dinleme rolünü üstlenen Salih dışında arkadaşı yoktur. Bir kez olsun oyun oynadığı görülmez. Oyuncaklar yerine kendisine silah hediye edilir. Hasan bulunduğu ortamdan uzaklaşmak istediğinde kendisini doğaya bırakır. “*Hasan Anavarzanın bir mağarasında kartal yavruları da büyütüyordu. Hasan her sabah evden çıkıyor, ancak gün kavuştuktan sonra, ortalıktan el ayak çekildikten sonra köye dönüyordu*” (Kemal, 2021b: 12). Hasan, bütün gününü doğa ile baş başa geçirmekten mutluluk duyar. Ayrıca kartalları besleyip büyütmesi, o canlıların yırtıcılığı göz önünde bulundurulduğunda Hasan'ın içindeki öldürme isteğini beslemesi olarak da yorumlanabilir.

Hasan, romanda değişen, dönüşen bir kişidir. Mutsuz bir evliliğin çocuğu olmasına, babası ile sevgi bağının kuvvetli olmamasına karşın annesi tarafından çok sevilip korunan bir karakterdir. O da annesine karşı sevgi doludur. Ancak zaman içerisinde hem geniş aile bireyleri hem de toplumun diğer üyeleri tarafından maruz kaldığı baskı neticesinde annesine olan sevgisi yavaş yavaş kaybolur. Eserin sonunda katil çocuk olarak görülür. Yaşar Kemal romanlarında “değişim” kavramı önemli bir yer tutar. Doğanın değişimi, toplumsal hayatın değişimi, makineleşmeye geçiş, ağalık

kurumundaki değişimler işlenir. Bu eserde de okur, kişinin değişimine şahit olur. Doğa, Hasan'ın romandaki yetim çocukluktan katil çocukluğa evrilmesinin de göstergesidir. Gün boyu içinde vakit geçirdiği doğayı, yuvalarını büyüttüğü kartalları içinde bulunduğu çıkmazdan dolayı öldürmeye başlar. Kartallara, kuşlara sayısız kurşun sıkar.

Doğa, romanda, Hasan'a yaşadığı istenmeyen durumu hatırlatma rolünü de üstlenir. *“Hasan hep kayalıkların kokusunu anımsar. Bir de bir geceyi, karanlığı, karanlıkta barut kokusunu. (...) İyi anımsıyor. Onun her zaman en korkunç anısıdır bu kurşunlu gece, bu yankılar, bu sabah sabah kartalların süzülmesi”* (Kemal, 2021b: 8). Doğada ortaya çıkan ses, koku ve görüntü unsurları, romanın çocuk kahramanı üzerinde etkilidir.

Anavarza kayalıkları Hasan için sığınma yeridir. İşlediği cinayet sonrasında o, kaçıp bu kayalıklara gelir. Jandarmaya orada yakalanır. Yaşar Kemal'in diğer bazı romanlarında da haksızlığa uğrayıp “mecbur insan/soylu eşkıya” rolüne giren karakterlerin sığındığı dağlar, Hasan'ı da kısa süreliğine koruması altına alır, sığınak rolü üstlenir. Anlatıcı bu durumu *“Olaydan sonra Hasan kaçmış. Kaçıp Anavarza kayalıklarına sığınmış.”* (Kemal, 2021b: 17) sözüyle okura sunar.

4.1.3.6. Toplumsal Baskıya/Töreye Maruz Kalan Çocuk

Bir cinayetin faili konumunda olan Hasan, aynı zamanda romandaki kurbandır. Annesi dışında bütün aile bireyleri ve toplumun hemen hemen tüm fertleri Hasan'ın üzerinde psikolojik bir baskı kurarak masum bir çocuktan anne katili yaratırlar. Hasan, yaptığı eylemi anlayıp anlamlandırabilecek yaşıta değildir. Ancak etrafındaki herkes ona şiddeti her geçen gün artan bir baskıda bulunur. Bunun neticesinde Hasan, bir müddet sonra gerçek ile düş arasındaki ayrımı sezemez hâle gelir ve en baştan beri zihnine örtük ya da açık biçimde işlenen öldürme eylemini gerçekleştirir. Toplumun bu baskısı öç alma, kan davası gütmeye gibi töresel inanış ve davranışların bir ürünüdür.

Baskı kurma konusunda Hasan'ın üzerinde ilk ve en etkili olan kişi büyükanadır. Oğlu bir cinayetin maktulü olan babaanne, oğlunun kanının yerde kalmaması için büyük uğraş verir. Oğullarına bu işi yaptıramaz. Ailenin diğer erkek bireyi olan Hasan'ın bu işi yapması gerektiğine inanır. Onun henüz çocuk olmasının da bir önemi yoktur. Büyükaneye zaman içinde Hasan'ı etkilemeyi başarır. Bu başarısında toplumun katkısı da büyüktür. Töre adına el birliği ile bir katil yaratılır.

En başta Esme, toplum tarafından dışlanır, istenmeyen kişi ilan edilir. Ortada yazılı bir sözleşme varmış gibi köy halkı aynı görüştedir. Annesine karşı takınılan bu durum Hasan'ı da etkiler. Köyde durmak istemez, yalnız kalacağı yerlere gider. *“Anasına olan düşmanlık kendine de geçiyor, boğulacak gibi oluyordu bu köyde. Hiçbir şey için katlanılmaz böylesine bir düşmanlık ortasında. Büyük anası, halaları, amcaları, amcalarının karıları, akrabaları, hiç kimse konuşmuyordu anasıyla”* (Kemal, 2021b: 12). İnsan zorda kaldığında ilk sığınağı ailesidir. Ancak Hasan'ın ailesi onu istemediği bir davranışa yönlendirir. O da bu söylenenlerle başa çıkamayınca ortamdan uzaklaşma yolunu seçer. Hasan'ın annesine karşı duygularının değişmesinde, onun en yakınları etkin rol oynar. *“Anasına düşman gibi bakıyorlardı onlar. Ellerinden gelse onun yüzüne bakmayacaklardı ama... büyükanası hiç mi hiç adını bile söylemiyordu onun”* (Kemal, 2021b: 25).

Babası öldürüldüğünde altı yedi yaşında olan Hasan, oyun çağındadır. Ancak kendisine tüfek hediye edilirken amcasının sözleri dikkat çekicidir. *“Amcası Mustafa: Bu tüfeği sana getirdim Hasan. Bu tüfek senin dedenin tüfeğidir. Deden vasiyet etti, dedi ki, bu tüfeği ocağımızın öcünü alacak ilk yiğidine verirsin. Bu tüfeklen hem av avlar, hem de istersen ocağımızın öcünü düşmanlarımızdan alırsın”* (Kemal, 2021b: 24-25). Burada bir ölünün vasiyeti de devreye sokulur. Bu, vasiyet edilenin sorumluluğunu artırır. Çocuk yaşta tüfekle tanıştırılan Hasan, ilk atış talimlerini amcasıyla yapar. Babasının öldürülmesine şahit olan çocuk, şimdi bir tüfeğin sahibidir. Hasan, etrafındakilerce yavaş yavaş bir eylemin icrasına hazırlanır; seçilmiş kişidir. Kendisine biçilen rol ise ocağının öcünü almaktır. Bir çocuğa silah hediye etmek bireysel bir tutum değil, toplumca kabul gören bir davranıştır. Toplumun normallerinin çocuğu nasıl şekillendirebileceğinin göstergesidir.

Büyükanın oğlunu öldüren Abbas'a hıncını aktarırken suçlu gördüğü Esme'ye oğullarının bir şey yapmamasını, onu öldürememelerini eleştirir. Bu eleştirisi Hasan'a yol gösterir.

“Bir de gelin, bir de Esme, oğulları adam olmamışlardı ki... Yaaaa, aslanım yaaaa yiğidim Hasan, baban gibi bir babayiğit yoktu Çukurova'da. Baban değil de babanın yerine Mustafa oğlum vurulaydı, baban değil de babanın yerine İbrahim oğlum vurulaydı, baban da sağ kalaydı, babayiğidim... Senin de amcaların adam mı, baban vurulduğu gün, eğer onlar adam olsalardı, tutarlardı o gelinin saçlarından götürürlerdi Halilimin mezarının başına, alırlardı keskin usturayı ellerine, basarlardı boğazına usturayı” (Kemal, 2021b: 33).

Büyükana hemen her fırsatta Hasan'ı, annesi Esme'ye karşı doldurur. Zihninde bir iz bırakmaya çalışır. Bir çocuğa annesi hakkında böyle duygudan uzak, hassas kalbi incitebilecek sözler söylemekten çekinmez.

Hasan, annesi ile kaçma girişiminde bulunur ancak yakalanır ve tekrar köye getirilir. Geldiklerinde önce çok daha önceden yaptığı gibi sert bir çıkışta bulunan büyükana, bu üslupla sonuç alamayacağını düşünerek Hasan'a daha sakin ve yumuşak davranır. Hasan'ın annesinden vazgeçemediğini belirterek kendisinin de oğlundan, oğlunun kanından vazgeçemeyeceğini söyler. *“Ben dağ gibi babayığit oğlumun kanından nasıl vazgeçeyim, babayığidim, Hasanım. Oğlumun öcünü almadan bu dünyadan gidersem, şu kara toprağa girersem beni toprak kabul eder mi Hasanım, ya ben ne yapayım torunum, babayığidimin oğlu, analık batsın analık... Analık batsın”* (Kemal, 2021b: 45). Öç alma fikri metnin her yerine yayılmış durumdadır. Bu, analık güdüsüyle bir araya getirilip onun bir gereğiymiş gibi gösterilir. Hasan'a bu telkin edilir.

Annesi ile kaçmaya çalışan Hasan'ı eve döndüren Mustafa, yolda söylene söylene yürür. Bu konuşma Hasan'a verilen örtük bir mesajdır. *“O bilmez mi ki kanı yerde kalmış bir baba, kıyamete kadar mezarında ağlar gider. O bilmez mi ki, kanı yerde kalmış bir baba kıyamete kadar kanını yerde koyana beddua eder. O bilmez mi ki, kanı yerde kalmış bir baba... Mezarında hiç hiç uyuyamaz”* (Kemal, 2021b: 47). Mustafa'nın sözlerinden anlaşılacağı gibi toplumsal baskının aracı olarak halk, inanış ve anlatıları kullanılır. Bir zaman sonra gerçeklerin yerini söylentiler alır. Bu söylentiler de inanışa dönüşür. Halil'in ruhunun, hayaletinin mezarından çıkarak köyün üzerinde dolaştığı dillendirilir. Bu, Hasan'a da anlatılır. Köylü de buna inanır. Herkes, bu söylentiye Esme ve Hasan'a duyurmak ister. Kalabalıktan bir ihtiyar, Esme'ye şöyle hitap eder: *“Ocağı batasınca Esme, Halil hortlamış, Halil hortlamış. Görmeyen kalmadı onun hortladığını köyde. Yerde kalan kanını istiyormuş. Verin Halilin kanını. Verin kanını. Kanını vermezsen eğer Halilin kanını, hortlak oğlunu alır da gider, alır da gider”* (Kemal, 2021b: 51). Bu söylentilerin sonunda Hasan da gerçeklikle bağını kopararak hortlayan, yılanı dönüşen babasının ruhunu rahatlatmak için annesini tandır başında vurarak öldürür. Böylece bir toplum bütün bireyleri ile el ele töre uğruna çocuktan katil yaratır.

4.1.3.7. Vazgeçilemeyen Çocuk

Halil'in öldürülmesi sonrasında Hasan'ın varlığı, romandaki iki taraf bakımından çok önemsenir. Bunlardan biri Esme'dir. O, Halil'le zorla evlendikten sonra uzun bir süre kimseyle konuşmaz. Yaşamın içinde sadece bedeni ile vardır. Hasan'ın doğumu ile yeni bir hayata başlar. Oğlu, onun dünyası olur. Halil'in ölümünden sonra da hayata tutunmasının, köyden çekip gitmemesinin nedeni oğlu Hasan'dır. *“Oğlundan, biricik Hasanından ayrılmak istemiyordu. Anası gitse Hasan burada kalacaktı. Hasanı amcaları anasına vermiyorlardı. Ana da oğlunu bırakıp kocaya varmıyordu. Kocaya varsa da başka köylere gitse bir daha Hasanı hiç mi hiç görmeyecekti”* (Kemal, 2021b: 10). Esme, oğlunu köyde büyükananın ailesine bırakıp gitse eserdeki temel çatışma da ortaya çıkmazdı. Esme'nin oğlu Hasan'a bağlılığı ve ondan vazgeçmemesi tamamen sevgi kavramı ile açıklanır.

Hasan'dan vazgeçmeyen diğer taraf ise Halil'in ailesidir. Onların vazgeçmeme nedeni, sevgi değildir. Ataerkil bir tutumla ailenin devamı sağlanmak istenir.

4.1.3.8. Roman-Gerçeklik İlişkisi Açısından Çocuk

Yazar, bu eserinin içeriği ile uyumlu bir bilgiyi, 1962 yılında yazdığı *Anadolu Çocuğu* başlıklı yazısında verir. Çocuklara oldukça önem veren yazar, Anadolu coğrafyasında onların içinde bulundukları çeşitli yaşam şartlarından bahsederken katil olan çocukların sayılarının da az olmadığını aktarır. Çocukların yaşları itibarıyla az ceza alacaklarını düşündükleri için bazı cinayetlerin bu çocuklara işlettirildiğini aktardıktan sonra örnek olarak kendi şahitliğini anlatır:

“Kozan hapisanesindeydim. Bir gün on iki yaşında kadar gösteren bir çocuk getirdiler. Bu çocuk kaza yapmış, anasını av tüfeğiyle vurmuş. Hapisanede onunla birlik üç ay kaldım, arkadaşlık ettim, gizini çözdüm. Çocuğun üç ay ağzını bıçak açmadı. Üç ay uyku yüzü görmediğini biliyorum. Sinirleri öylesine bozulmuştu. Beni yalnız bulunca hikâyesini en ince ayrıntılarına kadar anlatıyor da anlatıyordu. Hikâyesini olduğu gibi anlatmam gerek. Çocuk kaza yapmamış, anasını düpedüz öldürmüştü” (Kemal, 2021c: 352).

Eser, sanatçının Kozan Hapishanesinde tanışıp hikâyesini dinlediği on iki yaşında kadar gösteren bir çocuğun başından geçenleri aktarır. Her yazınsal metnin bir bütünlük içinde olduğunu ve *“sanat metninin, kendine özgü biçimde örgütlenmiş bir ileti olduğu”*nu (Göktürk, 1988: 12) göz önünde bulundurmakla birlikte bu romanda anlatılanların oluşumunda yazarın gözlem ve şahitliklerinin katkısının olduğu söylenebilir. Ancak eserde anlatılanlar nesnel dünyada yaşanmış bir hayatın hikâyesi bile olsa her anlatı, *“olayların yeniden sunumu”* demektir ve *“her yeniden sunum bir yorumlamadır”*

(Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 166, 168). Yazar, yaşanmış veya yaşanması muhtemel bir olayı kendi sanatsal üretimi ile okurun karşısına çıkarmıştır.

4.2. AL GÖZÜM SEYREYLE SALİH

Al Gözümler Seyreyle Salih, Çukurova romancısı olarak bilinen Yaşar Kemal'in İstanbul'u konu alan romanıdır. Mekân, bir Karadeniz kasabasıdır. Onun romanlarında okurlar genellikle ağa, ırgat ve toprak işçisiyle karşılaşır. Bu eserinde ise hayatını denizden kazanan balıkçılar, bez dokuyarak geçinen işçiler, deniz yoluyla kaçakçılık yapan insanlar vardır. Yapıtlarının genel olarak omurgasını oluşturan, insanın toprakla ilişkisi bu eserinde yerini insanın denizle münasebetine bırakır. Roman, ilk baskısını 1976 yılında yapmıştır.

4.2.1. Romanın Olay Örgüsü

Eser, İstanbul'un Karadeniz kıyısındaki kasabası Şile'de geçer. Eserin başkışisi, on bir yaşındaki Salih'tir. Hâkim bakış açısına sahip anlatıcı, olayları Salih'in duyuş ve algılayışı ile anlatır. "*Roman bir yaşamdır. Roman bir atmosferdir. Roman, yeni yepyeni bir dünya kurmaktır. Düş dünyasıyla birlikte bir gerçeklik dünyası kurmaktır, yaratmaktır roman.*" (Kemal, 2022b: 233) düşüncesine sahip olan yazar, romanda hem çocuğun içinde bulunduğu gerçek hayatın hem de gerçeklerden uzaklaşıp zihninde yarattığı hayalî âlemin iç içe anlatılmasına olanak sağlar. Gerçek-düş ikilemi, mevcut hâl ile içinde yaşanılmak istenen durumun çatışmasının bir tezahürüdür.

Roman, Salih'in varlık ve nesnelerle olan ilişkisine bağlı olarak iki farklı düzlemde ilerler. İlki, Salih'in deniz kenarında yaralı olarak bulup iyileştirmek için uğraştığı martı ile ilişkisidir. İkincisi ise çarşıda bir dükkânda görüp almayı çok istediği, onu elde etmek için uğraştığı mavi renkli oyuncak kamyon ile olan bağıdır.

Salih, çoğu zaman yaptığı gibi balıkçı teknelerini balık avlamaya uğurladıktan sonra, deniz kenarında yürürken yaralı bir martı bulur. Onu iyileştirmenin yollarını arar. Öyle ki "akçakuş" adını verdiği bu canlının yarasını iyileştirip tekrar uçabilmesini sağlamak, Salih için hayatın anlamı hâline gelir. Bu amaçla ilk önce büyükanası Dilber'e gider. O, yaptığı merhemlerle yaralıların derdine derman bulan bir şifacıdır. Ancak Salih'in kuşunu iyileştirmek için ne heves duyar ne de eylemde bulunur. Çünkü hem Salih'e kırgındır hem de merhemlerinin insanlar için olduğunu düşünür. Salih'e bu konuda

eniştesi Mustafa, samimi biçimde yardımda bulunmak ister. Ancak onun ilaçları martıyı iyileştirmeye yetmez. Salih; Doktor Yasef'ten, Eczacı Fazıl'dan, Cerrah Ali'den de yardım ister. Ancak onların hiçbirisi, akçakuşun yarasına çare olamaz. Herkes yaralı martının bir daha canlanamayacağını, ölümünün muhakkak olduğunu söyler. En nihayetinde Salih, hayatta en çok güvendiğı kişilerden biri olan Temel Reis'e gider. Onun yaptığı merhem, yaralı martıyı canlandırır. Bir müddet sonra martı havada süzölmeye, zamanla da uçmaya başlar. Bu; yaşadığı çevrede onuru kırılmış, kendisine değeri verilmeyen, tembellikle suçlanan Salih'in hayatta mutluluğı yakaladığı ender olaylardan biridir. Ancak bu mutluluk uzun sürmez. Salih'in babası, para kazanmak amacıyla evden gideceğini açıkladığı anda, büyükana sinirlenerek önce Salih'e saldırır, sonra odanın içindeki martının boynunu koparır. Böylece Salih'in sevinci yarım kalır.

Eserin başka bir ilişki boyutu Salih ile oyuncak kamyon arasındadır. Salih bir gün Hacı Nusret'in dükkânında mavi renkte oyuncak bir kamyon görür. Ona sahip olmak ister ancak ne kendisinde para vardır ne de ailesinden maddi destek alabilir. Bunun için çareler düşünür. Birkaç gün Hacı Nusret'in dükkânın önüne gider, kamyonu seyreder. Hırsızlık yapma fikri aklına ilk kez bugünlerde gelir. Büyükanasının, kocası Halil'in gurbetten geldiğinde kullanmak için biriktirdiğı parasını çalmak ister. Tam paranın içinde olduğu sandığı açacağı zaman büyükanası uyanır, Salih bu amacına ulaşamaz. Dükkândan oyuncacı alıp kaçmak ister ancak yapamaz. Camekânın ardındaki oyuncaca bakmaktan, onu düşünmekten kendini alamaz. O kamyonu kimse almasın diye Allah'a dua eder. Bir gün Avukat Osman Ferman, o oyuncacı oğluna değerinin üzerinde bir para karşılığında alır. Salih; Hacı Nusret'ten oyuncacı kime sattığını öğrenir, onların evlerine gider, oyuncaca sahip olan çocuğı gözler. O kadar çok istediğı, değeri verdiği bu mavi kamyonun başkasının olmasına dayanamaz. Arkadaşı Bahri ile bir oyun planı hazırlar; çocuğun kamyonunu çalar. Evlerinin avlusunda büyük bir mutluluk içinde oyuncakla oynar. Ancak bu zamanlarda kaçakçılık yapan gemilerden birinin, taşıdığı oyuncakları bir sebepten kıyıya dökmesi ile bütün mağazalar, iş yerleri bu oyuncaklarla dolar. Elindeki kamyon değerini yitirir, Salih yine hayallerine ulaşamaz.

Hayatta arzu ettiklerine erişemeyen, insanlar tarafından umursanmayan Salih, kendine hayalî bir dünya kurar. Yaşadıkları dolayısıyla üzüldüğünde, çok istediğı bir durum gerçekleşmediğinde düşleri devreye girer ve Salih orada yaşamaya başlar. Kendi yarattığı dünyada çevresindeki kişilerle birlikte korsan padişahı, vezir, yılan şehzade gibi masal unsurları da vardır. Yaratılan bu paralel dünyada çocuğı olmayan padişah,

Hız. İbrahim’den yardım ister. Hız. İbrahim onu bir elma ağacına yönlendirir; ağaç meyve verip elma dalda görüldüğünde o elmayı yere düşmeden yemesi gerektiğini, yere düşerse kesinlikle yememesini, gelecek seneyi beklemesini söyler. Padişah, talimatın aksine, yere düşen elmayı yer. Bunun üzerine çocuğu bir yılan suretinde doğar, yılan şehzade olur. Doğduğunda onu bir kafese hapsederler ama zaman geçtikçe büyüyen şehzade kafesten çıkarılır. Salih, Bahri ve Cemil bu yılan şehzade ile önce kavga ederler; sonra arkadaş olurlar. Büyüyüp gelişen yılan şehzadenin evlenmesi gerektiğine karar verirler ancak o, evlendiği kızları elinde olmayarak öldürür. Yılan şehzade, Salih’e zorluklar karşısında yardım eder. Salih de onun bu evliliğine çare arar. Temel Reis’e gider. Reis, bir ağ örür, enginden bir deniz kızı yakalayıp getirir. Bu kız ile yılan şehzade evlenir. Salih’in bu düş âlemi anlatılırken yazarın halk bilimi alanında yaptığı çalışmaların, derlemelerinin etkili olduğu değerlendirilebilir.

Romanın sonunda Salih’in martısı ölür, kamyonu değersizleşir, kıymet verdiği Metin ağabeyi hayatını kaybeder, babası başka bir memlekete gider, yanına tayfa olmak istediği Temel Reis de Salih gelmeden denize açılır. Salih, hiçbir hayalini gerçekleştiremez istediği hiçbir şeyi elde edemez.

4.2.2. Romanın Kişi Kadrosu

Salih: Eserde hikâyesi anlatılan başkarakterdir. “Diğer öğeler onun için vardılar ve (kurmaca) dünya onunla anlam ve işlev kazanmaktadır” (Tekin, 2012: 79). Eserde hâkim bakış açısı vardır. Ancak her olay ya da durum, çocuk karakter Salih’in duyuş ve anlayışına göre ele alınıp işlenir.

Salih, on bir yaşına basan bir çocuktur. Fiziksel özellikleri ve genel görünüşü, eserin başında anlatıcı tarafından betimlenir. “Kurmaca kahramanların fiziksel özellikleri okura o kişi hakkında ilk fikirleri edinme olanağı sağlar. Kişi zengindir, fakirdir, bakımlıdır, bakımsızdır, engellidir, güzeldir, çirkindir, hastalıklıdır” (Eziler Kıran ve Eziler, 2021: 306)... Salih, “İnce çeneli, kocaman mavi gözlüydü. Gözleri hep, hiç kırılmamış gibi, öyle açık açık duruyordu. İnce, uzun, zayıftı. Parmakları uzundu” (Kemal, 2021ç: 16). Tasvir edilen görünüşünün yanında genellikle aynı kıyafetleri giyer. Bu, onun ve ailesinin ekonomik durumu hakkında da bilgi verir. Kendine türlü türlü kıyafetler alabilecek hâlleri yoktur.

“Dizlerine kadar yırtılıp salkım saçak olmuş solgun bir mor pantolon giyyordu, blucin dediklerinden. Ayağına yepyeni bir kauçuk ayakkabı geçirmişti. Tabanı kalındı. Bu ayakkabının mahallede çok dedikodusu olmuştu. Ayakkabıyı Salih, bir turistten, turist uyurken, çalasıymış.

Salih ömründe hırsızlık yapmamıştı. Şu giydiği blucine, yeşil, üstünde sakallı bir adamın resmi olan gömleğe, belindeki kemere bir kuruş bile vermemişti ama Salih hırsızlık yapmazdı” (Kemal, 2021ç: 16).

Salih, fakir bir mahallenin çocuğudur. Henüz oyun çağında olmasına rağmen ondan hem ailesi hem çevresi, diğer insanlar gibi bez dokuma işinde çalışmasını ister. İnsanların bu isteklerine cevap vermediğinden tembel, işe yaramaz, aylak bir çocuk olarak görülür. *“Bütün mahallede sabahtan akşamlara, akşamdan sabahlara kadar bezler dokunuyordu, her evde şakır şukur. Bez dokumasını herkes biliyordu, küçük kızlar bile, yaşlı, erkekler bile dokuyorlardı. O bez dokumuyordu da, işte ondan Salihe kızıyorlardı”* (Kemal, 2021ç: 16). Salih, bu duruma üzüldür. Bez dokuma işini sevmese de Temel Reis’ten balıkçılığı, İsmail Usta’dan demirciliği, Dursun Usta’dan marangozluğu öğrenir. Bu zanaatları seyrederek edinir. Zira Salih’in belirgin bir özelliği, dikkatini çeken her şeyi uzun uzun incelemesidir. *“Ustaların ellerini seyrederken Al Gözüm Seyreyle Salih, denizi, martıları, Laz takalarını, ağları, bulutları, kelekleri, bir de uzun bacaklı kır bir at görmüştü, işte onu, bütün bunları seyrederken kendinden geçer, yemek yemeyi, su içmeyi unutturdu”* (Kemal, 2021ç: 24). Yakın ilişkide bulunduğu Temel Reis, bu özelliğinden dolayı kendisine “Al Gözüm Seyreyle Salih” adını takar. Temel Reis’in uygun gördüğü bu ad, romana da başlık olur. *“Anlatı başkahramanlarının adının anlatının başlığına verildiği de olur. Eponim başlık, kahramanın adını taşıyorsa, büyük bir olasılıkla kahramana önemli bir işlev yüklenmektedir, bir anlamda yazar onu okuruna adıyla tanıtır”* (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 301-302). Henüz romanı okumaya başlamayan okur, kapaktaki başlıkta eserin başkişisi ile tanışır.

Salih’in belirgin özelliklerinden biri de meraklı olmasıdır. Günlük hayatta insanların pek üzerinde durmadığı, dikkat etmediği herhangi bir şeyi Salih özenle inceler. *“Al Gözüm Seyreyle Salih dünyayı en ince ayrıntısına kadar seyreder, merak eder. Şu Ocaklı adaya hiç arı gider mi, giderse orada barınır mı, barınırsa ne yer, işte Salih böylece tavşanları da merak eder. Tavşanlar nasıl yaşarlar bu küçük adada, ne yer ne içerler, nereden nasıl gelmişlerdir* (Kemal, 2021ç: 85). Salih, bir çocuktur ve aslında çocuklar ne düşünürse o da onu düşünür. Ancak ailesi ve yakın çevresi onun bu düşünce ve meraklarını desteklemek, onu bu yolda yönlendirmek yerine Salih’in dokumacılıkta çalışmasını, para kazanmasını ister. Bu hâlde Salih, kaybedilmiş bir çocuk olarak büyüyecektir.

Salih'in hayal dünyası da çok zengindir. Toplum tarafından duyguları sürekli bastırılan çocuk, bu hayallerini kimseyle paylaşmaz. *“Salihin hayal kurma üstüne daha çok hayalleri vardır ya, Salih onu hiç kimseye söylemez. Salih her şeyi söyler de, ne bileyim ben, her şeyi, işte bu hayallerini mümkünü yok söylemez, utanır”* (Kemal, 2021ç:85). Düş dünyası o kadar zengindir ki gerçeklerden bunaldığı zamanlarda kendi zihninde kurguladığı hayal âleminde yaşamaya başlar.

Romanın çocuk karakteri Salih, ilerleyen bölümlerde muhtelif başlıklarda ayrıntılı olarak incelenecektir.

Dilber: Salih'in babaannesidir, Salih ona “büyükana” diye seslenir. Yaşar Kemal, eserlerindeki karakterleri hakkında şu bilgiyi verir: *“Ben romanlarımda yaşlılarla ve çocuklarla daha çok uğraşıyorum. Gençlerin, romanlarımda yaşlılar, çocuklar kadar ağırlıkları olduğunu sanmıyorum”* (Kemal, 2022a: 170). Romandaki yaşlı Dilber ile çocuk Salih arasında çatışma vardır, bu da romana bir dinamizm katar. Babaanne ve torun anlaşılamazlar. Dilber huysuzdur, Salih de onu zaman zaman kızdırır.

Salih, büyükanasına karşı olumsuz bir tutuma sahiptir. Onu huysuz bir ihtiyar olarak görür. Dilber'in o aksi tavrının ardında hazin bir hikâye vardır. *“Yirmi iki yaşında dul kalmış, bir daha da hiç erkek yüzü görmemiş. Vebali günahı söyleyenin boynuna. Adam bunun çenesine dayanamamış. Hızına dayanamamış belki de. Tüm komşuları böyle söylüyor. Şu çocuğu, Salihin babası yani, on günlükmiş kocası bir gemiye binip onu bırakıp kaçtığında”* (Kemal, 2021ç: 96). Dilber'in kocası söylendiği gibi kaçtı mı yoksa iş için denize açıldı da bir daha geri dönemedi mi, bilinmez. Konuya dair anlatıcı da herhangi bir bilgi vermez, sorunun cevabını okura bırakır. Bu sert görünümlü kadın, kocasının olmadığı zamanlarda her işi kendi görür ve bazen artık dayanamayacağını söylenerek gizli gizli ağlar. Kocasının geleceğini ümit ederek limana yanaşan her gemiyi karşılamaya gider.

Büyükana, evin diğer bireylerine karşı da sevgi beslemez. Bir tartışma olduğunda oğlu Osman'ı kışkırtarak onun Salih'e, Salih'in kız kardeşleri ve annesine şiddet uygulamasını haz alarak seyreder. Bez dokuyarak kazandığı paraları kimseyle paylaşmaz. Onları kocası geldiğinde kullanmak üzere saklar.

“Büyükana daha gün ışımadan tezgahının başına oturur, oturur oturmaz mekik görülmemiş bir hızla gider gelirdi. Şilebezinin en güzelini de o dokurdu. Günde on beş metre bez dokurdu belki de. Parasını da hiç kimseye, oğluna bile vermezdi. Eve de o parayla bir zırnık bir şey almazdı” (Kemal, 2021ç: 166) .

Dilber, yaralıları yaptığı merhemlerle tanınır. Formülleri yalnız kendisi bilir ve en onulmaz yaraları bile iyileştirebilecek bir maharete sahiptir. Ancak merhemlerinin sadece insanlar için olduğunu söyleyerek Salih'in martısını iyileştirecek bir ilaç yapmaz.

“Oğlum Osman sana da, o mendebur, ağzı açık ayran delisi oğlun Salihe de söylüyorum, ölmedim daha ölmedim. Ben ölünce merhemimi isterseniz kuşunuzun kanadına da, kıçınıza da sürün. Benim can kurtaran merhemlerimi siz nasıl olur da bir batasica kuşun kanadına sürmeye kalkarsınız” (Kemal, 2021ç: 66)?

Büyükananın bu tavrı Salih ile arasının iyice açılmasına sebep olur. Eserin sonunda kişisel trajedisi, öfkesini son hadde çıkarır ve martıyı öldürür.

Hacer: Salih'in annesidir. Bez dokuyarak aile bütçesine katkı sağlamaya çalışır. Eşi Osman tarafından şiddete maruz kalır. Aralarında evlilik bağı bulunmasına rağmen ilişkilerinde sevgiye yer yoktur. Kaynanası Dilber, kendisine hiç muhabbet beslemez. Hacer'in Osman'dan dayak yemesi, Dilber'in hoşuna gider hatta ev içindeki kavgaların birçoğu Osman'ı Dilber'in kışkırtması sonucunda meydana gelir. Hacer, Salih'in tavır ve davranışlarından kimi zaman memnun ve mutlu olmasa da oğluna karşı sevgi doludur. Salih'in yokluğunda endişeye kapılır, oğluna karşı acıma duygusu kuvvetlidir.

Osman: Salih'in babasıdır. Evin gelirine çoğunlukla herhangi bir katkısı yoktur. Kumar ve içki gibi olumsuz alışkanlıkları vardır. O henüz çocukken babası kasabadan gider, bir daha ailesinin yanına dönmez. Dolayısıyla Osman, yetim bir çocuk olarak annesi tarafından büyütülür. Annesinin sözüne değer verir, onun dediklerini genellikle uygular. Ailesine karşı gaddar davrandığı olur. Yılın bahar aylarında on beş günlük bir süre içinde hayatını sorgular, çalışmanın erdem olduğu kanaatiyle her çocuğun isteyeceği bir baba, her kadının seveceği bir koca davranışı gösterir. Ancak belli zaman sonra yine alışıldık hâline döner. Eserin sonunda o da para kazanmak için kasabadan ayrılır.

Hanife: Osman'ın büyük ablasıdır. Eser boyunca Salih'i her durumda koruyan, ona sevgisini veren kişidir. Babasının onaylamadığı bir evlilik yapar. Evliliği, ona mutluluk getirir. Salih'in zora düştüğünde başvurduğu kişilerdendir.

Mustafa: Salih'in ablası Hanife'nin eşidir. Salih'e sevgi ve merhametle yaklaşır. Yaralı martının kanadını iyileştirmek için çaba gösterir ancak başarılı olamaz. İyi niyetli ve ailesine bağlı bir karakterdir. Zengin olmamasından dolayı, kayınbabası en başta Hanife ile evlenmesine razı gelmez. Osman ile Mustafa'nın ilişkilerindeki mesafeli duruş evlilik sonrasında da devam eder.

Metin: Salihlerin kapı komşusudur. Kendisi balıkçılık yapan Metin'in annesi ve kardeşleri de bez dokuyarak geçimlerini sağlar. Bir zaman sonra Metin teknesini mezat yoluyla satıp balıkçılığı bırakır, kaçakçılık yapmaya başlar. Birkaç kez yaralanır, büyükananın merhemleri sayesinde iyileşir. *“Bu Metin abi, Salihlerin kapı komşusudur. Eskiden Metin abinin de anası, kız kardeşleri, tıpkı Salihler gibi, şakıldaklı tezgâhta bez dokurlardı. Şimdi onun anası da, kız kardeşleri de bir hanım oldular ki, ellerini ılıktan soğuğa vurmuyor, yan gelip yatıyorlar”* (Kemal, 2021ç: 73).

Zenginleştikten sonra Metin'in hayat tarzındaki değişim, Salih'in gözünden kaçmaz. *“Silah kaçırıyor, milyon kazanıyormuş Metin abi. Çok para... Metin abi balıkçıyken böyle değildi. Sonra edindi bu kılığı Metin abi. Metin abi çok güzel, türlü türlü giyinmeye başladı. Kravat bile taktı, kocaman renk renk”* (Kemal, 2021ç: 76). Metin, eserde zamanla Salih için bir simge hâlini alır. Salih'i hayatta tutan, ona yaşama sevinci veren üç şey vardır. Bunlar yaralı martının iyileşmesi, mavi oyuncak kamyonuya sahip olmak ve Metin abisinin kamyonları ile bu kasabadan gitmektir. Salih, Metin'in her hareketini takip eder. Onun gibi olmaya çalışır. Metin kaçakçılık yaptığı diğer kişiler tarafından Salih'in gözleri önünde öldürülür.

Temel Reis: Balıkçılık yapar. Salih, onun yanında bulunmaktan mutluluk duyar; sıkıntılı zamanlarında onunla beraber kasabadan çıkıp karşıdaki adaya gitmek ister. Eserdeki iyiliksever karakterlerdendir. Kimi zaman Salih, onun damadı ve tayfası olduğunu hayal eder. En sonunda Salih'in yaralı martısını yaptığı merhemle iyileştirir.

İsmail Usta: Demircidir. Yaşar Kemal'in birçok romanında olduğu gibi bu eserde de bir demirci ustası okurun karşısına gelir. Salih, günler boyunca onun demiri dövüp işlemlerini izler. Usta, çıraklarına pek hoşgörölü davranmaz. Bir kez yanından ayrılan çalışanını tekrar yanına almaz. Hayallerinin hiçbirini gerçekleştirmeyen Salih, romanın sonunda İsmail Usta'ya çırak olur.

Dursun Usta: Marangozdur. Salih'in dikkatle izlediği esnaflardandır. Kendisine dair pek bilgi verilmez. Yaptığı zanaat eserlerine gül motifi yerleştirir.

Tefeci Hacı Nusret: Tezatları kendi üzerinde barındıran esnaftır. Hacıdır, Arapları çok sever, kızını da bir Arap'la evlendirir. Tefecidir, yüzü hiç gülmez, bakışları düşmancadır. Kaçak yolla kasabaya gelen kimi eşyayı dükkânında satar. Salih'in hayali olan mavi oyuncak kamyonun da pazarlamacıdır ama parayı getirmeden çocuğun o oyuncuğa dokunmasına bile izin vermez.

Doktor Yasef: Çanakkale ve Balkan savaşlarında bulunmuş bir doktordur. Diğer çocuklar doktorla dalga geçer; Salih'in, yaralı martıyı iyileştirmesi için başvurduğu kişilerdendir. Genç yaşta bu kasabaya yerleşmiştir, ondan sonra ayrılmaz. Bir Rum kızını ile evlenir ancak eşi, çocukları on yaşına geldiğinde onları da alarak Amerika'ya gider. Doktor Yasef, her yıl bahar aylarında karısından bir mektup alır. Bu mektupta Amerika'ya davet edilir ancak o, bu teklifi kabul etmez. Kibar bir insandır. Salih'e de gayet sıcak davranır ancak martının yarasına çare bulamaz.

Eczacı Fazıl: Doğada farklı bitkileri bulup onlardan her türlü derde derman aramaya çalışan bir kişidir. Doktor Yasef ile beraber çalışır. Huysuz bir tabiatı vardır. Martısının iyileştirilmesi konusunda Salih'e yardımcı olmadığı gibi onu eczanesinden de kovar.

Mustafa Kaval: Holding sahibi, zengin bir kişidir. Yaşar Kemal'in diğer birçok romanındaki "ağa" karakterlerinin bu romandaki karşılığıdır. Adaletin tecellisine engel olabilecek kadar nüfuz sahibidir.

Cemil: Salih'in arkadaşısıdır. Cemil, kendi hâlinindedir. Deniz kabukları toplayıp yaptığı süs eşyalarını satarak aile bütçesine katkıda bulunur.

Bahri: Salih'in arkadaşısıdır. Kuvvetli bir çocuktur. Salih ondan biraz çekinse de beraber oynamaktan, plan yapmaktan geri durmaz. Salih; Cemil gibi Bahri'ye de düş dünyasında hep kendi yanında yer verir.

4.2.3. Çocuk Karakterin Konumu

4.2.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk

Eser, ekmek paralarının peşinde denize açılan balıkçıların tanıtılması ile başlar. Okur karşısına ilk olarak romanın ana kahramanı Salih'in yaşamında önemli bir yere sahip Temel Reis çıkar. Sonra, çevresi tarafından pek de hazzedilmeyen, yanında kimsenin çalışmayı istemediği "*uzun boylu, kırmızı yüzlü, yüzü bir yırtıcı kuşun yüzüne benzeyen Kara Osman Reis*" (Kemal, 2021ç: 7) hakkında bilgi verilir. Roman kahramanı Salih, denize açılan motorları arkalarından seyrederken görülür. Romanın başındaki bu manzara, en sonda tekrar edilir. Salih, denize açılan motorların arkasından umutsuzlukla bakar.

Salih ile ilgili bir ipucu, romanın başında verilir. Motorların denize açılmasının ardından dönüp yürümeye başlayan Salih; başı denizin içinde, gövdesi kumlukta kalmış bir karabatak ölüsü görür. Karşılaştığı bu manzara onun düşünceye dalmasına,

sorgulama yapmasına neden olur. Ölümü; ölümün nasıl bir şey olduğunu, nereden geldiğini, gerçekten var olan bir şey olup olmadığını sorgular. Henüz Salih'in yaşı, tahsili, kaynakları hakkında bir bilgiye sahip değilken okur, onun ontolojik bir sorgulama yaptığını görür. Çevresinde şahit olduğu bir durum, onu soyut bir kavram üzerine düşünmeye sevk eder. Bu, filozofça bir sorgulama olmayabilir. Bir çocuğun merak duygusunun ortaya çıkmış hâli olarak kabul edilebilir. Salih, çevresine ve doğaya karşı kayıtsız bir karakter değildir. Kurmaca metinlerde birey, içinde bulunduğu mekândan ayrı düşünülemez. “...mekân, sadece dış gerçekliğin (fizikî çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (moral gerçeğin) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır” (Tekin, 2012: 157). Roman kişisi, farkında olsun ya da olmasın, çevrenin etkisi altındadır; bu durum, onun kişilik özelliklerinin de önemli bir belirleyicisidir. Salih için de denilebilir ki çevresinde olan bir hadise onun düşünce dünyasında bazı soru işaretleri yaratmıştır.

Karabatak ölüsünü gördüğü bölümde yer alan “*Salih bu ölü, hüzünlü karabatağa daldı kaldı*” (Kemal, 2021ç: 8) cümlesinde artık hayatta olmayan bir hayvana anlatıcı tarafından duygu atfedildiği görülür. Ölü bir hayvanda herhangi bir duygu emaresi olmaz. “*Büyük yapıtlar bizden metne daha yakından bakmamızı talep ettiği gibi, eğretilmeler ve imgeler yoluyla konunun dönüştürülmesine katılmamızı da ister*” (Wood, 2018: 60). Hüzün, karabatağa ait değildir. Buradaki söylem, Salih'in şimdilik bilinmeyen yaşamının hâkim duygusunun gösterenidir. Hüzün, Salih'in iç dünyasının karabatağın yüzündeki yansımasıdır. Ölü karabatağı alan Salih, dizleri acıya acıya kayalığın tepesine çıkar ve onu denize atar. Deniz, karabatakların en yakıştığı yerdir. Ölmüş de olsa karabatağı ait olduğu yere göndermiş olur. Bu hareket, onun bilinçaltındaki sığınma, ait olma, güvenli alanda bulunma isteğinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Karabatağın ölüsünü denize atıp güç bela dönmeye çalışan Salih, kayalıkların arasında yaralı bir martı yavrusu görür. Ona arkasını dönmez. Yanına gider, alır ve gömleğinin eteğine sarar. Salih ölü karabatakta olduğu gibi tüyleri yer yer yolunmuş, kanadı kırık martının sarı karamsı gagasını ve güzel gözlerini seyre dalar. Dalmak kelimesi, Salih'in karabatağın ardından martı ile münasebetinde de kullanılmış olur. “*Başka bir şeyle uğraşamayacak ya da başka bir şeyi düşünemeyecek biçimde kendini bir şeye kaptırmak*” (Türk Dil Kurumu, 1988: 521) anlamındaki “dalmak” kelimesi ile Salih'in duygusal bir kişiliğe sahip olduğu ifade edilmektedir. Dalmak; içinde acımak, merhamet

etmek, önemsemek, derdiyle dertlenmek, düşünceli olmak anlamlarını barındırır. Salih, bu duygulara sahip bir çocuktur.

Salih, yaralı martıyı nasıl iyileştirebileceğini düşünürken aklına büyükanası gelir. Büyükanası da böylece roman kişisi olarak ilk kez görülür. O, büyükanasına yönelik karmaşık duygular içindedir. Zihninde yaşattığı büyükanası *“bela, mendebur, bütün dünyaya düşman, dünyadaki her şeyi kırıp dökmek isteyen”* (Kemal, 2021ç: 9) bir kişidir. Bu olumsuz bakışa karşın büyükanasının yaptığı merhemlerle herkese derman olduğunu da inkâr etmez. Salih, büyükanasına karşı hem kaçınma hem yaklaşma tutumu içindedir. Zira anlatıcının ifadesi ile *“Salih, kimisinde onu sevdiğini anımsıyor, bunu kendi kendisine bile söyleyemiyordu. İçine içine bastırıyordu bu duygusunu”* (Kemal, 2021ç: 10). Salih ile büyükananın arasındaki olumsuz ilişki ve iletişimin daha önceki bir olaya dayandığı anlaşılmaktadır. Büyükananın olumsuz tavrının nedenini *“Salih büyükanaya o kötülüğü yapmamış olsaydı...”* (Kemal, 2021: 10) sözüyle sezdiren anlatıcı, hikâyeye burada bir düğüm atarak bu kötülüğün ne olduğunu en başta ifşa etmez. *“Anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken bu dünyayla ilgili her şeyi söylemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister”* (Eco, 1995: 13-14). Böylece Salih ile büyükanası arasındaki ilişkinin okur tarafından düşünülmesi istenir.

Yaralı martıyı büyükanaya götürüp götürmeme hususunda çelişkiye düşen Salih, iki ayrı karakter gibi kendi kendisiyle tartışır. Salih’in bu durumu, Rank’ın (2016), kişinin hem kendisiyle hem diğer insanlarla karşı karşıya gelmesini, onlara benzeme ile diğerlerinden farklı olma arayışı arasındaki içsel çatışmayı anlatmak için kullandığı “eş benlik” kavramı ile açıklanabilir. Bu anda okurun karşısında iki farklı Salih çıkar. *“Kuşu bırakacak çocuk çok öfkeli, ona bırakmayacağını söyleyen çocuk da alaycıydı”* (Kemal, 2021ç: 11). Bir ara kendi kendine tartışan Salih, bu durumun farkına varır. *“Sus ulan, yeter”* (Kemal, 2021ç: 11) diyerek bu tartışmayı bitirmek ister. Bu çıkışa diğer Salih’in cevabı ise gizli bir itirafır: *“Sen sus, korkak. Büyükanandan, herkesten ödün kopuyor”* (Kemal, 2021ç: 11). Bu son söz, Salih’in dışı vuramadığı, kendinden de saklamaya çalıştığı bir gerçeğin bilinçaltından kopup açığa çıkmasıdır. *“Kahramanların kendi kendilerine ya da karşılıklı konuşmaları, kahramanın oluşturucu bir ögesi olarak anlatının gereklerine uyar. Dil düzeyi, okura kahramanın toplumsal sınıfı, kültürü, ruhsal durumu gibi başka özellikleri konusunda da bilgi verir. Kısacası kahraman, kullandığı dille de tanınabilir”* (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 307). Karabataklara,

martılara merhametle yaklaşan çocuk, herkesten ve özellikle büyükanasından korkmaktadır. Nihayetinde Salih, kendi kendine konuştuğunun, bunun normal bir davranış olmadığını da farkına varır. “*Deliriyorum. İnsan hiç burada durup da kendi kendisiyle konuşur kavga eder mi?*” (Kemal, 2021ç: 12) der ama yine kendi kendisiyle konuşa konuşa evinin yolunu tutar.

Eve geldiğinde “*Avlu kapısına beş kere elini dokundurdu çekti, dokundurdu çekti, bir türlü kapıyı açıp içeriye giremiyordu*” (Kemal, 2021: 12). Böyle olunca bilinçaltındaki gerçekleri dışa vuran diğer Salih, tekrar ortaya çıkıp kapıyı açarak içeri girme cesaretini gösteremeyen Salih’i korkaklıkla itham eder. Bu sahnede de roman karakteri çocuğun evi benimseyememe, evin dışında yaşama güdüsüne sahip olduğu görülür. Mekânın içinde yaşayan büyükana, Salih üzerinde mekânın kendisine karşı olumsuz bir duygu ortaya çıkarmıştır. İnsan-mekân ilişkisinin ne denli önemli olduğu burada görülmektedir. Salih’in kendi evine karşı bu tutumunun nedenleri, romanın ilerleyen sayfalarında biraz daha açık biçimde okura aktarılır.

“*Şu evi de hiç sevmiyordu. Her akşam, her akşam babası öfkeli, sarhoş, sofrada bile sağına soluna yalpalyor, yemeği bile ağzına götürürken döküyor, büyükanası da her akşam babasına anasını fitleyip dövdürüyor. Babası evde bir gün birisini, ya küçük ablasını, ya Salih’i dövmezse yerinde duramıyor, rahat edemiyor*” (Kemal, 2021ç: 93).

Huzurdan mahrum bu eve Salih gelmek istemez. Eve gitmeden karnını doyurabilse mağarada yatmaya bile razı olacak. Salih, evden bu kadar uzak kalmak ister. Metin, kamyon alıp da kasabaya getirdiğinde Salih’in babası onu çok beğenir, öyle bir kamyonu olması için hayal kurar. Böyle neşeli olduğu anda Salih’e gösterdiği yakınlığı anlatıcı şöyle ifade eder: “*Salihin sırtına sevinçli bir şaplak indirdi, Salih sevgiyle ona baktı, bu onun en büyük sevgi gösterisiydi, Salih bunu deneyleriyle biliyordu*” (Kemal, 2021ç: 94). Şaplak, “*şap diye ses çıkaran tokat*”tır (Püsküllüoğlu, 2019: 84), babası Salih’e severken bile şiddet uygular.

Yaşadığı mahallenin ona yaklaşımı ve kendisi hakkında düşündükleri de Salih’i üzmektedir. “*Anası da babası da artık onun bu aylaklığından bıkmışlardı. Mahalleli de ona düşman gibi bakıyordu. Hiç kimse onu istemiyordu. Onda kötü bir hastalık varmış da sanki dünya aleme bulaştıracakmış gibi*” (Kemal, 2021ç: 15). Buradan anlaşılıyor ki Salih, çevresi tarafından pek istenmeyen bir çocuk. Onun aylak olarak nitelendirilmesinde mahallelinin bir sebebi vardır.

“*Bütün mahallede sabahlardan akşamlara, akşamlardan sabahlara kadar bezler dokunurdu, her evde şakır şukur. Bez dokumasını herkes biliyordu, küçük kızlar bile, yaşlı*

erkekler bile dokuyordu. O bez dokumuyordu da, işte ondan Salihe kızıyorlardı” (Kemal, 2021ç: 16).

Bir işle meşgul olmayan çocuğa mahalleli, çalışmayı sevmeyen tembel biri olarak bakar. Burada, Yaşar Kemal’in çocuklarla ilgili görüşüne uygun bir durum vardır. O, kendisine hiçbir zaman çocuk gibi davranılmadığını, hep büyükler gibi muamele gördüğünü, kendisinin de başka çocuklara bu biçimde baktığını ifade eder (Kemal, 2022a: 49). Bu görüşe sahip yazarın eserinde de çocuk karakter Salih, diğer mahalle sakinleri gibi bez dokuma işinde çalışıp para kazanması gereken bir bireymiş gibi gösterilir. En azından mahalleli bunu ister. Salih, bir bakıma mahalleli tarafından dışlanmış bir çocuk konumundadır. Denize açılan motorları tek başına izleyip onların arkasından bakakalması, karabatağa ve yaralı martıya karşı çok hassas davranması, ölümü sorgulaması bu yalnızlığın ya da yalnızlık algısının bir sonucudur. Ancak romanın omurgasını oluşturan olay, Salih’in yaralı bir martı yavrusunu iyileştirmek için eve getirmesidir. Hatta öyle ki hiç hazzetmediği büyükanasından dahi bunun için yardım ister. Mahalle sakinlerinin geçimlerini kazandığı o işle hiç ilgilenmeyen, başıboş gezen Salih için o yaralı martı hayata sarılmanın bir yoludur.

Salih’in yanında olmaktan mutlu olduğu kişi Temel Reis’tir. O, diğerleri gibi Salih’i dışlamaz, suçlamaz. *“Sakalı kırçıldı Temel Reisin, kısa kesilmişti. Saçı da yoktu. Dazlak kafası parlıyordu. Temel Reisin üç tane takası vardı. Üçü de mavi boyalıydı. Açık mavi, koyu mavi”* (Kemal, 2021: 15). Temel Reis, sıkıntılı bir anında Salih’i görür, yüzü yumuşar, gülümser. Temel Reis’in *“Haydi be Salih Reis, var mı bilyelerin, tüyelim seninle.”* (Kemal, 2021: 19) teklifine olumlu bakan Salih, nereye tüyeceklerini de söyler: *“O ıssız, kimseciklerin ayak basmadıkları, korktukları yerlere”* (Kemal, 2021ç: 19). Oralarda kanatlı atlar, görülmemiş martılar, at gibi kırmızı karıncalar, konuşan balıkların olabileceği ihtimalini de anlatıcı dillendirir. Temel Reis ile Salih, bir masal dünyasına girip herkesten ve her şeyden uzak kalmak isterler. *“Doğanın kaderiyle insanın kaderi, doğanın devinimi ile insanın devinimi” arasında fark olmuyor.”* (Kemal, 2021a: 216) görüşüne sahip yazar, yalnızlık duygusu içindeki bu iki karaktere, yalnız/ıssız bir adaya gitme arzusu verir. Bu, bir kaçma teşebbüsüdür. Eserin bu bölümlerinde Yaşar Kemal’in muhtelif romanlarında da olduğu gibi gerçek ile düşe ait öğelerin sınırlarının birbirine karıştığı da görülür. O paralel dünyada Salih, nesnel dünyada elde edemediği mutluluğu ya da ne olduğunu bildiği ama tekrar göremediği ilgiyi bulmak ister.

Gündüz düşlerinin çocuklar için özgürce gezindikleri bir oyun sahası veya yeni keşiflere çıktıkları bir deney alanı olduğu söylenebilir. Çocukların kendi hayal dünyalarında kurdukları bu düşler, risksiz bir alan olarak onlara kendileri için çok etkili olan anıları tekrar tekrar yaşayabilmesinin yanı sıra olumlu veya olumsuz konularda kendi sanal deneyimlerini kazanabilmeleri için de zengin bir kaynaktır” (Mutlu, 2022: 36).

Salih’in en sevdiği eylem “seyretmek”tir. Dış adayı, balıkçıları, martıları, arıları dikkatle seyreder. En iyi yaptığı iş budur. Salih’in en yakın arkadaşı Temel Reis, bu özelliğinden dolayı ona bir ad verir. “*Senin adın, Al Gözüüm Seyreyle Salih olsun’ demişti. ‘Sen hep seyreyliyorsun dünyayı’*” (Kemal, 2021ç: 23). Seyretmek, Salih’in öylesine vakit geçirmek için ya da bilinçsizce yaptığı bir eylem değildir.

“Salih gözleri kocaman kocaman açılmış, ta kendini bildiğinden bu yana dünyada ne görmüşse şaşırmış, onun karşısında, yanında, uzağında durmuş, içine girercesine, canını verircesine, canını koymuş, bütün gücünü, insanlığını gözlerine toplamış, baktığı şeyle, ağaçsa ağaçla bütünleşmiş, bir olmuş, kuşsa kuş, bulutsa bulut, balıksa balık, çiçekse çiçek, karıncaysa karınca olmuş, ,insansa, sevdiği insansa insan” (Kemal, 2021ç: 22-23).

Salih; seyretmeyi, incelemeyi öyle sever ki kendini gözlemlediği varlıkla bir tutar. Kendini ışığa düşen pervane gibi, hedefinde olanın varlığına katar. Ancak insanlar konusunda seçicidir. Sadece sevdiği insanları seyreder. Temel Reis’i, Demirci İsmail Usta’yı, Marangoz Dursun’u dikkatle ve kendinden geçercesine takip eder. Bundan dolayı muhtelif meslekleri de öğrenir. O, aslında mahallelinin değerlendirdiği gibi hiçbir işten anlamayan bir aylak değildir. Seyrettiği, yanında olmaktan mutluluk duyduğu kişilerin meşgul olduğu işlerde başarı gösterir.

“Salih de ağ örmesini biliyordu. Çabuk da örüyordu. Buradaki herkes ağ örme ustalığına şaşıyordu. (...) Demirciliği öğrendi Salih, demircilik yapacaktı. Al Gözüüm Seyreyle Salih, seyrede ede en ince yerine kadar demirciliği ezber etmişti. Marangozluğu da, balıkçılığı da öğrendi Al Gözüüm Seyreyle Salih seyrede ede” (Kemal, 2021ç: 21; 24).

Okur, Salih yaralı martı yavrusunu eve getirdiğinde onun büyükanası ile arasında geçen konuşmalarına şahit olur. Büyükanası, insanlara şifalı merhemler yapar. Salih, ondan yaralı martısına da bir merhem yapmasını ister. Büyükanası, merhemlerinin sadece insanlar için olduğunu söyler. Salih, her zamankinden daha latif bir dille konuşur büyükanası ile ve tam onu ikna edecek gibi olduğunda, uzun akça pakça bir kadın olan annesi çıkagelir. Anneden, yaralı bir martı yavrusunu iyileştirmeye çalışan on bir yaşındaki çocuğunu güzel söz ya da davranışla taltif etmesi beklenir. Ancak anne bunu yapmadığı gibi bir çocuğa söylenmemesi gereken ne varsa onları söyler.

“Yaptığı ettiği yetmiyormuş gibi şimdi de martı. Elin çocukları denize çıkar, balıkçı olur, elin çocukları demircilere, marangozlara çırak olur, elin çocukları geçer de tezgah başına bez dokur, elin çocukları şoförlere yardımcı olur. Bu boyu devrilesi de, ağzı açık ayran budalası da işte böyle martı yavruları, karıncalar, kurbağalar, yılanlar çıyanlarla uğraşır” (Kemal, 2021ç: 29-30).

Burada görülüyor ki çocuğunu koşulsuz sevmesi beklenen anne, onu neredeyse kendinden uzaklaştırmak ister gibi davranır. Bunu arzu etmiyor olabilir. Ancak çocuğuna karşı davranışları hayli can acıtıcı, incitici görünmektedir. Oğlunu başka çocuklarla kıyaslar, onu yetersiz bulur. “*Boyu devrilesi*” gibi ağır sözler eder. Salih’in doğa ile olan ilişkisini, merhamet ve sevgi gibi evrensel insanî duyguları kazanmasını sağlayacak davranışlarını ağır bir dille eleştirir. Salih, Metin ve arkadaşlarının konuşmalarını dinlerken uyuyakaldığı bazı zamanlarda annesi ona çok kızar, “*Bu çocuğu doğuracağıma taş doğursaydım.*” (Kemal, 2021ç: 78) der. Bu cümle de Salih’in çok zoruna gider. Salih’in psikolojisi, varlığı böyle bir anne yanında oluşur. Genelde sevgi ve merhamet dolu görünen anne, çevredekilerin söz ve davranışlarından da etkilenererek Salih’e kimi zaman böyle hiddet gösterir. O da mahalle baskısının tesiri altındadır.

Ailede Salih’e bu olumsuz tavrı sergileyen sadece anne değildir. “*Bu evin hepsi, babası da, anası da, kardeşleri de, hepsi de düşman Salihe... Düşman değilse bile adam saymıyorlar*” (Kemal, 2021ç: 30). Burada anlatıcı, Salih hakkında genel kanı sayılabilecek cümleler kurar. “*Kahraman kendisinin söylediği ya da kendisi konusunda söylenen tümcelerden başka bir şey değildir*” (Ezilir Kıran ve Kıran, 2021: 293). Anlatıcı da yukarıdaki sözlerle Salih’e ailenin bakış açısını bildirir. Bir insanın kişiliğinin geliştiği ilk yer, ailedir. Sosyal çevre, okul ve sair etkenler insanın kimliğini ailede oluşturulan temelin üzerine koyarak inşa eder. Burada görüldüğü üzere Salih, aile ortamında hoş karşılanmayan hatta istenmeyen biridir. Bundan dolayı kendisine bir kaçış ortamı olarak dış adayı görmekte, havyalarla bir olmakta, uzağa giden motorlara buralardan gitmek ister gibi bakakalmaktadır.

Salih’in maruz kaldığı durumlardan biri de ailesi tarafından sürekli eleştirilmesidir. Bu hâlde çocuktan hür bir irade, bağımsız bir kişilik beklemek zordur. Bundan dolayı Salih’te sevgi yoksunluğu, yalnızlık hissi, dışlanmışlık düşüncesi vardır. Salih sadece aile efradı tarafından değil, diğer bütün insanlar tarafından sevilmediği hissine sahiptir. Sadece Temel Reis, Hasan Usta, İsmail Usta’nın sevebileceğine dair bir ümidi vardır çocuğun. Salih’in duygularını anlatıcı şöyle aktarır:

“*Şu dünyada kim sever de sayar Salihi, hiç kimse! Çarşıda dolanan Deli Ahmet bile, herkesi sever de, bütün çocukları okşar da, bir kere olsun Salihi okşamamıştır. O ustalar var ya, ne kadar da onların ellerine, işlerine bayılır, onlar bile bir kere olsun Salihe dönüp de şöyle candan, sevgiyle, Salihe bir kere bakmamışlardır*” (Kemal, 2021: 31).

Çevresi tarafından pek kabul görmeyen, tembel bir çocuk olarak algılanan, en yakınındaki aile bireyleri tarafından bile içinde bulunduğu hâl beğenilmeyen Salih, kendine bir hayat amacı bulur. Bu; herhangi bir kişisel menfaat beklemeden o yaralı martıyı iyileştirmektir. Böylece Salih, insanların çemberinden kendini kurtararak mutlu olduğu bir eylemde bulunacaktır.

Beşinci bölüme gelindiğinde romanın şahıs kadrosuna iki kişi daha katılır. Bunlar Salih'in ablası ve ablasının eşidir. Bu bölümde, anne babasından uzakta olmak isteyen Salih'in sığındığı yakınları anlatılır. Salih, martısını iyileştirecek kimseyi bulamayınca eniştesi Mustafa'nın evine gelir. Hem ablası hem eniştesi Salih'i, diğer aile bireylerinin aksine çok sever, sahiplenir.

Gördüğü ilgi ve sevgi Salih'i çok mutlu eder. Mustafa eniştesi çok samimi biçimde Salih'in yaralı kuşunu iyileştirmek için çareler düşünür. *“Mustafa da kendisini Salihin coşkusuna, kuşu kurtarma tutkusuna kaptırmıştı. Boyuna düşünüyordu, şu yarı ölmüş kuşa ne yapılabilirdi? Kuşların dilinden, hastalıklarından kim anlardı”* (Kemal, 2021ç: 44)? Bu sıcak tavır Salih'te karşılık bulur. Mustafa eniştesi, Salih'in gözünde bir kahramandır. Ablasıyla yaptığı konuşmalarda *“Sandığımdan da kocamanmış. (...) Eniştem çok iyi bir adam değil mi abla?”* (Kemal, 2021ç: 43, 48) cümlelerini kurabilecek kadar Mustafa'yı sever. Salih kendi öz anne ve babasında bulamadığı sıcak, samimi ve sevgi dolu ortamı ablası ve eniştesinin yanında bulur. Salih'in aile içindeki bu durumu ile yaralı kuş arasında bir benzerlik vardır. Salih, babasının istemediği akçakuşu ablasına anlatırken şöyle der: *“Kanadı kırık bir kuş, uçamayan bir kuş yaşamış ki ne olacak, ha ölmüş ha yaşamış, ne olacak, martımla birlikte kendimi denize atsam daha iyi olacak”* (Kemal,2021ç: 48). Burada Salih, kendisi ile yaralı martısı arasında analogi yapar. Martının kanadı yaralıdır, o uçamaz. Salih de annesi, babası ve hemen bütün mahalleli tarafından dışlanmış bir çocuktur. O, bir martı olsaydı kendisinin uçmasını sağlayacak kanatları ailesi ve yakınları olurdu. Salih, çevresinin bu desteğinden yoksundur.

Salih, ablası ile konuşması sırasında benlik algısını da ortaya koyar. Kendini dışlanmış hisseder. Yaralı martısına hiç kimsenin ilgi göstermemesinin sebebini *“Onların hepsi bana düşman. O mahallenin de hepsi bana düşman.”* (Kemal, 2021ç: 41) sözleri ile açıklar. Ablası, akşam olduğu için onun kendi evine dönmesi gerektiğini söylediğinde Salih, *“O eve gideyim de beni aşağılasınlar, öyle mi?”* (Kemal, 2021ç: 50) diye çıkışır. Salih, sürekli eleştirilip herhangi bir işe yaramadığının söylenmesi dolayısıyla kendini

değersiz ve aşağılanmış hisseder. İçinde bulunduğu çevre, onun sağlıklı düşünmesini de engellemektedir.

Salih'in babası ile ilişkisi de sorunludur. Babasından onun ölümünü isteyecek kadar uzaktır. Güçlü gördüğü Mustafa eniştesinin, babasını cezalandırmasını arzu eder. *“Eniştem o kadar güçlü ki bir tutuverse onu ensesinden, şu kayalıklardan taaaa denize fırlatıverir. Eniştem onu bir tutarsa, o moruk zaten... (...) Öldürsün onu, öldürsün de binsin teknesine taaa denizin arkasına gitsin”* (Kemal, 2021ç: 49). Baba, eserde otoriter bir figür olarak gösterilir. O, kendisinden çekinilen birisidir. *“Babasından yalnız, bir tek Salih korkmuyordu ki, anası da, ninesi de, o koskocaman balıkçı Mustafa eniştesi de korkuyorlardı ondan”* (Kemal, 2021ç: 63). Bu sözler hâkim anlatıcının ağzından verilse de aslında Salih'in düşüncesinin aktarılmasıdır. Zira Salih, zihninden *“O var ya, çocukların başdüşmanı”* (Kemal, 2021ç: 64) diye geçirir. Anlaşıyor ki Salih ne geniş çevresi ne de anne babası tarafından koşulsuz kabul görür. Sevgi yoksunudur. Ona en çok sahip çıkan ablasıdır. O da anne ve babasının baskısından dolayı Salih'i her geldiğinde tekrar evine gönderir. Salih ise bu durumu ablasının kendisini evden kovması olarak algılar. Böylece Salih'in kendisi için duyduğu yalnızlık hissi daha da artar.

Altıncı bölümün başında Salih hakkında bilgi verilir. Seyretmeyi çok sevdiği anlatılır. Romanın başlığının da ilham kaynağı, onun yeni gördüğü nesne ya da canlılara uzun uzun bakıp incelemesidir.

“Yalnız görmediği bir şey görse, bir arı kovarı, oğul veren bir arı sürüsü, bir kuytuda boynu bükük bir top menekşe, kırmızı bir kaya, bir karınca köresi, ne bileyim ben, şu dünyada kimsenin dönüp bakmadığı bile bir şey görse, Salih oraya çakılıp kalıyor, gözleri kocaman kocaman açılmış, o şeye dalıp gidiyor, onunla bütünleşiyordu. (...) “Salih büyüliydi, dünyaya çalınmıştı. Neyi, nerede görse şaşırıveriyordu bu büyü karşısında. Bir daha da öldür Allah onu eskitinceye kadar oradan ayrılmıyordu. Şimdiye kadar çok şey eskitmişti (Kemal, 2021ç: 53, 54).

Salih, yaralı martısını beslemek amacıyla balık tutmak ister. Bunun için Kahveci Halil'in çitinde asılı kepçeyi alıp kullanmaya niyet eder. Bu anda Salih, ahlaki ikileme düşer. Ya başkasının bir eşyası olan kepçeyi alacak, martıyı canlandıracak ya da hırsızlık yapma yolunu seçmeyip martısının beslenemediği için ölümüne sebep olacak. Salih, bu sorgulamada martının lehine bir karar verir. Kepçe ile balık tutup martıyı besler. Balıkları yiyen martı, sepetin içinde biraz canlanır. Martının kafasını kaldırdığını, kanatlarını hareket ettirdiğini gören Salih çok sevinir. *“Yüreği küt küt atıyordu. Şimdiye kadar hiç duymadığı bir hoş, esrik bir duygu içindeydi”* (Kemal,

2021ç: 56). Bu eserin başından beri Salih'in ilk sevinmesidir. Annesinin, babasının, çevresinin mutlu edemediği çocuk, bir kuşun kanadının oynaması ile büyük bir sevinç yaşar. Doğadaki bir varlık, Salih'in neşesinin kaynağı olur. Mutluluk, Salih'e bir martının kafasını kaldırması ile gelebilecek kadar yakındır ancak o, içinde yaşadığı toplum ve aile tarafından öyle çok dışlanır ki çocukluğunu huzursuzluk içinde geçirir.

Martısının hareket etmesine çok sevinen Salih, çarşıya koşar. Görülmemiş bir sevinç içindedir. Yerinde duramaz. *“İçinden bir şey onu itiyordu. Bütün yaşlılar, kasaba sevincine katılmalydı, dağ taş, kurtlar kuşlar, bu dalgali denizin üstünde uçuşan martılar, en çok da martılar sevincine katılmalydı”* (Kemal,2021ç: 57). Üzüldüğünde deniz kenarına giden Salih, mutluluğunu bütün herkese duyurmak ister. Üzüntüsünü kendi kendine, sevincini müşterek yaşar. Salih, kuşun hareket etmesine neden bu kadar sevindiğini eniştesi Mustafa'yla olan diyalogunda açıklar. *“Ölüp de beni şu dünyada yalnız bırakmadı”* (Kemal, 2021ç: 59). Salih bu yaralı kuşu hayattaki tek dostu olarak görür. Çevresinde birçok insan olmasına rağmen o, yalnız bir çocuktur. Salih'in yalnız bir karabatağın denize dalıp çıkışını seyrettiği sahne anlatıldıktan sonra hâkim anlatıcı da Salih ve kuşlar arasında bir benzerlik kurar. *“Kuşların da hiçbir kimsecikleri yok, Salihin de”* (Kemal,2021ç: 77). Denizdeki kimsesiz karabatağın kaderine üzülen Salih aslında kendi yalnızlığından dolayı kederlenmektedir. Karşısındaki canlıda kendi kaderini görür, hem o karabatak için hem de kendisi için gözyaşı döker.

Romanın yedinci bölümünde Salih'in uyanıp güne başlaması, gün içinde duygu durumundaki değişim anlatılır. Sabah biraz da geç bir vakitte uyanır. Gözünü açar açmaz sepetteki kuşuna bakar. Martı, kafasını kaldırmış canlı gözlerle etrafı seyretmektedir. Bu durum, Salih için büyük mutluluk kaynağıdır. *“Salih martıyı böyle gördükçe tepeden tırnağa sevince kesiyor, içi dolup dolup taşıyor sevgiyle, yerinde duramıyor, ne yapacağını bilemiyordu. Büyülenmişti”* (Kemal, 2021ç: 67). Bu duygu durumu Salih'in çevresinde yer alan insanlar ve nesnelere bakışını da değiştirir. Salih, başka türlü bir algılama seviyesine geçer. Şimdiye kadar yanlarından uzaklaşmak istediği ne varsa ona güzel görünür. Her şey Salih'in gözünde değerlenir, başka bir anlam kazanır.

“Bugün de her şey daha güzeldi. Şu öfkeli, kızgın, dünyayı yıllardır kırıp geçiren, hiç kimseyi sevmemiş, hep asık suratlı büyükanası bile bu sabah güleç yüzlüydü. Anası, hele anası, hele babası, hele ablaları da birer melektir. Şu basık, ışıksız, sabahtan akşama kadar şakırtı içindeki, hep ıslak, hep küf kokan evleri de bir başkalaşmıştı” (Kemal, 2021ç: 67).

Sayılan hiç kimse bir sabah kalkmış ve değişmiş, yeni kişiler hâline gelmiş değillerdir. “*Kurmacada dış gözlemlerin çoğu aynı anda iç gözlemlerdir*” (Wood, 2018: 61). Salih, kendi içinde duyduğu mutluluğun bir yansıması olarak çevresindeki kişi ve nesneleri olduğundan farklı algılamıştır. Martısının canlılık belirtileri vermesi, Salih’in üzerindeki yalnızlık hissini kaldırıp onu pozitif bir insan durumuna getirmiştir. Ancak Salih’in yeni anlam yüklediği, güzelliklerle dolu dünya algısı uzun sürmez. Aynı gün içinde büyükanasının martı için takındığı tavır ve diğerlerinin davranışları ile mutsuz ve huzursuz Salih geri döner.

Yazar, romanın sekizinci bölümünde, Salih için önemli bir karakter olan Metin’e uzun uzun yer verir. Çalışmamız, çocuk karakterin kurmaca metindeki konumu olduğundan Metin’in hikâyesinin Salih’le kesişen tarafları ile ilgili değerlendirme yapılacaktır. Metin, Salih’in taklit etmeye çalıştığı, hayatına özendiği kişidir. Maddi olanakları sınırlı bir kişidir. Ailesi bez dokur, kendisi balıkçılık yapar. Bir gün çarşı meydanında teknesini, ağlarını satışa çıkarır; satar. Uzun bir süre ortalarda görünmez. Ancak Salih, Metin’in geceleri bazı insanlarla evinin bahçesinde buluşup bazı kararlar aldığını bilir. Metin, takalarla Bulgaristan ve Türkiye arasında kaçakçılık yapar. Yaralandığı da olur. Her defasında büyükananın merhemleri onu iyileştirir. Metin ve arkadaşlarının gece konuşmalarını Salih, gizlice dinler. Kimi zaman münakaşaya varan sohbetlerin içeriği Salih’in çok ilgisini çeker. “*Onların para hesaplarına, savaşlarına, birbirleri ile kavga edişlerine, ölmelerine öldürmelerine katılıyor, mestolup oracığa kıvrılıp yatıyordu*” (Kemal, 2021ç: 78). Salih bu kaçak dinlemeler sonunda genellikle uyuyakalır. Bu durum, onun annesi ile çatışma sebeplerinden biridir. Annesi, Salih’in neden burada uyuyakaldığından, niçin ağacın dibine geldiğinden habersizdir. Ancak Salih toplumun yalnızlaştırdığı bir birey olarak suça ve suçlulara ilgi duyan bir çocuk hâline gelir. Metin’e öykünür. Salih’in zihnini, onun mahalle için yaptığı iyilikler meşgul eder. Çevresindeki insanlardan gün geçtikçe uzaklaşır. Toplumun diğer fertleri ile arasına mesafe girdikçe de Metin’e yaklaşır. “*Bu mahalleden bir tek adama benzeyen adam çıktı, o da Metin abi*” (Kemal, 2021ç: 83) diye içinden geçirir.

Metin, gözden kaybolduğu belli bir zaman diliminden sonra tekrar ortaya çıkar. Yine bir gece Metinlerin bahçesindeki ağacın kökünde uyuyakalan Salih, kendini çok mutlu eden bir gelişme ile uyanır. Karşı bahçede, hayallerinde gördüğü bir kamyon, kamyonun içinde de Metin vardır. Kasabalı da Salih de uzun uzun kamyonu inceler. Salih hayallere dalar. Metin abisi onu alır, İstanbul’a götürür, Boğaz’dan geçirir,

gezdirebilir, tekrar getirir. Bu düşünden bir anda uyanan Salih'in aklına kaçakçıların kendi aralarında konuştukları gelir. Onlar, Metin'i öldüreceklerdir. Bunu yüksek sesle herkese duyurmaya çalışan Salih, hiç kimsede herhangi bir etki yaratamaz. Eserin bu bölümünde anlatıcı, Salih'in içinde bulunduğu topluluğa dair bir yorum yapar. *"Çocukların bağırımlarına çağırımlarına kim aldırır ki"* (Kemal, 2021ç: 89). Bu söz, romanın çocuk karakterinin içinde yaşadığı toplumun çocuklara bakış açısını veren mühim bir ayrıntıdır. Çocuklar ve onların sözleri umursanmaz. Diğer insanlarca dikkate alınmayan çocuk ise bir müddet sonra kendini değersiz hisseder, özgüvenini yitirir. Salih de bütün roman boyunca kimseye kendisini anlatamayan yalnız bir çocuk olarak kalır.

Metin, ilerleyen zamanda evinin bahçesine iki kamyon daha getirir. Bu kamyonların ne için kullanıldıkları, hangi yolla kazanılan paradan alındıkları açıkça söylenmez. Ancak Salih'in gizlice takip ettiği o kara giysili adamlarla Metin'in kaçakçılık yaptığı bilinmektedir. Bu kamyonlar, Salih için muazzam bir neşe kaynağıdır. Kamyonlar, onun hayatının yegâne renkleri olur.

Bir gün, her zamanki bahçede Metin ve arkadaşları toplanmış bir konuyu tartışırken jandarma mekâna baskın yapar. Bu esnada genel manzara şöyle anlatılır:

"Candarmalar geldiler, uzun silahlarıyla Metinlerin evlerini sardılar, kurşun döşendiler. Kara giyitli adamların hepsi yere, kamyonların altına, arkasına kapaklanmışlar, onlar da candarmalara kurşun yağdırıyorlardı. Salih dalın ucundan zeytin ağacının çatalına inmiş bir gövdeye sarılmıştı" (Kemal, 2021ç: 109).

Salih, korkudan ne yapacağını bilemez; kaçakçılar ile jandarmalar arasındaki çatışmaya şahitlik eder. Sadece bir kurşun sesi bile çocuk için travmatik bir olayken Salih, çatışmanın neredeyse ortasındadır; ölüm tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Ayrıca çok sevip kendisine örnek aldığı Metin'in de "Yandım, yandım!" seslerini duyar. Metin, çatışma sonrasında takalara binerek oradan uzaklaşır. Akıbeti meçhul kalır. Ertesi gün bahçedeki kamyonlar götürülür. Salih böylece hayatının en güzel eğlencelerini, neşesinin kaynağını kaybeder. Bundan sonra çocukların oyunu ona çok basit gelir. Onlarla oynamak istemez.

"Ah onlar bir görseydiler kamyonları hiç bu oyuncaklarla oynayabilir miydiler. Yazık, yazık, göremediler ki. İyi, iyi, varsın görmesinler. Geceleri, kimseciklere sezdirmeden, içinde hep o yitirdiğini arama, bulma duygusu, Metinlerin avlusuna geçiyor, kamyonların kırmızı durakta donmuş kalmış, bozulmamış derin izlerine bakıyor içini çekiyordu" (Kemal, 2021ç: 113).

Kamyonlar Salih'in oyuncağı, hayat neşesi, yaşamdan haz alma kaynağıdır. Onların gitmesi ile bir eksiklik hisseder. Salih, Metin'in gitmesine de çok üzülür. Çünkü

kendinin arkadaşı olamayacak bu komşusu, Salih için, bulunduğu mekândan çıkmanın, ortamını değiştirmenin umududur. *Bir karakter hakkında, nasıl konuştuğuna, kiminle konuştuğuna, dünyayı nasıl göğüslediğine bakarak pek çok şey söyleyebiliriz*” (Wood, 2018: 76). Salih, Metin’le beraber başka yerlere gitme hayali kurar; içinde yaşadığı hayattan kaçmak ister. Salih’e göre Metin bir gün dönüp “*haydi bin otomobile, tüyelim be Salih*” (Kemal, 2021ç: 126) diyecek ve Salih’i buralardan kurtaracaktır. Kendisinden haber alınamayan Metin, Salih için bir umuttur. Salih de hayata dair beklentilerini ailesi veya arkadaşları ile değil, kendisinden yaşça büyük bir komşusunda arar. Onunla konuşmak, birlikte olmak ister.

Yaşar Kemal, eserlerinde olay örgüsünü kurarken karakterlerinin hayal dünyalarına sıkça yer verir. Kurmacanın gerçekliği ve düş dünyası arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: “*Ne kadar gerçeği yaşıyoruz, ne kadar düşü yaşıyoruz, bunu biliyor muyuz? İç içe geçmiş ikisi. Benim bütün romanlarımda ana düşüncem bu*” (Kemal, 2021a: 224). *Al Gözüm Seyreyle Salih*’te de Metin’in ortadan kaybolmasından sonra başlayan dokuzuncu bölümün tamamı; roman kahramanının düşlerine ayrılmıştır. Salih, kendi gerçekliğini farklı bir boyutta yaşar. Bu duruma da inanır. Bu bölümde romanın genel olay örgüsü ile doğrudan bağlantılı olmayan vaka ve kişilere yer verilir. Çocuğu olmayan bir padişahın evlat sahibi olamaması, Hz. İbrahim’in ona yardım etmesi anlatılır. Bu epizot; Salih’in nesnel mekândan kaçıp gitmek, kendini bulunduğu yerden kurtarmak istemesinin gösterenidir. Anlatıcı, Salih’in bu arzusunu, onun düşünüyü okura anlatarak vermek ister. “*Çocukların düş dünyasının öne çıkan özelliklerinden birinin kendi içinde korunaklı, öznellikle örülü bir yapı olduğu söylenebilir. Kendi görüş açısı içinde tatmin olan çocuk, düşüncesinin her şeye yeteceği kanaatindedir ve bu nedenle onun dünyasında her şey mümkündür*” (Mutlu, 2022: 35). Çocuk kahramanımız, kendine her şeyin imkân dâhilinde olduğu bir yeni dünya yaratır. Salih’in hayal âleminde iki karakter tanındıktır. Bunlar Metin ve büyükkanadır. Padişahın derdine derman arayan iki kişi olarak görülürler. Bu durum, Salih’in gerçekliğinin, düşüne yansımasıdır. Çünkü Salih nesnel dünyada Metin’i, kendisini başka yerlere götürebilecek biri olarak bilir. Büyükana ise herkese -elbette yaralı martıya da- merhemler yaparak onları iyileştiren kişidir. Bu bölüm, çocuk karakterin beslendiği kaynakları göstermesi bakımından da önemlidir. Salih’in kendine yarattığı bu gerçeklikte yazarın “*etkisi altında kaldığı pek çok insan ve derin bir kültürel zenginliğin izleri vardır*” (Onural, 2017: 612). Temel Reis, Metin, büyükana gibi kendi çevresinde

bulunan kişiler; korsan padişahı, yılan şehzade, Gül Fatma gibi masallara özgü kahramanlar; Hz. İbrahim, Hz. Ali gibi manevî şahsiyetler Salih'in hayalinde bir araya gelmiştir.

Onuncu bölümde Salih'in günlük yaşamına tekrar dönülür. Gerçek olanına ulaşamayan Salih, Hacı Nusret'in dükkânındaki bir oyuncak kamyonu gönlünü düşürür. Kamyonu sahip olmak, yalnızlık hissi içindeki Salih için güçlü olmanın, başkasına muhtaç olmamanın sembolüdür. Salih; saatlerce, günlerce o oyuncağı vitrinin karşısından izler. Dükkân sahibinden bu kamyonun yüz elli lira olduğunu öğrenir. Çevresi tarafından aylak olmakla itham edilen Salih, bu oyuncağın parasını kazanmak için çare aramaya başlar. Hedefi doğrultusunda harekete geçer. Aklına ilk olarak Demirci İsmail Usta'ya çırak olmak gelir. Usta, disiplinli çalışması ve çok para kazanması ile tanınır. Salih, demirci ustasına gider; onu uzun süre izler. Kendisinin bu dükkâna çırak girmesi durumunda oyuncak kamyonu alacağını, bunun karşılığında gerekirse altı ay ücretsiz çalışabileceğini aklından geçirir. Günü böyle tamamlar. Ertesi sabah olduğunda, dün yaşadıklarını zor hatırlar. Daha önce bir hayal yaratıp gerçekmiş gibi algılayan Salih, bu kez dün yaşadığı gerçekliğin hayal olup olmadığını sorgular. Güzelliklerin ancak hayalde olacağına dair inancı, onu bu hâle getirmiş olabilir. Yaşadıklarının gerçek olduğunu ona ispatlayan şey, önceki gün dükkândan çıkarken yere düştüğünde ayağında oluşan yaranın acısıdır. Onun sayesinde yaşadıklarının bir hayal olmadığına kani olur.

Salih, kendisini çırak alması için üç gün üst üste Demirci İsmail Usta'nın iş yerine gider. Kapıda bekler. Ustanın kendisini çağırmasını, çırak olarak işe almasını bekler. Ancak bu beklentisini ustaya iletecek herhangi bir söz veya davranışta bulunmaz. Bu bölümde, insanlar tarafından sürekli itilip kakılan Salih'in öz güven eksikliği ön plana çıkar. İçinden güzel cümleler kurar, hayalini gerçekleştirmek için girişimde bulunur ama gönlünden ve kafasından geçenleri bir türlü ustasına söyleyemez. O öz güveni kendinde bulamaz.

Salih, yavaş yavaş umutsuzluğa kapılır. Demirci İsmail Usta ona iş vermez, Hacı Nusret ise parayı getirmeden onu oyuncağına yaklaştırmaz. Bu arada aile bireylerinden para almak isteyen Salih; anne, baba veya kardeşlerinde böyle bir paranın olmayacağını düşünür. Para ancak büyükanasında olabilir. O da bütün tasarrufunu Halil'in gelişine saklar, kimseyle paylaşmaz. Bu şartlar altında Salih'in zihninde ilk kez, istediğine ulaşabilmek için o paraları çalma fikri düşer. Sabaha kadar düşünür. Gün ışıırken tekrar kalkar, umutsuzca çarşıya iner. Çarşıda bütün cesaretini toplayıp İsmail Usta'ya

kendisini işe almasını söyler ancak bu teklifi bir karşılık bulmaz. Bu beklentisi gerçekleşmeyince Salih, parayı hırsızlık yoluyla elde etmeyi iyice düşünmeye başlar. Bu fikre kendi içinden bir direnç de gösterir. Yine kurtuluşu hayalinde aramaya başlar. Metin'in gelmiş olduğunu, o oyuncak kamyonu kendisine aldığını düşler. Metin; Salih'in muhayyel dünyasında bir umuttur, gelmesi beklenen Godot'dur. Beklenen kişinin gelmemesi üzerine, her geçen gün gözüne daha da güzel görünen kamyonu almak için büyükanasının altınlarını çalma fikri zihninde olgunlaşır. Bununla ilgili vicdan muhasebesi yapar. Özünde bu işin ne kadar yanlış olduğunu düşünse de kamyonu sahip olmayı da çok ister. *“Çocuklar oyuncaklara düşsel, duygusal ve dilsel çağrışımlarla bağlıdır. Oyuncaklarını hiç olmayan, özlemini duydukları veya olsa da iletişim kuramadıkları bir kardeşin, arkadaşın yerine koyarak özelleştirebilen çocuklar, yine onlara adlar, özel anlam yükleyebilir”* (Mutlu, 2022: 45). Gördüğü bu oyuncak da Salih için olduğundan başka bir anlam ifade eder. Onu elde etmek için gözünü karartır. Büyükanasının sandığındaki altınları çalmaya karar verir. Ancak başarılı olamaz, gece herkes uykudayken altınların bulunduğunu düşündüğü sandığı açma girişimi sırasında büyükanası uyanır. Bu andan sonra Salih, yine umutsuzluğa düşer. Salih, hırsız olmak istemez. Ancak çevresindeki insanların ona ve onun çocuksu bir isteğine kayıtsız kalmaları, herhangi bir yardımda bulunmamaları onu hırsızlık eylemine yönlendirir. Çocuk, suç işlemeye mecbur bırakılmış bir karaktere dönüşür.

Salih, zaman zaman sahilde Temel Reis'in balık kasalarını taşımasına yardım eder. Bunun karşılığında biraz balık alıp eve götürür. Oyunağı için para aradığı bugünlerde Salih, yardımları karşılığında Temel Reis'ten bir miktar balık alır. Onları satıp kazanacağı para ile de istediği oyunağı satın alabileceğini düşünür. Salih, balıkları satmak için kendi mahallesi dışına çıkar. Mahallenin kadınları ondan balık almaz. Salih'in ilk kez balık satma girişimindeki tutuk ve çekingen tavırlarına da gülerler. Buradaki kadınları kendi mahallesindeki kadınlarla kıyaslar. Kendisine böylesine gülmelerini ahlaksızlık olarak değerlendirir. Salih kendi yaşam alanının dışına çıktığında zorlanır, bu anda bir yabancılaşma yaşar. Çünkü o, dar bir çevrede yaşamaktadır.

Eserin on birinci bölümünde, yılan şehzadenin daha önce anlatılıp yarım bırakılan hikâyesine dönülür. Yılan şehzade, kafesten çıkarılır, başka çocuklarla arkadaş olmak ister ancak onu gören herkes, korkudan hayatını kaybeder. Salih, arkadaşları Bahri ve Cemil ile birlikte yılanı görmeye gider. Onunla önce kavga ederler, sonra arkadaş

olurlar. Yılan şehzade onlara çiçek verir. Bunları yiyenlerin ömrü boyunca mutluluklar içinde yüzeceklerini söyler. Çiçekleri yiyen çocuklar rahat bir uykuya dalar. Salih, gerçek dünyada istediği herhangi bir şeye ulaşamadığında hayallere dalar ve isteklerini orada gerçekleştirmeye çalışır.

“Gündüz düşlerinin çocuklar için özgürce gezindikleri bir oyun sahası veya yeni keşiflere çıktıkları bir deney alanı olduğu söylenebilir. Çocukların kendi hayal dünyalarında kurdukları bu düşler, risksiz bir alan olarak onlara kendileri için çok etkili olan anıları tekrar tekrar yaşayabilmesinin yanı sıra olumlu veya olumsuz konularda kendi sanal deneyimlerini kazanabilmeleri için de zengin bir kaynaktır” (Mutlu, 2022: 39).

Hatta kimi zaman hayalle gerçek arasındaki çizgi de ortadan kalkar. Bu sefer de düşünde kendisine iyilik getirecek çiçeklere ulaşır. O hayalin içinde arkadaşları Bahri ve Cemil’in olması da yaşananları Salih’in gözünde daha inanılır, yaşanabilir yapar. Bölümün sonunda bir uykudan uyanır çocuklar. Gerçek dünyaya geçiş yapılır.

Hayal ile gerçeklerin bir arada verilmesi hatta neyin hayal, neyin gerçek olduğunun anlaşılamaması yazarın kasıtlı olarak yarattığı bir durumdur. Yaşar Kemal, bu tekniği bir söyleşisinde şöyle açıklar:

“İnsanoğlu ne kadar düşte yaşar, ne kadar içinde bulunduğumuz maddi gerçekler içinde yaşar? Ne kadar düşteyiz şu anda ne kadar gerçek içindeyiz? Bunun sınırını bilmiyoruz. Ben romanlarımda, bu sınırın iç içeliğini, bu sınırsızlığı işlerim. (...) İnsanoğlunun bu düş, mit, masal, yani yarattığı ikinci bir dünyada yaşamının sınırsızlığını, iç içeliğini vermek istedim romanlarımda” (Kemal, 2022b: 254).

Kurgusal metinlerde yer alan doğaüstü unsurları tartıştığı yazısında Hearn (2020: 33) de *“İzin verin, size doğaüstü hikâyelerin iyi edebiyatta miadını doldurduğunu iddia etmenin bir hata olacağını söyleyeyim. Aksine, iyi edebiyat her nerede üretiliyorsa, ister şiirde isterse de düzyazıda olsun, doğaüstü unsurunu orada capcanlı bulacaksınız.”* sözleriyle, eserlerde fantastik unsurların var olması gerektiğini savunur.

On ikinci bölüm, Salih’in balık satamama macerasının kaldığı yerden devamı ile başlar. Enerjisi kalmayan Salih eve döner. Oyuncak kamyonu aklına getirmemek için türlü türlü düşüncelere dalar. Sabah uyanınca da koruluğa doğru gider. Yolda, arkadaşı Bahri’ye rastlar. Bahri, Salih’in yaşında olmasına karşın fizik olarak daha iri ve diğer çocukların kendisinden korktuğu biridir. Salih de çekinir ondan. *“Bahrinin yaşı onunki kadardı ya, boyu uzun, omuzları da genişti. Yumrukları da kocaman. Kasabada bütün çocuklar ondan korkarlardı. Doğrusu, Salih de ondan epeyce korkardı”* (Kemal, 2021ç: 212). Bu karşılaşmada Salih ve Bahri kavga eder. Aslında Salih sataşır. Kimse gelmediği, kendi kendilerine ayrılmayı da gururlarına yediremedikleri için uzun süre kavga ederler. Takatleri kalmaz. Salih diğer kavgalardan farklı olarak bu sefer daha

güçlüdür. “Salih arada kamyonunu düşündükçe yeniden cana geliyor, bir için de olsa Bahrinin pestilini çıkarıyordu. Bu köpeğin kamyonu yoktu ki Salihî dövsün de eskisi gibi pestilini çıkarsın” (Kemal, 2021ç: 213). Salih, hayallerinden güç alan bir çocuktur.

Çocukların oyuncak seçimleri onların dünyalarına, ilgi alanlarına dair ipuçları içerir, simgeseldir. Uçurtma, balon gibi oyuncaklar özgürlüğü; kamyon, silah gibi oyuncaklar erkin gücünü, bebekler ve mutfak gereçlerine dair oyuncaklar anaç mizacı temsil edebilir. (Mutlu, 2022: 46).

Kamyonunun olması düşüncesi bile Salih’i hayat karşısında güçlü yapar. Kimse gelmeyince iki çocuk, dövüşü kendi kendilerine bırakırlar, birbirlerinin kıyafetlerini temizleyip gülüşerek arkadaşlıklarına devam ederler.

Bahri, romanın genelinde etkili bir figür değildir. Ancak bu sahnede onun varlığı, çocuğun konumuna dair bir bilgi verir bize. Salih ile çekişmeleri sonrasında gömleği yırtılır çocukların. Birbirlerine eve gittiklerinde dayak yiyip yemeyeceklerini sorarlar. Bahri, Salih’in “*Seni döverler mi evde?*” sorusuna “*Aldırma, ne yapalım, döverlerse döverler.*” (Kemal, 2021ç: 215) cevabını verir. Yanıtta, bir kabulleniş vardır. Çocuk, başına gelecekleri bilir. Cebir, onun için sıradan bir olaydır.

Romandaki çocuklardan biri de Avukat Osman Ferman’ın oğludur. Adı verilmeyen bu çocuk, Salih’in almak istediği için uğraştığı oyuncak kamyonun sahibi olur. Babası ona bu oyuncak değerin üzerinde bir ödeme yaparak satın alır. Eserdeki talihli çocuktur. Okur, böylece çocuklar arasındaki sınıf farkına da şahit olur. Bir tarafta bin bir güçlük çekmesine karşın istediğini elde edemeyen Salih, diğer tarafta ise hiçbir uğraş vermeden babasının zenginliği sayesinde istediğine kavuşan o çocuk vardır. Anlatıcının, kamyonla sahip olan zengin çocuğu tasvir etmesi, onun Salih’le arasındaki farkını da ortaya koyar. “*Güzel giyinmiş, saçları düzgün taranmış, ak gömleğinin üstüne de kırmızı kravat bağlamış, ayaklarına yepyeni, gıcır, gıcır kundura geçirmişti*” (Kemal, 2021ç: 220-221). Bu, Salih’in gözünden bir tasvirdir. Salih, çocuk ile aralarındaki farkı anlar; ayırt eder. Gözlemlerine devam ettiğinde çocuğun kamyonla oynamayı bilmediği düşüncesine varır. Kamyonla tekme atması ise Salih’i iyice sinirlendirir. Bahri’yle birlikte çocuğun kamyonla oynadıkları yere giderler. Çocuğu kendi misket oyunlarına dâhil ettikleri bir anda Salih, kamyonu çalarak oradan uzaklaşır. Kaçar. Bu sırada aklından; çocuğun ağlaması, Bahri’nin yakalanıp Salih’in adını söylemesi için işkencelere maruz kalması gibi türlü düşünceler geçer. Daha sonraki bölümlerde anlaşılacağı üzere ne Bahri’yi polisler yakalamış ne de ona işkenceler edilmiştir. Bu, Salih’in düşünce dünyasına ait kurgudur. Bir çocuğun böyle düşüncelere sahip olması

ise kendi kendine olan bir şey değil, öğrenilmiş bir durumdur. Aklına getirdiği bu işkence görüntülerinin bir çocuğun gelişimini olumsuz etkilemesi kaçınılmazdır.

On üçüncü bölüm düşlerle örülür. Romanın öykü zamanı ilerlerken Salih'in hayalinde de vakit geçmektedir. Padişahın yılan şehzadesi büyür, azgınlaşır. Onun evlenmesi gerektiğine karar verilir. İstanbul'un zengin beylerinden Mustafa Kaval'ın kızı ile evlenir ancak ilk gecede kız ölür. Daha sonraki gelinlerin akıbeti de aynı olur. Yılan şehzade bu duruma çocukluk arkadaşlarının çare bulabileceğini söyler, babasından Salih, Cemil ve Bahri'yi bulmasını ister. Salih'in düşünde kendine biçtiği rol de böylece okurun karşısına gelir. Cemil, hamallık yaparken Bahri cezaevine, düşmüştür. Salih, Temel Reis'in kızıyla evlenmiş, çocukları olmuştur. Salih her zor anında olduğu gibi yine kendine hayalinde arzu ettiği bir rol biçmiştir.

Eco (1995: 50), bir yazardan bahsederken *“Düş görür gibi yazmaktaydı.”* ifadesini kullanır. Yukarıda anlatılanların yanında diğer birçok romanında görülen düşsel öğelerin zenginliği göz önüne alındığında Yaşar Kemal de düş görür gibi hatta bir düşün içinden yazmaktadır, denilebilir.

On dördüncü bölümde düş dünyasından dışarı çıkan Salih, çaldığı kamyonun dolaylı polislerin kendisini yakalayacağını düşünür. Ertesi gün aranmadığına emin olduğunda, kamyonunu annesine gösterir. Bu sırada Salih, kendi içinde bir vicdan muhasebesi yapar. Başka bir çocuğa ait kamyonu ondan izinsiz almış olmanın rahatsızlığını duyar. Bunun yanında o çocuğun kamyonu kötü davrandığı ve gereken değeri vermediği gerekçesiyle, yaptığı eylemin yanlış olmadığını düşünür. Bir müddet sonra bunu başarır. Artık Bahri ile beraber başka çocukların oyuncaklarını ustaca çalmaya başlarlar. Öyle başarılı bir iş çıkarırlar ki kimse onların ne yaptığını anlamaz, herhangi bir talihsizlik yaşanmazlar. Böylece Salih de farklı bir çocuk olur. Onu bu işe sürükleyen Bahri, Salih'in hayal dünyasındaki rolüne, gerçek hayatta da uygun davranır. Bu iki arkadaşın, başkalarına ait oyuncakları alma oyunu, kasabaya türlü türlü oyuncakların gelmesi ile biter. Artık herkesin elinde çeşit çeşit oyuncaklar, kamyonlar vardır. Oyuncak o kadar bollaşır ki Salih, babasının kendisine aldığı kamyonlara bile sevinemez olur. En sonunda Salih bütün oyuncaklarını toplar, denize atar. Bölümün sonunda martısı ile beraber kasabaya döner. Bir sevinci, umudu daha elinden alınmıştır.

On beşinci bölüm Salih'in martısına olan sevgi gösterisi ile başlar. Salih, yaralı kuşa merhamet duyar. Her ne kadar toplum tarafından sevgi gösterilmemiş, aile üyelerince

sürekli eleştirilmiş bir çocuk olsa da o, sevgi ve acıma duygularına sahiptir. Martı, bu sevginin görünür olması için araçtır. *“Biliyordu, içinde bir şey, onu rahat ettirmeyen bir şey vardı, az önce martıya hiç su içirmediği aklına düşmüş, tüyleri diken diken olmuştu”* (Kemal, 2021ç: 261). Salih martıya su vermeyi unuttuğu için tüyleri diken diken olacak kadar vicdan sahibidir. Martının yanındayken kendisi huzur ve neşe bulur. Salih, diğer insanlardan şikâyetçidir, uzak kalmak ister. Martı, doğanın bir üyesidir ve Salih’in insanlardan kaçtığında sığınağı konumundadır. *“Büyükanası, babası, kasaba, kasabadaki insanların birbirlerinin gözlerini oymaları, kuyularını kazmaları, babasına, Metin abiye davranışları, onlara bir tuhaf yaratmış gibi bakmaları, paragöz olmaları, herkesi kendini her şeyden daha çok sevmesi”* (Kemal, 2021ç: 263) Salih’i rahatsız eder. Bu tür insan ilişkilerinden de kendini soyutlar. Salih, çevresindekilerin çocuklara yaklaşımlarının da ne kadar sorunlu olduğunu farkındadır. *“Hep çocukları dövmeleri, onları aşağılamaları, nerede görürlerse çocuklara sövmeleri... Salihin ağırına gidiyordu”* (Kemal, 2021ç: 263). Salih’in farkında olduğu bu durum, toplumun çocuklara yaklaşımını göstermesi bakımından da önemlidir. Çocuklardan aynı büyükler gibi çalışmaları, para kazanmaları beklenir ancak onlara değer verilmez. Salih, böyle bir ortamda büyür. Büyüklerin bu tür bakışının, çocukları olumsuz etkilemesi kaçınılmazdır.

Salih, insanların doğal hayatla olan ilişkilerinden de memnun değildir. İnsanların küçük kuşları kocaman tüfeklerle vurmalarına dayanamaz. Deniz kıyısına gelip engin maviliği ve süzülen kuğuları izlemek isteyen çocuklar, o kuğuların vurulup deniz üstünde çırpınışlarına, kana şahit olur. Salih bu görüntülere dayanamaz. O vurulan canlılara karşı merhamet, onları vuranlara ise hınç duyar. Anlatıcı, çocukların bu manzara karşısındaki durumlarını şöyle anlatır: *“Kuğuları seyreden, kuğu güzelliğinin dostları çocuklar da kırılmış, yıkkın, ağızlarını bıçaklar açmaz, oradan, elleri yanlarına düşmüş dönüyorlardı”* (Kemal, 2021ç: 264). Salih gibi diğer çocuklar da çaresizlik içindedir.

Martısını iyileştirmek isteyen Salih, tekrar büyükanasına gider. Ona martılarla ilgili hikâyeler anlatır, türlü şirinlikler yapar ancak büyükanasının katı tutumunu yumuşatamaz. Hatta Salih, büyükananın, martısını öldüreceğini düşünür; bu sebeple eve girmeye çekinir. Annesi onu eve götürmek ister. Salih, annesinin koruma sözü ile eve girer, uykuya dalar. *“Anası saçlarını okşuyordu. Başını yastığa koyar koymaz uyudu. Yorgunluktan bitmişti. Uzun süre düşünde yumuşacık bir el onun saçlarını okşadı”*

durdu. Anasının gözlerinden bir damla yaş onun tam alnının ortasına damladı, sıcacık, Salihin tüyü bile kıpırdamadı” (Kemal, 2021ç: 281). Çeşitli zamanlarda Salih’e kızan, onun tembelliğinden şikâyet eden annenin oğluna karşı duyduğu sevgi, bu sözlerle ifade edilir. Annenin içinden geçenler anlatıcı tarafından okura açıklanmaz. Eco (1995: 14) *“Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk. Asla sona ermezdi bu metin.”* der. Yazar da duygunun dışı vurumu için gözyaşı göstergesini kullanır. Salih’in annesinin gözyaşları hem sevgi hem de oğlunun daha iyi bir dünyada yaşayamamış olmasının hüznünü barındırır.

Eserin on altıncı bölümü Salih’in, yaralı martısını hayatta tutmak amacıyla Sakallı Haydar’a başvurması ile başlar. Bu kişi otuz yıl önce bu kasabaya gelmiş, evinden ve karısından memnun olmayan, intihar kelimesini diline pelesenk etmiş bir veterinerdir. Martıyı eliyle yoklayıp muayene ettikten sonra yaralı martıların iyi olamayacağını, bu martının da öleceğini söyler.

Salih, Eczacı Fazıl ile beraber türlü çiçek ve bitkilerden ölümün çaresini arayan Doktor Yasef’e başvurur. O, Çanakkale Savaşı’nda, Balkan Harbi’nde doktorluk yapıp yaralılara şifa dağıtmış biridir. Diyalogları sırasında doktor, Salih’e “beyefendi” diye hitap eder. İçinde yaşadığı çevreden kimse Salih’e böyle hitapta bulunmaz. Doktorun onu dikkate alması çok hoşuna gider. *“O beyefendi dedikçe Salihin kendisine bayağı güveni geliyordu”* (Kemal, 2021ç: 296). Bir çocuğa güven telkin etmek, kendisini değerli hissettirmek bu kadar kolaydır. Ona; ciddiye alındığını, değer verildiğini gösteren bir söylemde bulunulduğunda kendine güveni gelir ancak Salih her gün kabahatleri dillendirilen, tembellikle itham edilen, dışlanan bir hâldedir. Bu kibar doktor, önce yaralanan martıların hücre yenileyemeyeceğinden ötürü yarasının iyileşmeyeceğini söyler. Biraz düşündükten sonra Eczacı Fazıl’ın bitkilerden yararlanarak yaptığı karışımlardan çare umulabileceği görüşünü dile getirir. Hayattaki umudu, yaşama sevinci bu martının kaderine bağlı gibi duran Salih, martısının iyi olabileceği ihtimali üzerine yine sevinir. Ancak ertesi gün gittiği eczaneden sırtına süpürge yiyerek kovulur.

Eserde Salih’in hikâyesi anlatılırken politik göndermelere de yer verilir. Salih, kendilerini komando olarak adlandıran üç kişinin saldırısına uğrar. Bu saldırının sebebi, bir turist kızdan alıp da giydiği tişörtün üzerindeki resimdir. Bu komandolar Salih’i, Güney Amerikalı bir ihtilalcinin resmini göğsünde taşıması dolayısıyla idrarından kan gelene kadar döver, sonra polise teslim ederler. Ertesi gün babası Salih’i polisten alır,

eve götürür. Salih, tanımadığı bir kişi yüzünden kendisini döven Arnavutoğlu Behçet, Boşnak Nihat, Çerkesoğlu ve diğer polislerden öcünü düş dünyasında alır. Şehzade yılan şehre baskın yapıp bu insanlara gereken cezayı verir. Milliyetçilik propagandası yapıp Türklüğün koruyucuları olduklarını söyleyen bu komandoların başka milliyetlere mensup kişiler olması da dikkat çekici ayrı bir durumdur.

On yedinci bölüm yediği dayaktan ötürü yatağa düşen Salih'in dinlenme sahnesi ile başlar. Annesi ve büyük ablası yanından hiç ayrılmaz. Salih, diğer zamanlarda görmediği bir ilgi ile karşılaşır. Sevgi yoksunluğu içindeki çocuğa, bu rahatsızlık dönemi çok iyi gelir. Gördüğü ilgiden memnundur. Martı da eve ve insan kokusuna iyice alışır. Evin içinde dolanır.

Bu bölümde Metin, geri döner. Salih'le sıcak bir ilişki kurar. Salih'i kamyonuna bindirir, mutlu eder. Bu andan itibaren Salih yine kendi kurduğu hayal dünyasına geçer. Şimdiye kadar romanın muhtelif bölümlerinde Salih'in hayal dünyasında kendine yer bulan, onun hayallerinin gerçekleşmesi için çaba gösteren bütün karakterler karmaşık bir olay örgüsü içinde okurun karşısına çıkar. Modern romanlardaki bilinç akışı yöntemine benzer biçimde belli mantık sırasına sahip olmadan, her zaman akla uygun olmayan biçimde Metin, korsanlar, yılan şehzade, padişah, Temel Reis, Salih'in muhayyilesinde canlanır.

Eserin on sekizinci bölümünde Salih'in martısına Temel Reis, bir merhem yapar ve zaman içinde martının yaralı kanadı iyileşir, kuş yavaş yavaş uçmaya başlar. Daha önceki bölümde Metin'in gelmesi ile Salih'in bir isteği gerçekleşmişti. Şimdi bir arzusu daha yerine gelmiş olur. Hem martı hem Metin, Salih için simgesel değerleri olan kurnaca unsurlarıdır. Salih'in umutları yeşerir. Bunların yanında Salih'in babası Osman, Metin'le yaptığı işten kazandıklarıyla eve buzdolabı, ızgara gibi eşya alır. Bununla yetinmez, evdekilere çeşitli kişisel hediyeler de getirir. Salih'e aldığı iki tişörtün birinde uçan bir martı, diğerinde şahlanan bir at resmi vardır. Martı ve şahlanan at gösterenleri, özgürlüğün sembolleridir, Salih'in o anki duygularını temsil eder. Her şey Salih'in hayal ettiği gibidir. Evde samimi bir atmosfer oluşur. Yıllarca maddi imkânsızlıklardan dolayı insanların zayıflayan bağları yeniden kuvvetlenir gibi olur. Herkes birbirine karşı sevgisini tazeler, çoğaltır.

On dokuzuncu bölümde artık eserdeki çatışmalar çözüme kavuşur. Metin, eski ortakları tarafından öldürülür. Salih, Metin'in diğerleri ile çatışmasının her aşamasına ve

ölümüne şahit olur. Salih'in umut ışıklarından biri böylece söner. Bundan iki gün sonra Salih'in babası Osman, aile bireylerini eşi Hacer'e emanet ederek kendisinin para kazanmak için başka bir yere gideceğini söyler. Buna büyükana karşı çıkar. Kocası Halil'in gidip bir daha dönmemesi dolayısıyla, onunla benzer akıbeta uğrayacağı endişesi ile oğlu Osman'ı göndermek istemez. Salih, ninesine karşı gelir. Duygu patlaması yaşayan büyükana, önce Salih'in boğazına sarılır; onu elinden aldıklarında odada bulunan martıya yönelir, kuşun kafasını gövdesinden koparır. Salih, yaşamındaki ikinci ışığını, umudunu, yaşama bağlılığını da böylece kaybetmiş olur. Eserin başında bulduğu yaralı martı ile kendine bir hayat amacı edinen Salih, şimdi onu yitirmiştir.

Son bölümde Temel Reis'e tayfa olmak ister ancak sahile gittiğinde bütün teknelerin hareket ettiğini, kendisinin geç kaldığını anlar. Son umudu, son isteği de böylece kaçmış olur. Demirci ustasının yanına gelir, eser son bulur.

4.2.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk

Salih, birbirine sevgi besleyip saygı duyan bir aile ortamında yetişmez. Bundan dolayı o, zamanının çoğunu evin dışında geçirir. Aile bireyleri hâricindeki insanlarla beraber olma eğilimindedir. Kendi ailesindeki kişilerin Salih'e karşı üç yaklaşımı vardır. Birincisi büyükananın ortaya koyduğu tutumdur. O, Salih'i hiçbir koşulda sevmez, yanına yaklaştırmaz. İkinci yaklaşım annede görülür. Anne, zaman zaman Salih'e davranışları ve vurdumduymaz tavırları nedeniyle kızar. Ancak yine de bir anne merhametine sahiptir. Çocuğu sahiplenir, onun iyiliği için gayret eder. Üçüncüsü ise Salih'i olduğu gibi sevenlerin tutumudur. Artık aynı çatı altında yaşamaları da büyük ablası ve ablasının eşi Mustafa, Salih'e karşı sevgi dolu ve samimi yaklaşıp.

Büyükana, Salih'e yakın birisi değildir. Ona hiç sevgi göstermez. Salih'in çocuk olduğunu unuttur, kendisine yaptığı şaka veya göndermelere çok kızar. Bu durum öyle bir hâl alır ki büyükana, eserin sonunda Salih'i öldürmek için boğazına sarılır. Başaramayınca Salih'in bir parçası olarak gördüğü martının boynunu koparır. Salih de bir çocuk olarak karşısındakinden sevgi görmeyince yaşadıklarının etkisiyle aksileşip kendine reva görülen sevgisizliği çevresine yansıtır. Hatta büyükanası ile kendisi arasındaki bu anlaşmazlık, tarafların vücut dillerine bile yansır.

“(Büyükana) sertçe burnunu kıvırdı, yüziyle, bakışlarıyla onu aşağıladı. Salih de ondan geriye kalır mı, o da yüziyle, bakış, duruşuyla onu aşağıladı. Ama Salih buna çok kızdı. Deh, ona ne yapmıştı da şimdi Salih, ona böyle davranıyordu bu mendebur kadın, gören görmeyene Allah için söylesin” (Kemal, 2021ç: 99).

Salih, büyükanasının, kendine neden böyle davrandığını çocuk aklıyla düşünür ama bu sorusuna bir cevap bulamaz.

Salih, yaralı martısını iyileştirmek için birçok kez büyükanasından yardım ister. Büyükana bir martıya merhem yapmayı hakaret olarak kabul eder. O, ilaçlarının insanlar için olduğu düşüncesindedir. Yardım isteyen Salih olunca iyice aksi bir tutum sergiler. Salih ile kurduğu diyalog iletişim açısından sorunludur. *“Boynunu koparacağım senin o kuşunun da, senin de. Öldürdün beni. Öldürdün hayırsız oğlumun hayırsız piçi. Öldürdün beni. Sen öldürdün beni. Senin de kuşunun da bir boynunu koparabilsem”* (Kemal, 2021ç: 278). Salih gerçekten büyükanasının kendisini öldüreceğini düşünür. Zira Dilber, en sonunda bu yönde bir girişimde de bulunur. Büyükana, hayatta yaşadığı acıları çocuğa yansıtır.

Salih, sıkıntılı zamanlarında muhayyilesinde kurguladığı düş dünyasında yaşamaya başlar. Bu hayal âlemini arzu ettiği biçimde düzenler, böylelikle bilinçaltında rahat eder. Ancak hayalinde bile büyükanasını değiştiremez. Dilber, her iki yerde de kötülük peşinde bir kadındır. Büyükanasının neden böyle bir insan olduğunu, torununa niye bu kadar acımasız davrandığını Salih anlamlandıramaz. Annesi bu konu ile ilgili hem Salih’e hem de okura açıklamada bulunur.

“(Salih’in) Anasına göre Dilber yalnız ona düşman değildi ki, o yeryüzündeki herkese, gökteki uçan kuşa, yerdeki karıncaya, börtü böceğe, denize, esen yele de düşmandı. En çok da elli yıldır seveda bağlayıp beklediği Halile, onun ölüsüne de, dirisine de düşmandı” (Kemal, 2021ç: 346).

Büyükana hayata karşı kızgınlığını çevresindeki insanlara yansıtır. Salih de bu yansıtmadan en çok nasip alanlardandır.

Salih’in babası Osman, yetim büyür. Annesi de onun bu durumundan dolayı üzerine titrer. Osman, babasıyla ilişki kurma fırsatı bulamamıştır. Kendisi de çocuklarına babalık yapmaz. Esirgeyen, merhamet gösteren, sevgisini veren bir özelliğe sahip değildir. Salih, babasını her seferinde kızan, bağırان, döven, evdeki huzuru bozan, içkiye müptela bir kişi olarak görür.

“Salih kendini bildi bileli, babası sabah evden çıkıyor, gece yarıları naralarla, sallana yuvarlana dönüyordu. İri, yakışıklı bir adamdı. Bazı da kızıyor evi kırıp geçiriyordu. Anasını, ablalarını, Salihi sıra dayığından geçiriyordu. Onlar dayak yerken, Salih iyi biliyordu, her seferinde dönmüş ona bakmıştı, büyükana sevinçten dört köşe oluyordu. Onlar dayığı yerken neredeyse ayağa fırlayıp ziller takıp şıkır şıkır oynayacaktı” (Kemal, 2021ç: 124).

Büyükana, oğlu üzerinde söz sahibidir. İstese oğlunu engelleyebilir ancak bunu yapmaz. Merhametsiz bir kişilik gösterir. Hatta kimi zaman Osman’ı şiddet konusunda engellemek yerine tahrik eder.

Ailede baba – oğul ilişkisi problemlidir. Babaannesine yaptığı bir şakadan sonra Salih, babasının kendine yapacaklarını şöyle tasavvur eder: *“Babası onu öldürürdü, öldürmese de sakatlardı, kollarını, bacaklarını kırar, gözünü çıkarırdı. Ya da polise verir, onu İstanbul zindanına attırırdı”* (Kemal, 2021ç: 102) Bir çocuğun kafasındaki baba imgesinin şiddetle yan yana olması, hayalindeki babanın bu biçimde tasarlanması sorunlu bir durumdur. *“Onlar (çocuklar), olan biteni farklı bir düzeyde sorgularken hem bireysel hem de toplumsal konulara kendi dünyaları ölçeğinde yeni yorumlar getirmektedirler”* (Mutlu, 2022: 37). Bu durumdaki çocuğun hem psikolojisi hem de güven duygusu zedelenir. Böyle bir babanın evladı; şiddete meyyal, çevresindekilere zarar vermeye yatkın bir birey olarak yetişir.

Salih’in babası Osman, herhangi bir işte çalışmaz. Evde dokunan bezleri pazarlayarak maddi kazanç sağlar.

“Baba haftada bir gün, dokunup örülmüş, köşeye yığılmış bezleri, işlemeleri alır çarşıya giderdi. Bu günler evin düğün bayram günleriydi. Sabahleyin çıkan baba tam ikindiüstü eve dönerdi. Neler neler getirmezdi çarşıdan, ama neler. Salihe kocaman kocaman, hem de beş tane elmaşekeri getirirdi. O gün evde mis gibi kokan yemekler pişer, sofraya bir donanırdı ki, İstanbul zenginlerinin sofrası gibi” (Kemal, 2021ç: 125).

Romanın genelinde mutlu bir aile tablosu çizilmemesine karşın bu paragrafta farklı bir durumun varlığı da anlaşılır. Aslında eve biraz para girdiğinde, maddi durumları bir miktar iyileştiğinde mutlu bir aile görülür. Yemeklerin kokusundan babanın söylediği türkülere, Salih’e alınan şekere kadar her çocuğun içinde yaşamayı isteyeceği bir aile fotoğrafı vardır. Bu bakımdan Salih’in hayattaki mutsuzluğu, ailesinin maddi durumu ile de ilgilidir.

Salih baba tarafından talihsiz bir çocuktur. Babası işsizdir, alkol kullanır, kumar oynar. Böyle zamanlarda babasından kaçır, uzak durur. Ancak kimi zaman kendisinden saklanılan o kişi, sanki uzun süren bir uykudan uyanmış gibi başka biri olur. Evdeki herkes bu günleri bekler. Baba, kendine işler icat eder ve dünyanın en çalışkan insanı olur.

“Bu günler ev için, büyükana için bile düğün bayramdı. Bir ışık kaynağıydı baba bu günler, bir mutluluktı, çiçek açmış bir bahar ağacıydı, tepeden turnağa. Baba hep baharları böyle çalışkan oluyordu. On beş, yirmi gün, baba hiç durmuyor, kendisine işler icat ediyor, ömrü boyunca çalışmaktan hiç geri durmamış bir kişinin mutluluğunda çalışıyor, didiniyor, yüzünden, alnından şıp şıp terler damlayarak uğraşıyordu. Salih böyle günlerde babasına hayrandı. Ne Metin abi, ne başkaları gibi olmak istiyordu, o tıpkı şimdiki babası gibi olmak istiyordu” (Kemal, 2021ç: 178).

Baba her zaman böyle biri olsa Salih de değişecek, evinden yuvasından uzaklaşmak isteyen bir çocuk olmayacaktır.

Salih'in annesi, kimi zaman oğluna kızar. Ancak yine de anne sevgisine ve merhametine sahiptir. Salih'in herhangi bir işte çalışmaması, boş uğraşlarla meşgul olmasına üzüldür. Buna rağmen oğlunu sahiplenir, iyiye yönlendirmek ister. Salih, oyuncak kamyonu alamayıp da karamsarlığa düştüğü sabahlardan birinde henüz yeni uyanmış ama yatağından kalkmamış olduğu bir zamanda annesi şöyle seslenir: *"Baksana şu haline, bir deri bir kemik kaldın. Sabahtan akşama kadar sürt ha sürt, ne olacak senin bu halin? Haydi yüzünü yıka da kahvaltını et, ne cehenneme gideceksen ondan sonra git"* (Kemal, 2021ç: 170). Annenin sözlerinde hem kızgınlık duygusu hem de koruma anlayışı vardır. Böyle olunca da Salih her zaman annesini kendisine yakın hissedemez.

Salih, Temel Reis'e yardım ettiği bazı günlerde bu çalışmasının karşılığında balık alır. Bez dokuma işine girmeyip boş gezmesi dolayısıyla işe yaramaz görünen oğlu o günkü çalışması sonunda kazandığı balıkları eve getirdiğinde annesi mutlu olur. *"Oğlum balık getirdi, diye sevindi ana. Hem de kendi kazancı, elinin emeği de alının teri, gülümün, yavrum"* (Kemal, 2021ç: 187). Annesinin sevgisinin yanında başka bir beklenti de sezilir bu cümlede. Anne ve onun dâhil olduğu toplumsal sınıf, bir çocuğa oyuncak alamadığı gibi onun para getirici bir işte çalışmasını da bekler. Salih, çocukluğunu yaşayan bir birey değildir.

Annesi kimi zaman Salih'e kızsada ona karşı bir sevgi ve merhamet sahibidir. Salih kamyonu çaldığı gün, geç vakte kadar polis ve jandarma korkusundan ortalıkta görünmez, eve de geç gelir, annesi merak içindedir. *"Oğlum, yavrum. Salihim bu zamana kadara nerelerdeydin? Ne oldu sana? Merakımdan ölecektim"* (Kemal, 2021ç: 249). Bu sözler, Hacer'in, oğluna karşı samimi duygularının göstergesidir.

Salih'in iki ablası vardır. Küçük ablası Salih'in hayatına etkisi edemeyecek kadar küçüktür. Büyük ablası ise Salih için evden uzaklaşmak istediğinde bir sığınak vazifesi görür. Ondan çok eniştesi Mustafa'ya bir yakınlık duyar. *Büyük ablası yetişmiş çok güzel bir kadındı. Çocukluğunda balıkçı Mustafa ile gizli gizli buluşuyorlarmış. Salih bu balıkçı Mustafayı kasabada herkesten çok severdi"* (Kemal, 2021ç: 123). Mustafa, Salih'e elinden gelen her konuda yardımcı olan bir akrabadır. Bunu yaparken de bir vazife veya mecburiyet hissiyle değil, içten gelen bir arzu ile yapar.

Salih'in, çevredeki insanların kendi ailesine hangi gözle baktığı konusunda bir algılayışı vardır. *"Yazar, kahramanlarının kişiliklerini ve konumlarını belirlerken kendilerine*

olan hayranlık, çekingenlik, yakınlık, küçümseme gibi duyguları da örtük ya da belirtik olarak anlatıcı aracılığıyla gösterir” (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 312-313). Salih’in menfi düşüncesi “Babasını, anasını, ablalarını bu kasabada herkes küçümsüyordu Salihe göre. Salihte de öyle bir duygu vardı” (Kemal, 2021ç: 125) cümlesi ile aktarılır. Anlatıcı, “Salih’e göre” ifadesi ile çocuğun benlik algısını ortaya koyar.

4.2.3.3. Suça Sürüklenen Çocuk

Eserin başında anlatıcı, Salih’in kıyafetlerini okura betimlerken onun giydiği pantolon, ayakkabı ve tişörtten bahseder. İnsanlar arasında, Salih’in bu kıyafetleri hırsızlık yoluyla elde ettiğini söyleyenler olur. Ancak hâkim anlatıcı, “Salih ömründe hırsızlık yapmamıştı. (...) Salih hırsızlık yapmazdı” (Kemal, 2021ç: 16) sözleri ile bu bakış açısının yanlışlığını ortaya koyar. Salih’in hırsız olmadığını hem geçmiş zaman hem geniş zamanlı çekim ile ifade eder.

Salih bir gün mavi oyuncak kamyonu görür. Onu elde etmek, oyuncakla oynamak ister. Ancak anne ve babasından bu parayı isteyemez, onların ekonomik durumları müsait değildir. Zaten oğullarının bu isteğinin önemini de kavrayamamışlardır. Büyükanada para vardır ancak o da Salih’i sevmez, para yardımıyla bulunmaz. Salih, Demirci İsmail Usta’ya çırak olup ihtiyacı olan parayı kazanmak ister ancak usta, kendisine iş vermez. Çevresindekilerin bu duyarsız tutumlarından dolayı Salih, oyuncakı elde etmek için başka yollar aramaya başlar. Çıkar yol olarak önce büyükanasının sandıkta sakladığı altınları çalmak ister, girişimde bulunur ama başarılı olamaz. Daha sonra arkadaşı Bahri ile bir olup mavi oyuncak kamyonu Avukat Osman Ferman’ın oğlundan çalar. İlk önce yaptığı eylemin sonuçlarından korkar. Ancak herhangi bir yaptırıma maruz kalmaz. Hatta kimse bu olayın farkında bile olmaz. Zira Salih, büyüklerince çok önemsenen bir çocuk değildir. Daha sonra Bahri ile beraber çeşitli oyuncakları çalmaya, bu yaptıklarından da keyif almaya başlarlar. Böylece çocuk, toplumun duyarsızlığı nedeniyle suç işleyen birine dönüşür.

4.2.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk

Salih, Metin’i çok sever. Hayallerinde ona yer verir. Metin, balıkçılığı bırakıp kaçakçılık yapmaya başladığı zamanlarda onun diğer kaçakçı arkadaşları ile buluşmalarını Salih dikkatle takip eder. Öyle ki onların ne konuştuklarını öğrenmek, nasıl bir ilişki içinde olduklarını anlamak için birçok geceyi Metin’in evinin bahçesine bakan bir ağacın dibinde geçirir. Salih, kaçakçıların konuştuklarını dinler, Metin’i

pusuya düşürüp öldüreceklerini anlar. Bu öldürme olayı gerçekleşir. Salih, bir çocuk olarak Metin ve diğer kaçakçılar arasındaki çatışmaya ve bunun nihayetinde Metin'in öldürülmesine şahit olur.

4.2.3.5. Doğa Karşısında Çocuk

Coğrafya, orada yaşayan insanların kişilik ve kimliklerini şekillendiren önemli bir unsurdur. Yaşar Kemal romanlarında da kişiler, içinde yaşadıkları doğadan bağımsız değildir. Doğa, roman kişilerini tamamlayan önemli bir öge durumundadır. *Al Gözüm Seyreyle Salih*'te de deniz, önemli bir unsur olarak okurun karşısına çıkar. Çukurova'nın doğasını eserlerinde önemli bir öge olarak kullanan sanatçı, 1950'den sonra İstanbul'a gelir. Burada kaldığı yıllarda gözlemleri devam eder, "İstanbul dizisi" olarak gruplandırılabilen Al Gözüm Seyreyle Salih, *Deniz Küstü*, *Kuşlar da Gitti* adlarında üç farklı roman yazar. Bunların ilk ikisinde deniz, önemli bir doğa unsuru olarak yer alır.

Salih, bulunduğu ortamdan uzaklaşmak ister. Ailesinin yanına bile zorla gider. Bu kaçma isteği sonunda doğaya ve doğal varlıklara sığınır. Doğa, onun kendi başına olmasına imkân sağlar.

"Dış adayı çok iyi tanırdı. Başı sıkışınca hep Dış adaya gitmek isterdi. Bu yüzden ıncığını cıncığını bilirdi Dış adanın. Martılarını da bir bir tanırdı. Kim tanır bu dünyada onun kadar martıları, bulutları, bir de boncuklu arıları... Bir de kim tanır örümcek deliklerini, kuğu göllerini bu dünyada Salih kadar, kim" (Kemal, 2021ç: 21)?

Salih doğada yalnız kaldığı zamanlarda en mutlu anlarını yaşar. Doğadaki varlıklar ona huzur verir. Aynı zamanda insanlardan uzaktır.

"*Al Gözüm Seyreyle Salih* adlı romanda doğanın bilincinde olan bir çocuk kahraman vardır. "Şu Ocaklı adaya hiç arı gider mi, giderse orada barınır mı, barınırsa ne yer, işte Salih böylece tavşanları da merak eder. Tavşanlar nasıl yaşarlar bu küçük adada, ne yer, ne içerler, nereden nasıl gelmişlerdir" (Kemal, 2021ç: 84).

Salih etrafındaki doğal unsurlara ilgisi yüksek bir çocuktur.

"Şu gökte katar katar olmuş turnalar nereden gelip nereye giderler, hem de nereye konarlar? Şu kocaman kelebeğin yuvası nerede, işte bunu da Salih bilir. Bu kelebekten bin tanesini, mavi, kara işlemeli, kırmızı benekli, bir el kadarını bir arada kim görebilir, Salih. Parmak kadar arılar, ayakları tüylü yumuşak, sırtları mavi, yanardöner, menevişli, kuyrukları yalım gibi parlak kırmızı çakan, halkalı, kim tutar onları, tutup da bir gün sabahtan akşama kadar gözlerini kırpmadan kim seyredip suretlerini kafasının içine olduğu gibi nakşedebilir, kim, elbette, Salih. (...) Köpüklü dalgaların nereden gelip nereye gittiklerini Salih kadar, görmüş gibi, kim bilir" (Kemal, 2021ç: 85-86)?

Salih'in doğa karşısında ilgisini aktaran anlatıcı, okurun roman karakterine ilgi duymasını da ister. Eserde denize ilgi gösteren bir çocuk karakter karşımıza çıkar.

Metin, uzun aradan sonra bir kamyonla çıkageldiğinde onu gören Salih, karşısındaki araca büyük bir beğeni ile bakar. Onun hayranlığının sebeplerinden biri, kamyonun üzerindeki resimler, işlemlerdir. *“Bir kocaman, yepyeni, masmavi, deniz çiçek açmış gibi, karoseri de nar çiçeği, üstüne yeşil dallar, yabangülleri işlenmiş”* (Kemal, 2021ç: 86). Doğaya ait unsurlarla renklendirilmiş kamyonu olan ilgisi çocuğun algılarının hangi varlıklar üzerine yoğunlaştığını göstermesi açısından da dikkate değerdir. Şakar’a göre roman, yaşam merkezlidir.

Onun *“Yaşam merkezli olması doğal olanı yaşam ve birey merkezli ele alması anlamına gelir. Doğal olan genellikle doğal halinde bir kendilik olarak yansımaz, daha çok kentin ve bireyin hayatını zenginleştiren manzara olarak romandaki yerini alır. Yaşam ve birey hep manzaranın önündedir; manzara onlara göre anlam kazanır, yaşam ve birey onun üzerinde kurarlar hayatlarını”* (Şakar, 2021a: 26).

Bu bakımdan değerlendirildiğinde herhangi biri için sıradan bir desen olabilecek işlemler, Salih için hayatın anlamıdır. Doğaya ait nesneler, onun için anlamlıdır. Metin, evine ikinci kamyonu getirdiğinde aracın üzerindeki şekiller Salih’i hayal dünyasına daldırır. Yaşar Kemal’in romanlarında ince bir çizgi ile ayrılan/birleşen gerçek ve düş karşıtlığı/birlikteliği Salih’in içinde yer aldığı bu sahnede görülür. Salih’in düşleri ise doğa unsurları ile süslüdür.

“Salihe gün doğmuştu. Üç tane, tam üç tane ıslıl ıslıl kamyon. Mavisi, denizin açtığı çiçek. Salih bu denizin açtığı çiçek sözüne bayılıyor, o çiçeği düşünüyordu. Denizin mavisi gittikçe maviliyor, saydamlaşıyordu. Sonra da koskoca denizin üstü masmavi, ulu bir ışık mavisi bir çiçek oluyor açıyordu. Öteki de turuncu, Salih turuncu ulu çiçeği denizin üstünde, gene bir ucu batıda, bir ucu doğuda açıtırıyordu. Bir sürü bir araya gelmiş güneş büyüklüğünde” (Kemal, 2021ç: 106).

Yazarın derlemeler yapmak amacıyla uzun yıllar sahada bulunması, gözlemlerle kendi imgelemine kuvvetlendirmesi, böyle bir ifadenin ortaya çıkmasında önemli bir etkidir.

4.2.3.6. Toplumsal Baskıya Maruz Kalan Çocuk

Salih, küçük kasabada yaşayan bir çocuktur. Topluluğu oluşturan bireylerin de yazısız kabulleri vardır. Bu kasabadaki anlayışa göre erkek, kadın, çocuk ayrımı yapılmadan herkes gelir getirici bir işte çalışmalıdır. Genel anlayış budur. Oyun ve okul çağında olsalar da çocuklar da çalışmalı, evlerine para götürmelidir. Salih, bu anlayışa karşı çıkar. Kendisine biçilen rolü oynamaz. Bundan dolayı ailesinde annesi, büyükanası; kasabada komşular, mahalleli onun üzerine gider, her fırsatta ne yapması gerektiğini vurgularlar. Bez dokuma işinde çalışmamasından dolayı aylak olmakla, işe yaramaz olmakla itham ederler.

4.2.3.7. Roman-Gerçeklik İlişkisi Açısından Çocuk

Yaşar Kemal, içinde yaşadığı toplumu gözlemleyip eserlerine yansıtan bir sanatçıdır. Çoğunlukla asıl hikâyenin ardında ele aldığı, okuruna vermek istediği alt metin bulmak mümkündür. Örneğin *Akçasaz'ın Ağaları* serisinde ağaların kendi aralarındaki mücadeleyi anlatırken okur, aynı zamanda makineleşmeyle birlikte sermayenin el değiştirmesine ve güç dengelerinin yeniden şekillenmesine şahit olur. *Al Gözüm Seyreyle Salih* adlı eserde de İstanbul'un bir Karadeniz kasabasında yaşayan insanlarını ve küçük bir çocuğu anlatırken romanın yazıldığı yıllarda ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal ortama da göndermeler vardır. “*Kimi zaman kahramanlar, belli özellikler taşıyan bir döneme, yazara ya da türe ait olabilirler*” (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 323). Bu bakımdan eserin kahramanı Salih, her ne kadar hayaller kurup o hayallerine kavuşamayan bir çocuk konumunda olsa da toplumsal hareketliliğin, örgütlü mücadelenin, ideolojik düşüncelerin belirginleşip karşı karşıya geldiği bir dönemin insanıdır. Döneme ait izler, eserde yer alır.

Salih'in babası her yıl olduğu gibi on beş günlüğüne çalışkan olmaya karar verdiğinde, çalışma konusunda tırat atarken “o gençler”den bahseder.

“O gençler, polislerin, askerlerin döve döve öldürdükleri gençler (...) bu eve o kaçak gençlerden birisi düşerse alıp saklayacak, ben gelinceye kadar onları gözünüzden esirgeyecek, kuştüyüyle besleyeceksiniz, ne diyorlardı, en büyük insanlık sömürüye başkaldırmaktır. (...) Şimdi de o gençleri diline dolamıştı. Onlara sonsuz hayranlığını dile getiriyor, yollarına öleceğini söylüyordu” (Kemal, 2021ç: 177-178).

Romanın ilk baskısının tarihi göz önüne alındığında ülkemizdeki 1980 askerî darbesine giden sürecin hikâye zamanı olarak belirlendiği anlaşılabılır.

Salih, oyuncak kamyonu alıp kaçtığında Bahri oyuncağın sahibi olan çocuğun yanında kalır. Salih ise heyecanı ve korkusundan dolayı kafasında bazı senaryolar kurar. Bahri'yi polis yakalar, karakola götürür. Orada ona işkence ederler. Salih'in kurgusunda Bahri'nin ağzına boru sokulup onu araba tekerleği gibi şişirmek, cinsel organına bağlanan telle elektrik vermek (Kemal, 2021ç: 226-227) gibi düşünceler vardır. Bu, yazarın kendi dönemine ait şahitliklerinin, romanın çocuk karakteri vasıtası ile yansıtılmasıdır.

Selim adlı bir gencin, Mustafa Kaval adlı zengin bir babanın oğlu olan Yusuf tarafından öldürülmesi sonucunda maktulün babası, yargı makamlarından vicdanları rahatlatacak bir karar çıkaramaz. Bu kararı çıkarmayanların sözünü anlatıcı şöyle aktarır: “*Bak, sokaklarda kan gövdeyi götürüyor, her gün bir delikanlı, fidan gibi bir üniversite genci*

öldürülüyor, onu da, öldürenleri de bütün ülke polisiyle, devletiyle, biliyor da” (Kemal, 2021ç: 266)... Bu sözler, hayatın, kurmacanın içindeki iz düşümüdür. Çocuk karakter Salih, böyle bir topluluk içinde yaşar. Bu olanların bir çocuğun gözünden anlatılması, yaşananların toplumun her kesimini nasıl etkilediğini göstermek açısından önemlidir.

Bir şey, kalıcı kılınmak istenirse bunun en iyi yolu onu sanatsal ifade tarzları ile aktarmak, sanat yoluyla kayda almaktır. Yazar da dönemin genel durumunu, sosyal ve siyasi hareketliliklerini, acı çeken gençleri ölümsüzleştirmeyi seçer. *“Yazarlar ciddi olarak dünyayı gözlemledikleri zaman ne yaparlar? Belki de şeylerin hayatını ölümden kurtarmanın ta kendisinden başka bir şey yapmazlar”* (Wood, 2018: 63). Hikâyeyi çoğaltma bakımından *Al Gözüm Seyreyle Salih*, çok çeşitli insanlara da içeriğinde yer verir. Bu bakımdan okur olarak bizlerin *“hem parantezi genişletmemize hem de daraltmamıza elveren o acayip beceriye yer vardır”* (Wood, 2018: 37).

Romanın gerçekliğe dokunan yanlarından biri de roman karakteri olan Salih’in ve eserin yazarının bazı kişilik özelliklerinin örtüşmesidir. Salih, çevresini ve çevresindekileri seyretmeyi çok sever. Yaşar Kemal de çocukluk huylarından birinin “seyretmek” olduğunu, örneğin eve getirilen bir kilimi aylarca bıkıp usanmadan seyrettiğini, demircilerin ocaklarını, marangozların tezgâhlarını günlerce gözlemlediğini ifade eder. Kendisinin dünyada hiçbir şey yapmadan her şeyi izlemeye geldiğine inandığını (Kemal, 2022a: 43) söyler. Salih’in “seyretme” huyu, yazarın hayattan alıp eserine koyduğu bir niteliktir.

4.3. KUŞLAR DA GİTTİ

Kuşlar da Gitti, Yaşar Kemal’in İstanbul’a dair yazdığı romanlarından biridir. Eserde ekolojik, ekonomik ve toplumsal değişim; çocuk kahramanlar ve onların başından geçen olaylar dizisi üzerinden anlatılır. Romanın ilk baskısı 1978 yılında yapılmıştır.

4.3.1. Romanın Olay Örgüsü

Eserin olay örgüsü, doğrusal bir zamanda devam eder. Yazar, çocuk karakterlerin yaşadıklarından yola çıkarak doğanın dengesinin bozulmasını; şehirleşme ile birlikte insanların birtakım manevi değer ve geleneklerinin korunamamasını anlatır.

Süleyman, Hayri ve Semih, Florya düzlüğünde kuş avlayıp o kuşları insanlara satarlar. Kafesteki kuşları belli bir ücret karşılığında alıp tekrar doğaya bırakan insanlara cennet

kapısında bu kuşların yardımcı olacağına inanılır. Bu anlayışa “azat buzat” denir. Bu, bir gelenek hâlini almıştır. Kahraman anlatıcı, bu avcı çocukların yanlarına gelip kendisine daha büyük bir kuş yakalamalarını söyleyerek kendilerine ödeme yapar. Ancak çocuklar o kuşu yakalayamaz. Evlerinin ekonomik durumuna yardımcı olacak bu çocuklar, insanların kuşları satın almamasından dolayı kendilerini çaresiz hisseder. Süleyman, annesinin değerli bir halısını çalıp satar. O parayla kafesler alırlar ancak bu kafesler bir namaz çıkışı, caminin önünde sakallı bir erkek tarafından kırılır. Çocuklar sattıkları bu halıyı tekrar alabilmek için gayret ederler ancak şartlar onlara bu arzularını gerçekleştirmek için fırsat vermez. Bu çaresizlik, onları daha sinirli yapar. Çocuklara yardımcı olmak isteyen, anlatıcının arkadaşı Mahmut da kuşları kimseye satamaz. İnsanlara olan inançlarını da yitirirler. Romanın sonunda avcı çocuklar, yakaladıkları bütün kuşları kendileri yer. Yenilen kuşların kafaları, çocuklarının çadırlarının yakınında “*İstanbul şehrinin acımasızlığının, yitmişliğinin, kendi kendini, insanlığını unutmuşluğunun, çok şeyler yitirmişliğinin bir anıtı*” (Kemal, 2020: 79) olarak anlatıcının karşısına çıkar.

Eserde bir de izleyici çocuklar vardır. Bunlar roman boyunca konuşmazlar. Sadece ormana gelerek çalışıp para kazanmak zorunda olan diğer çocukları izlerler. Bunlar zengin muhitin çocuklarıdır. Gücün, refahın, modern hayatın temsilcileridir. Tuğrul, bu grubun en öndeki üyesidir. Roman, avcı çocukların hayat karşısında mağlubiyeti ile bitince Tuğrul ve arkadaşları da içten içe bir mutluluk duyar.

4.3.2. Romanın Kişi Kadrosu

Kuşlar da Gitti, hacmi ve olay örgüsünün yalınlığına bağlı olarak kişi kadrosu bakımından zayıftır. Var olan karakterler de birbirlerine yakın özelliklere sahiptir, aynı grubun benzer kişileridir. Eserde temsili iki grup vardır. Birisi kuş avlayıp onları satarak para kazanmak zorunda olan çocuklar grubu, diğeri ise avcılarını izleyip onların başarısız olmasını bekleyen izleyici grubudur.

Kuş avlayan çocuklar Semih, Hayri ve Süleyman’dır. Bu çocukların ortak özellikleri, para kazanmak için çalışmak mecburiyetinde olmalarıdır. Bu amaçla bir araya gelirler.

Semih: İstanbul’a Van’dan gelmiştir. Yağ iskelesinde dükkân açmanın hayalini kurar. Süleyman ve Hayri ile de ortak olmak ister. Kafasında çok para kazanıp banka müdürlerinden saygı göreceği günleri kurar. Sonra niteliklerini kimseye söylemediği büyük bir fabrika açıp yalılar almanın düşünü görür. Tuğrul ve arkadaşları ile sert bir

kavgaya girer, anlatıcı onu “kısa boylu bıçkın çocuk” diye niteler ancak yumuşak bir yüreği de vardır. Kuşların satılamayıp kafeslerde kalmasından dolayı kuşları kasdederek söylediği “*Bu zavallıları işkence etmek için yakalamadık ki... Hemen salıverelim, diye yakaladık. (...) Şu kuşların hali yüreğimi paralıyor benim*” (Kemal, 2020: 19, 25) sözleri onun gönlündeki merhameti ortaya koyar.

Hayri: İstanbul’a Rize’den gelmiştir. Anlatıcı, Hayri’nin fiziksel özelliklerini şöyle tasvir eder:

“Kısa boylu, geniş omuzlu, üç köşe gözlü, kalın kaşlı, diken diken olmuş saçlı, kocaman elli, kocaman başlıydı. Gözlerinin akında, birisinde iki, birisinde üç ben vardı. Sol gözündeki ben büyüyor, yayılarak ta gidip karaya karışıyordu. Bu çocuk hiç denecek kadar az konuşuyor, ağzını türkünden türküye açıyordu” (Kemal, 2020: 7).

Hayri’nin alkol bağımlısı bir babası vardır. Bir gün kızgınlıkla, kardeşi gibi gördüğü komşunu silahla vurur. Annesi; çay bahçelerini, beş ineğini, evlerini, içinde sekiz kişinin çalışabileceği takalarını satıp kocasını kurtarmak için avukatlara verir. Buna rağmen baba, on beş yıl ceza alır. Hayri, babasının gelecekte olmasını beklediği aften yararlanarak cezaevinden çıkmasını umar. Babasının öldürdüğü kişinin kardeşleri Rize’de Hayri’yi rahat bırakmaz, sürekli takip ederler. Hayri de bir takaya binerek annesini de Rize’de bırakıp İstanbul’a kaçar.

Süleyman: Romanda “Uzun” lakabıyla anılır. Anlatıcı, onun hakkında şu bilgileri verir:

“Bir sırık gibi upuzundu. Boynu uzamış gitmişti. Pörtlek kocaman gözleri, hemen yerinden fırlayacaklarmış gibiydi. Hep konuşuyor, konuşuyor, birdenbire susuveriyordu. Konuşurken uzamış boynu ipince, öyle kalı kalıveriyordu” Kemal, 2020: 7).

Kafeslerini kıran hacıya Süleyman çok sinirlenir. Öfkeye evrilen duygu durumunun etkisi ile sözünü ettiği kişiyi öldüreceğini söyler. Ancak onu iyi tanıyan arkadaşları Süleyman’ın böyle bir şey yapamayacağını ifade ederler ve anlatıcıya onun hakkında bilgi verirler. “*Bakma sen ona abi, o karıncayı bile öldüremez. Şimdi biz olmasak, acıdığından şu kuşların hepsini salıverir. Yufka yüreklinin biridir ki sorma*” (Kemal, 2020: 23). Süleyman, bazen içinde bulunduğu olumsuz şartların da etkisiyle sinirlenir ancak özünde yufka yürekli biridir. Kafeste kapalı kalan kuşlar hakkında “*Yüreğim paramparça oluyor bu küçük küçük kuşlara, acıdan.*” (Kemal, 2020: 26) diyecek kadar duygusal bir kişiliğe sahiptir. Ancak İstanbul’a ve İstanbullulara öfkeli. Kuşları alıp serbest bırakmadıkları için bu şehrin başına bir bela geleceğini düşünür.

Tuğrul: Romanda anlatıcının okura adını duyurduğu ilk karakterdir. Çakır gözlü olduğu bildirilir. Eserin içinde, avcı çocuklarla giriştikleri kavganın dışında hareketi

yoktur. Çenesini dizlerinin üzerine getirip bacaklarını kucaklayarak kuş avlayan çocukları seyreder. Zengin sınıfı temsil eder. Babası, Fatihli çocukların özeneceği biçimde, bekçibaşıdır. Diğerlerine göre daha seçkin bir muhitte yaşar. Yoksullukları nedeniyle Semih, Süleyman ve Hayri'yi bakışları ve davranışları yoluyla aşağılar. Kuş avlayarak ekonomik kazanç elde etmeye çalışan çocukların bir gün kaybedeceğini düşünerek onları takip eder. Bu düşüncesi de eserin sonunda gerçekleşir.

Anlatıcı: Eserdeki diğer karakterlerin hepsi ile bir biçimde ilişki içindedir. Anlattıklarını bizzat yaşayan ya da gören ancak adı eser boyunca anılmayan anlatıcı da romanın bir karakteridir. Tuğrul'u ve onun babasını tanır ancak kendisini, kuş avlayıp satan çocuklara daha yakın hisseder. Bunu da okura açıkça ifade eder. Çalışmanın “Romanın Gerçeklikle İlişkisi” başlığı altında ele alınacak durumdan dolayı bu anlatıcının, yazarın kendisi olduğu fikri okurun aklına gelebilir. Ancak “*Yazar ile anlatıcının birbirine karıştırılmaması gerektiği görüşü –aralarında Chatman’ın da bulunduğu- anlatıbilimciler tarafından genel kabul görmüş bir varsayımdır*” (Dervişcemaloğlu, 2022: 17). Bundan dolayı anlatıcının romanda kurgusal bir karakter olduğu unutulmamalıdır.

Mahmut: Yukarıda anılan karakterlerin dışında “*ikinci derecede önemli kahraman*” (Eziler Kıran ve Kıran, 2021: 321) olarak nitelendirilebilecek kişidir. Balıkçılık yapar. Arkadaşı olan anlatıcı sayesinde çocuklarla tanışır. Mahmut kuşların satılması işinde çocuklara yardımcı olmaya çalışır ancak memleketteki anlayışın değişmiş olmasına o da şaşırır. Sonunda balık avlamak için denize açılır.

4.3.3. Çocuk Kahramanın Konumu

4.3.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk

Yaşar Kemal'in kimi eserlerinde çocuklar başkarakter olarak okurun karşısına çıkar. Kimi zaman da yan karakter niteliği ile görünürler. Her iki durumda da çocukların yanında yetişkinler bulunur. Çocukların onlarla iletişim ve ilişkileri anlatılır. *Kuşlar da Gitti* adlı eser ise sadece çocukların romanıdır. Anlatıcı ve onun çocuklara yardımcı olmasını istediği arkadaşı Mahmut ile birkaç üçüncü derece karakter dışında olay örgüsünün içindeki hemen herkes, çocuktur. Eser, kişi sayısı bakımından zengin değildir. Romanın kişi kadrosu başlığı altında haklarında bilgi verilen çocukların olay örgüsündeki rolleri de bu başlık altında değerlendirilecektir.

Çocuklar, romanda iki grup hâlinde görünürler. Birinci grupta Hayri, Süleyman ve

Semih vardır. Bunlar, ekonomik durumları iyi olmayan ailelerin çocuklarıdır. Kendi ihtiyaçlarını karşılamak ya da ailelerinin bütçesine katkı sağlamak için kuş avlayıp satarlar. İkinci grup çocuk ise maddi olarak daha rahat bir hayatın içinde olanlardır. Tuğrul, bu grubun öne çıkan ismidir. Anlatıcının da tanıdığı biridir. Bu iki grup çocuk; modern-gelenekçi, güçlü-güçsüz, zengin-fakir gibi zıtlıkları temsil eder.

Okur, eserin ilk cümlesinde roman karakterlerinden biri ve onun bulunduğu mekân hakkında bilgi sahibi olur. Tuğrul, ormanın alt tarafından yürüyerek gelir. Biraz aşağıdaki düzlüğe üç kişi çadır kurar. Tuğrul, dünya ile alakası kesilmiş gibi çadır kuran bu üç kişiyi izler. Mekân, Florya'dır. Anlatıcı, çadır için çalışan üç çocuğun ise Fatih'ten buraya geldiklerini aktarır. Eserin ilerleyen sayfalarında anlaşılır ki anlatıcı, çocukların semtine dair bir bilgi sahibi değildir. Bu çocuklara bakarak onların Fatih semtinden olabileceğini düşünmüştür. *“Fatih semtini ben onlara yakıştırdım. Bunlar olsa olsa Fatihli olurlar, dedim içimden”* (Kemal, 2020: 13). Bu yer adı, yazar tarafından romanda rastgele kullanılan bir adlandırma değildir. *“Kurmacayı oluşturan bütün unsurlar, kurmacayı yazarken yazarın yaptığı bütün tercihler, başka tercihlere bağlıdır. Bu iki taraflı, çok katmanlı bir bağdır üstelik. Bu itibarla kurmacada mekâna dair bir şey söylemek, kurmacada karaktere dair bir şey söylemek anlamı taşıyacaktır”* (Şakar, 2021c: 54). Fatih, bir dil göstereni olarak başka edebî metinler bağlamında da *“birçok ilerlemenin gerisinde kalmış bir hüviyete sahip toplumun mekânı”* (Eyan, 2021: 188) olarak yorumlanır; varlıklı insanların oturduğu bir yerleşim yeri değildir. Ayrıca geleneğin, muhafazakârlığın sembolüdür. Anlatıcıya göre, çadır kuran üç çocuk, olsa olsa, böyle bir yerden gelir.

Tuğrul'un ormana geldiğinde yaptığı tek şey, karşısında çadır kuranları, sonra onların avlanmalarını izlemektir. Durgun bir hâli vardır. *“Ben, belki de on gün, Tuğrul'u hep oradan, ormanın alt yanından kollarını sallaya sallaya gelip tel örgüye sırtını verip, hem de dikenli tellere sırtını dayayıp çakırdikenleri üstüne tümseğe oturduğunu hiç konuşmadan orada öyle oturup durduğunu gördüm”* (Kemal, 2020: 7). Anlatıcı ilk olarak Tuğrul'u anlatır. Tuğrul, gökyüzüne salınan oyuncak uçakları, uçurulan helikopterleri değil; çadır kuranları izler. Yaşı itibarıyla kendisi için renkli sayılabilecek o dünya ilgisini çekmez. Bir mücadelenin içinde olan diğer çocukları sessizce izler.

Anlatıcı, aynı zamanda roman kişilerinden biridir. Stevick'in (2021: 23) romanın esasının insanın gerçek tecrübesi olduğuna dair görüşü ve *Kuşlar da Gitti*'nin gerçeklik ilişkisinin incelendiği bölümde yazılanlar dikkate alındığında, okur üzerinde, yazar ile

anlatıcının aynı kişi olabileceği izlenimi oluşabilir. *Ancak “Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru ‘ben’ diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yöneltir. Elbette bu yazar değil, anlatıcı, daha doğrusu anlatan-sestir”* (Eco, 1995: 27). Bundan dolayı anlatıcıyı, yazar ile bir tutmadan onun da kâğıttan bir varlık olduğunun bilinci ile hareket edilmelidir.

Bir dahaki buluşmada anlatıcı, Tuğrul’un bu olağan dışı sessizliğini sorgular. Tuğrul, karşısındakilerden rahatsızdır, onların varlığı kendisinde huzursuzluk yaratır. Ancak bu duygu durumunun sebebi açıklanmaz. Anlatıcı da bundan sonra oradan geçerken biraz daha dikkatli davranır. *“Ben de artık oradan her geçişimde durup çadıra, çadırdakilere bir iyice bakar oldum”* (Kemal, 2020: 9). Beş gün çadırı göz hapsine alan anlatıcı, çadırdakilerin herkes gibi ağ gerip kuş avlamaktan başka ne yaptıklarına dair bilgi ve izlenim edinemez. Kuş avlayan çocukların *“telaşlı, coşkulu, hırslı, aç gözlü”* (Kemal, 2020: 9) hâlleri vardır. Tuğrul, kuş avcısı bu üç çocuğa başka bir hisle yaklaşır. Onlarda ayrı bir şeyler görür.

Anlatıcı, bir gün kuş avındaki üç çocuğu izleyen Tuğrul’un yanına oturup onun gözlemine ortak olur. Tuğrul’un dikkatini çekmeyi de başarır. Karşıdaki çocuklara beraber bakarlar. Romanda böylece iki ayrı grup oluşturulmuş olur. Taraflardan biri Tuğrul’dur. Aralarına katılamadığı kuş avlayan çocukların karşısındadır. Diğer taraf ise kuş avlayan çocuklardır. Anlatıcı, her biri ayrı bir dünyanın mümessili olan bu iki grup arasındadır. Tuğrul’a yakın durur, onunla sohbet eder ancak henüz karşı grupta bir münasebetin içine girmez.

Tuğrul’un takip ettiği çocukların yaptığı işi anlatıcı, okura açıklar. Böylece bir geleneği de dile getirmiş olur.

“Florya düzlüğü, Florya düzlüğü olduğundan beri, ta Bizanstan, Osmanlıdan bu yana bu küçücük kuşlar, nereden gelip nereye gidiyorlarsa, ekimden ta aralık sonuna kadar mekan tutarlar. Ve o günlerden bu günlere kadar İstanbul şehrinin insanları bu kuşları türlü tuzaklarla yakalarlar. Yakalayıp Hristiyanısa kiliselerin, Yahudiyese sinogogların, Müslümansa camilerin önünde azat buzat, beni cennet kapısında gözet, satarlar” (Kemal, 2020: 11).

Asırlardır devam eden kuş avlayıp kutsal mekânların yakınında onların serbest bırakılmasını sağlarlar. Çocukların günahsız olduğuna inanılır. Bu günahsız kişiler, insanlara -çoğunlukla yaşlılara- kuş satıp o kuşları azat ederek büyüklerin günahlarının da yok olmasına vesile olurlar. Uzun yıllar toplum tarafından benimsenmiş bir eylemi icra ederler. Zira bu, öyle önemli bir gelenektir ki anlatıcı (Kemal, 2020: 12), İstanbul’un tarihini yazanların kuş ve kuş yakalayıcıların tarihine gereken önemi

vermezlerse yaptıkları işin beyhude olacağını doğrudan dile getirir.

Birkaç gün içinde Tuğrul'un yanına Cem adında bir çocuk daha katılır. O da arkadaşının yaptığı gibi çenesini dizlerinin üzerine getirip kuş avlayan diğer çocukları izler. Bundan iki gün sonra da izleyicilerin sayısı altıya çıkar.

Anlatıcı, avcı çocukların arasına da girer. Gördükleri bir şahini yakalamaları için pazarlık eder. Bu pazarlıktan elde edecekleri gelir her birini heyecanlandırır. Anlatıcı onlardan kısa boylu, uzun boylu, bıçkın çocuk olarak bahseder. Hepsi de hareketli, çabuk ve çalışkandır. Yorulurlar ama yaptıkları işi bırakmazlar. Anlatıcı ile bir pazarlığa da girerler. Havadaki kuşları göstererek anlatıcıya onları kaçta satın alabileceğini sorarlar. Tuğrul ve arkadaşlarıyla kıyaslandıklarında avcı çocuk grubunun daha girişken, insanlarla doğrudan iletişim kuran yapıya sahip oldukları söylenebilir. Çünkü onlar hayatta, diğerlerine göre daha az imkâna sahiptir. Eksiklerini gidermek için çok çalışmaya ihtiyaçları vardır.

Avcı çocukların adları da okura ilk kez bu pazarlık sırasında verilir: Semih, Hayri, Süleyman. Süleyman, anlatıcıya karşılarındaki çocukları sorar. Sürekli izleniyor olmaktan duyduğu huzursuzluğu anlatır. Anlatıcı da bu üç avcı çocuğa karşılarındakini tanıtır. Tuğrul'un bekçibaşının oğlu olduğunu öğrenen Süleyman, iki çocuk grubu arasındaki sınıf farkını dile getirir. *“Ne ola ki bunların derdi, biz buraya ekmek parası kazanmaya geldik... (...) O keyfinde, tabii keyfinde olacak, babası da koskocaman bekçibaşı. Hem de Floryanın”* (Kemal, 2020: 16)... Tamamı, doğal hayatın tahrip edilip düzenin bozulmasına karşı eleştiri içeren eser, aynı zamanda sosyal ve sınıfsal bir farklılığı/farklılaşmayı da gözler önüne koyar.

Süleyman, Tuğrul ve arkadaşlarının duruşlarından onların hayatlarının farklı olduğuna yönelik bir yorum yapar. *“Belliymi onun babasının bekçibaşı olduğu. Bak abi, şunlara bak, manyak mı ne, daha gün doğmadan gelip buraya oturuyorlar, hiç de konuşmuyorlar, durmadan bize bakıyorlar”* (Kemal, 2020: 17). Süleyman; Tuğrul ve arkadaşlarının yaşadığı hayatı ister. Kendisinin buraya gelip kuş avlama mecburiyeti vardır. Ancak diğerlerinin -Tuğrul ve arkadaşlarının- herhangi bir ihtiyaç ya da zorunlulukları olmamalarına rağmen ormana gelmelerini “manyaklık” olarak değerlendirir. Yaşar Kemal, burada mevcut durumu bir çocuğun bakış açısı ile değerlendirir. Süleyman, yaptığı işi bir mecburiyet olarak görür. Eserde çalışmak zorunda olan çocuk işçiler vardır.

Çocuklar, anlatıcının sipariş ettiği büyük kuşu yakalama konusunda zorlanır. Büyük kuş av alanına gelmez. Buna karşın bolca küçük kuş yakalarlar. Anlatıcı bunları azat buzat yoluyla satabileceklerini söylediğinde Semih, artık değişen durumu *“Almıyorlar, artık kimse azat buzatlık kuş almıyor.”* (Kemal, 2020: 19) sözleriyle açıklar. Kendi bakışı ile İstanbul insanındaki farklılığı da dile getirir. “Değişimin romancısı” olarak anılan yazar, İstanbul insanının zaman içindeki değişimini de bir roman karakterinin ağzından bir kez daha vurgular.

İstanbululların, kuşları alıp azat etmemelerine sinirlenen Semih, insanlardaki iyilikten uzaklaşma hâlini açıklarken kendi çalışma mecburiyetini, bu işi hangi şartlar altında yaptığını da birinci ağızdan anlatır. Çocuğun bu sözlerinde hem kendi hâlinden memnuniyetsizlik hem de değişen sosyolojik yapıya isyan vardır.

“Bak be abi, bak be ayaklarıma. Bak be. Nasıl da şişti! Bak be abi... Dün sabahtan akşama kadar İstanbulun dolaşmadığım yerini bırakmadım, bir tek kişi, bir Allahın kulu bile, bir bir, bir tek Allahın kulu bile şu benim cennetim ahiretim için deyip, bir iki buçukluk verip de bir tek kuş bile uçurmadı. Bu İstanbul gavur olmuş, gavur, gavur tüm gavur olmuş abi... Bak şu kuşlara abi... Eskiden beş yıl önce bile abim günde bin kuş azat buzat eder, bin beş yüz lira kazanırmış... Bak abi ayaklarıma” (Kemal, 2020: 19).

Kuşları avlayan çocuklar sadece azat buzat yapmayan insanlara kızgın değildir. Eminönü’deki kuşçular da kafesteki kuşları yok pahasına almak istedikleri için çocukları sinirlendirir. Bir de caminin önünde kafeslerini kıran sakallı bir adamla karşılaşır. Çocukların gördükleri bu tutum ve davranışlar onların insanlara ve insanlığa olan inançlarını köreltir. Umutsuz çocuklar hâline dönerler.

Kırılan kafeslerine üzülmelerinde başka bir sebep daha vardır. Zira kuş satamadıklarından dolayı kendilerine sermaye etmek, kafes satın almak için Uzun Süleyman, annesi Zare’nin kilimini çalıp satar. Bu kilim, birkaç nesildir anneden kızına bırakılmış bir eşyadır. Değerlidir ancak alıcısı ona ederi kadar para vermez. Çocuklar, Süleyman’ın annesinin bu olay üzerine hastalanması ile yaptıkları işten dolayı büyük üzüntü duyarlar. O kilimi, satın alıp sahibine iade etmek isterler.

Çocukların durumlarından memnun olmadıkları açıktır. Uzun Süleyman, kafeslerini kıran hacıyı öldüreceğini ifade ettiğinde arkadaşları, annesi Zare’nin üzüntüden öleceğini söyler. Bunun üzerine Süleyman’ın cümlesi kendi hâline de annesinin maddi durumuna da kızgınlığını belirtir. Annesi için şu cümleyi sarf eder. *“Kürt karısı Zare de bu kadar fakir olmasaydı, ölsün.”* (Kemal, 2020: 23). Bu, Uzun Süleyman’ın bir tür isyanıdır. Bir anlık dışavurumdur. Eserin ilerleyen sayfalarında hasta annesi için çok üzüldür hatta gözyaşlarını diğer çocuklar ve anlatıcıdan saklayarak ağlar.

Avcı çocuklar, insanların iyilik duygularını yitirdiklerinden dolayı memleketin başına bir felaket geleceğinden korkar. İstanbul'un bir şehir olarak zarar göreceğine inanırlar. Süleyman *"İstanbul'a çok yazık, yıkılacak."* derken Semih, *"Van da böyle kuşlar yüzünden tuz buz olmuş, yerinde yeller esmiş."* (Kemal, 2020: 25) sözüyle Süleyman'ın bu düşüncelerine destekleyecek bir örnek verir. Bir doğa olayının, insanların belli ödevlerini yerine getirmedikleri için gerçekleştiğine inanırlar. Bu, onların maneviyata duyarlılığı yüksek bir çevrede yaşadıkları izlenimi verir.

Çocuklar, kuşlara da içten içe bir merhamet duyar. Yakalayıp kafese tıka basa doldurdukları kuşların içinde sabaha çıkamayıp ölecek olanların farkındadırlar. Ancak bu konuda da kendilerini çaresiz hissederler. Semih, anlatıcıya dönerek *"Acıyorum abi... Yüreğim paralanıyor bu küçücük kuşlara... Bak şunlara... Kim bilir sabaha kaç tanesi ölü çıkacak."* Diyerek duygularını açığa vurur. Süleyman da *"Yüreğim paramparça oluyor bu kuşlara, acıdan. Bir büyük kafes daha olsaydı, yem de alsaydık, belki ölmezdi kuşlar..."* (Kemal, 2020: 26) sözleriyle hem kuşlara acıdığını hem de onlar için iyi bir kafes dahi alamamanın biçareliğini ortaya koyar.

Onların para kazanmak için gösterdiği uğraşları karşıdan seyreden Tuğrul ve arkadaşlarıyla avcı çocuklar arasında bir kavga çıkar. Semih, bıçkın bir delikanlı olarak diğer çocuklar tarafından izlenmeleri konusundaki rahatsızlığını iletir. Karşıdakiler adına ilk olarak Tuğrul cevap verir. Semih'e, açlıktan kendi yakaladığı kuşları yemek zorunda kalacaklarını, onu izlemeye geldiklerini söyler (Kemal, 2020: 33). Bu münakaşanın ardından da kavga başlar. Üç kişilik avcı grup, altı kişilik izleyici gruba üstün gelir. Kavga sonrası Semih, arkadaşlarından ayrılır.

İzleyici çocuklar aslında ileride neler olacağının da habercisidir. Avcıların gelir elde edemeyeceklerini, yakaladıkları kuşları kendilerinin yemek zorunda kalacaklarını söylerler. Avcı çocuklar mecburiyetten, yaptıkları işi sürdürürken diğerleri, hakikati daha açık görmektedir. Kavgalarında önce yaşadıkları münakaşada izleyici çocuklar, diğerlerine Hüseyin aracılığıyla *"Nasıl açlıktan öleceğinizi görmeye geldik buraya. (...) Kuşları satamayıp da..."* (Kemal, 2020: 33) gibi ifadede bulunmaları çocuklar arasındaki sınıf farkını da ortaya koyar.

Değişim artık görünür hâldedir. İnsanlar eskisi gibi azat buzat yapmaz. Romanın tamamında okura verilmek istenen bazı gelenek, anlayış ve inanışların artık değişiyor olduğu mesajını yazar, Mahmut adlı karakter aracılığıyla verir. Anlatıcının çocuklara

yardım etmesini istediği Mahmut da şikâyet eder bu durumdan.

“Saklanmışlar kendi içlerine, burunlarının ucunu görmüyorlar. Saklanmışlar, yumulmuşlar kendi karanlıklarına. Bunlar şu Yeni Cami önündeki kurtarılmayı, kurtulup da şu kirlenmiş Boğazın üstüne doğru uçmayı bekleyen küçücük, parlak, kafeslerin içinde çırpınan kuşukları mı görecekler? Binmişler birbirlerinin sırtına, birbirlerinin karanlıklarına gidiyorlar kıyamete” (Kemal, 2020: 52).

Mahmut, bütün insanlardan ümidini de büsbütün kesmiş değildir. Çanakkale Boğazı’na balık avına gitmeden önce, çocukların kuşlarını Kazlıçeşme gecekondularına götüreceğini söyler ve oranın sakinleri için değerlendirmede bulunur. *“Onlar Anadoludan yeni gelmişlerdir. Kim bilir, belki”* (Kemal, 2020: 60)... Cümle tamamlanmaz. Bu eksilti, Mahmut’un Anadolu’dan gelen insanların iyilik duygularının kaybolmamış olabileceğine dair bir beklentisini yansıtır. Ancak oraya gittiklerinde Süleyman, Hayri ve Semih hiç iyi karşılanmazlar. Artık geleneğin son bulduğunu anlarlar. İyilik yapmaları beklenen insanlar, kuşları avlayan çocukları suçlarlar. Kitap boyunca anlatılan toplumsal değişim/dönüşüm, bu bölümde avcı çocuklar tarafından da iyice idrak edilir. İnsanlar, eskisi gibi değildir. *“Gerçekte her romancı, gerçekten inandığı büyük veya küçük bir dünya yaratarak işine başlamak zorundadır. Romandaki bu dünya, sanatçının kendi dünya görüşünden bir başkasını yansıtamaz”* (Stevick, 2021: 33). Yazar, kendi görüp algıladığı, hayatın içindeki değişimi çocuklar aracılığı ile dile getirir.

Yeni Cami’nin önüne azat buzat yapmaya geldiklerinde değişen toplumsal anlayış iyice gün yüzüne çıkar. Bir iki kişi kuşlardan alıp onları serbest bıraksa da çocukların kuşları yine ellerinde kalır. Süleyman’ın sesi, insanları azat buzata davet etmekten, insanların gelmemesi üzerine sinirlenip sesini kontrolsüzce kullanmasından ötürü kısılır; kalabalık arasında yok olup gider. *“Süleyman’ın sesi jilet, tarak, naylon çiçek, bıçak, tornavida, kaçak sigara, süpürge, kitap, gazete, eski, çekirdek satıcılarının seslerinin üstünde, otomobil kornalarının arasında yitip gidiyordu”* (Kemal, 2020: 65). İnsanların günlük hayatlarında işlerine yarayan bu nesnelerin tanıtılması, manevi bir anlam taşıyan azat buzatın sesini bastırır. Süleymaniye Camisi, Eyüp, Taksim’e de giden çocuklar bir netice alamazlar. Maddiyat, maneviyata; modern olan, geleneksel olana galip gelir. Çocuklara tepki gösterenler arasında camiden çıkan, tespih çeken hacılar da vardır. Maneviyata en çok sahip çıkacağı düşünülen insanlar bile çocukların yüzüne bakmaz hatta onlardan bazıları çocuklara şiddet uygulama girişiminde bulunur. Çocukların çaresizliğine kayıtsız kalamayan Mahmut da kuşları satmak için çok çaba gösterir. Ancak başına toplanan hiç kimse kuş alıp azat buzat yapmaz. Yaşar Kemal, bir

röportajında insanlarla ilgili şu yargıda bulunur: “*Hep söylüyorum, insanoğlu doğa içindedir ve doğanın bir parçasıdır. Yalnız bildiğim bir tek şey varsa, o da insanoğlunun yabancılaşan bir yaratık olduğudur*” (Kemal, 2021a: 219). Doğa içindeki insanların doğalarına yabancılaşmasını, insanlara karşı umut besleyen Mahmut da kabul eder. O da artık ümidini yitirir, duyarsız insanlara sinirlenir.

Romanın sonunda çocuklar, satamadıkları kuşları kendileri yer. Anlatıcı, tarafını belli eder. O, mücadele içinde olan çocuklara yakın hisseder kendini. Tuğrul’a kızgınlığını belli ederken onun hakkında “*İt. Sırtı pek, karnı tok domuz. (...) ömrünce sevinç tatmamış bu mutsuz hergele*” (Kemal, 2020: 78) sözlerini kullanır.

4.3.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk

Eserde çocukların ailelerine dair çok aydınlatıcı bilgiler yoktur. Hayri, Tuğrul ve Süleyman’ın aileleri hakkında sınırlı bilgi verilir. Diğer çocukların genel durumları ve eylemleri değerlendirildiğinde bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

Ailesi hakkında en çok bilgi sahibi olunan kişi Hayri’dir. Birkaç paragrafta onun bugüne gelene kadarki yaşamına dair bilgi verilir. Bunlar, çalışmanın “romanın kişi kadrosu” başlığı altında ele alınmıştır. Hayri varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Ancak babası cinayet işler, annesi katil babayı kurtarmak uğruna malvarlığını harcar. Hayri, varlıktan yokluğa düşmüş bir çocuktur. Bununla beraber babasının eylemi neticesinde maktulün ailesi ile aralarında husumet başlar. Hayri de annesini bırakarak İstanbul’a kaçar. Onun ailesi ile ilgili bilgi bu kadardır. Aile içi iletişim nasıldır, annenin ve babanın çocuklarına yaklaşımları ne şekildedir, Hayri bu ailenin içinde mutlu mudur, birey olarak değer görür mü? Bu soruların yanıtlarına ulaşamaz. Bu çocuğun hayatında bazı istenmeyen olaylar baş gösterir. Ailesine ait bilgiler ise bu olumsuzlukların başladığı zamandan sonraki durumlarına dairdir. Hayri açısından zor bir durum tasvir edilir.

Tuğrul, eser boyunca aktif bir kişilik olmamasına karşın temsil gücü yüksek bir karakterdir. Onun hayatına ve ailesine dair bilgi de çok azdır. Florya’da kaldığı ve bir bekçibaşının oğlu olduğu bilgisi vardır. Bu verilerden yola çıkarak bir değerlendirme yapılabilir. O, zengin bir muhitin çocuğudur, babasının düzenli bir geliri vardır, avcı çocuklar onun babasının mesleğine özenirler. Kendisi, hayatın zorluklarını bilmez. Bu özelliklerinin yanında onun da ailesi içindeki durumu hakkında okur bilgi sahibi olamaz. Kendisi eser boyunca bir söze karışmadığı, eylemde bulunmadığı için okurun

çıkarmada bulunması da zordur. Sadece anlatıcının ifade ettikleri ile yetinilir. Tuğrul'un yanında da Cem ve Hüseyin gibi adları söylenen çocuklar vardır. Ancak onlar da etkin bir karakter olmaktan ziyade maddi durumu iyi olan sınıfın temsilcisi olarak oradadırlar.

Süleyman'ın ailesine dair bilgi, annesinin adının Zare olduğudur. Çocuklar onun kilimini satarlar. O kilim Zare'ye de annesinden kalmadır. Böyle bir aile geleneği olduğu değerlendirilebilir.

Eserdeki çocuk karakterlerin aile hayatlarına dair sınırlı malumat bu şekildedir. Ancak anlatıcı, çocuklar hakkında okura bazı bilgiler verir. Kuş avlayıp satmaları, bunu para kazanmak için yapmaları, Fatih semtine mensup olma ihtimalleri, istemedikleri bir işi yapma mecburiyeti içinde bulunmaları çocukların bazı maddi imkânsızlıklar içinde olan ailelerin fertleri olduğunu gösterir. Ayrıca, çocuklar da anne veya babalarından bahsetmezler. Ailelerine dair bilgileri anlatıcı, doğrudan anlatım yoluyla okura aktarır.

4.3.3.3. Suça Sürüklenen Çocuk

Eserin farklı bölümlerinde, insanlara güvenlerini yitirdiklerinde çocukların aklından şiddet içeren, başkalarının vücut bütünlüğüne zarar verecek eylemler geçer. Ancak bunların hiçbirisi gerçekleşmez. Sadece çaresiz olduklarını düşündükleri bir anda kafes almak amacıyla Süleyman'ın annesinin değerli sayılabilecek halısını çalıp satarlar. Anlatıcı, bu durumu okura sanki bir mecburiyetmiş gibi gösterir. Zira çocuklar da yaptıkları işten ötürü nedamet duyarlar. En kısa sürede para kazanıp o halıyı, sattıkları kişiden alıp tekrar gerçek sahibine iade etmek isterler.

4.3.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk

Kuşlar da Gitti, çocuk karakterler üzerinden doğanın değerinin bilinmemesi, çevrenin tahrip edilmesi, geleneklerin yavaş yavaş terk dilmesinin anlatıldığı bir İstanbul romanıdır. Bu durumda bile Yaşar Kemal, eserinde bir cinayete yer verir. Hayri, babasının bir insanı öldürmesi olayını yaşar. Cinayetin kendisine bizzat şahit olduğuna dair doğrudan bilgi verilmez ancak Hayri'nin hayatının ekseni, henüz çocuk yaşta bu olay neticesinde değişir. Yaşadığı yeri ve ailesini bırakarak kendisi için yabancı bir şehre gidip orada tutunmaya çalışır.

4.3.3.5. Doğa Karşısında Çocuk

Doğa, bu eserde en az kahramanlar kadar ön planda bulunan bir yapı unsuru kabul edilebilir. Eser yoğun dramatik öğelere sahip değildir. Durağan bir yapıda ilerleyerek

doğadaki değişimi göz önüne getirir. “Ağırlıklı olarak dış mekân tasvirlerine ve kuş sürülerinin yaşam alanlarına ilişkin gerçekçi müşahedelere yer verilen romanın beşeri eylem yönünden de zengin bir içeriğe sahip olmadığını ifade etmek mümkündür” (Budun, 2017: 9). Çocuklar, çoğunlukla ormanın içinde betimlenir. Yakaladıkları kuşları satmak için şehre gitmeseler, ormanda yaşadıkları düşüncesi dahi ortaya çıkabilir. Çocuklar ormana ait bir varlıkmış gibi algılanabilir. Tüm vakitleri ormanda kuş avlayarak geçer. Orman, onların hayatlarını devam ettirmek için ihtiyaç duydukları maddiyatı kazanma mekânıdır.

4.3.3.6. Roman-Gerçeklik İlişkisi Bakımından Çocuk

Bir kurmaca eser, hayatla yakın ilişki içindedir. Okur da gerçeklik ile eser arasında ilgi görebilir. Wood, (2018: 25-26) kurmaca metinlerde gerçekliğin ya da gerçek dışılığın inanç meselesi olduğunu; doğrulama ve onaylamanın okura kaldığını söyler. Okur da metinden hareket ederek belli kanılara varabilir. Ancak yazarın diğer türde yazılmış eserleri de gözden geçirildiğinde eser ile gerçeklik ilişkisi bağı biraz daha net görülebilir. Yaşar Kemal, roman ve hikâye türlerinden önce, röportajlar yayımlar. Cumhuriyet gazetesindeki işi vesilesiyle Anadolu’ya giderek Van, Diyarbakır, Gaziantep, Şanlıurfa, Erzurum gibi şehirlerden haberler ve insana dair hikâyeler toplar; bunları gazetede yayımlar. Bu nitelikteki yazıları *Ağacın Çürüğü*, *Ustadır Arı*, *Baldaki Tuz* ve *Zulmün Artsın* adlı kitaplarda bir araya getirilmiştir. Çocuklara verdiği değeri her fırsatta dile getiren yazarın sadece İstanbul’daki Sokak çocuklarından bahseden röportajlarını içeren *Allah’ın Askerleri* başlıklı bir eseri daha vardır. Yazar, bu kitapta yer alan *Kuş Yağmuru*, *Uçak Yağmuru* başlıklı yazısında Florya düzlüğünde kuş avlayan çocukları yazar. Bu bakımdan *Kuşlar da Gitti* adlı romanın bir ayağının gerçekliğe bastığı söylenebilir. Bununla birlikte eserde anlatılanlar tamamen gerçek olaya dayanır da denilemez. Zira “Bir oyunun ya da romanın ‘edebiliğini’ göz ardı etmenin en yaygın yollarından biri, karakterlerini gerçek insanlarmış gibi ele almaktır” (Eagleton, 2021: 55) Bunun için Semih, Süleyman ve diğer çocuklar, gerçeklik izleri taşıyan kurmaca karakterlerdir.

4.4. YAĞMURCUK KUŞU

Yağmurcuk Kuşu, Yaşar Kemal’in ilk baskısı 1980 yılında yapılmış romanıdır. Yazarın hayatına dair kuvvetli izlerin bulunduğu bir eserdir. 1977 yılındaki bir söyleşisinde bu

romandan “*Kimsecik adlı yarı otobiyografik bir romanım daha var elimde.*” (Kemal, 2022b: 231) diye söz eder. Bu eser, yazarın *Kale Kapısı* ve *Kanın Sesi* yapıtlarıyla birlikte nehir roman olma özelliğini göstermektedir.

4.4.1. Romanın Olay Örgüsü

Roman, çocukların saklambaç oyunu ile başlar. Yazar, bu oyun için “pıslanpatır” adını kullanır. Eğlence amaçlı oyun, çocukların Salman’ı görmeleri ile gerçekten saklanma ihtiyacı ile sürdürülür. Salman, diğer çocuklar açısından korku nesnesidir.

Romanda zaman, ileri ve geri atlamalarla devam eder. Olayların oluş sırası ile eser şöyle ilerler: İsmail Ağa ve ailesi, Birinci Dünya Savaşı esnasında, bulundukları bölgenin ve Van Gölü kenarındaki köylerinin düşman kuvvetlerince işgal edileceği anlaşılmca başka bir yere göç etmek için yola çıkarlar. Uzun, meşakkatli geçen ve bir buçuk yıl süren hareketlilikten sonra Çukurova’ya gelirler. Bu göç sırasında ailede İsmail Ağa’nın eşi Zero, kardeşi Hasan ve annesi vardır. Beraber yol yürüdüğü diğer akraba ya da hemşehrilerinden altı kişiyi bu süreçte toprağa verirler. Yolda, bir çalının altında ölü gibi yatan, yaralarına kurt inmiş bir çocuk bulurlar. Büyükananın ısrarı ile bu çocuk orada bırakılmaz. Yanlarına aldıkları çocuk, ağır yaralarına rağmen hayatta kalır. Yolculukta ailenin parası azalır. İsmail Ağa, karısı Zero’nun çok değerli olan altın kemerini satmaya karar verir. Haşmet Bey adında cömert biri ile tanışır. Altın kemeri ona verir. Haşmet Bey aynı zamanda İsmail Ağa’ya yol gösterir, onu yerleşebilmesi için yer gösterecek kişilere gönderir. En sonunda İsmail Ağa ve ailesi Çukurova’ya yerleşir. İsmail Ağa, yolda bulup büyüttükleri Salman’a çok değer verir. Onu yanından ayırmaz. Bir zaman sonra İsmail Ağa ile Zero’nun öz çocukları Mustafa dünyaya gelir. İlgi Salman’dan Mustafa’ya yönelir. Cömert ve yardımsever bir yapıya sahip olan İsmail Ağa’nın parası tekrar tükenmeye yüz tutar. Bu durumda İsmail Ağa, Memik Ağa’nın ırgatı olarak çalışır. Bundan utanmaz, çekinmez. Zamanla İsmail Ağa da para kazanır. Yaptığı işlerden ötürü zengin denebilecek kadar varlık sahibi olur. Ailesi de refaha kavuşur. Salman ise Mustafa’ya karşı kıskançlık belirtileri gösterir. Onu sıkıştırır, çocuğa zorbalık yapar. Mustafa’da da korku ortaya çıkar. Salman, yavaş yavaş aileden uzaklaşır. Sonra köydeki insanlar arasında konuşmalar yayılır. İsmail Ağa’nın, Salman’ın gerçek annesini öldürdüğü, Salman’ın Dal Emine adındaki kadınla birlikte onu da öldüreceği söylentileri Salman’ı etkiler. Babasının başkaları tarafından öldürüleceği şüphesini taşır. Bir gün bütün bunların etkisinde kalarak kayalıklarda

İsmail Ağa'nın yüreğine hançerini üç kere saplar ve onu öldürür.

4.4.2. Romanın Kişi Kadrosu

Salman: Van'dan Çukurova'ya giderlerken İsmail Ağa ve ailesi tarafından yolda yaralı hâlde bulunur. Ailesi katledilmiştir. Çocukları olmayan İsmail Ağa ve Zero, onu candan severler; öz oğullarıymış gibi yetiştirirler. Özellikle İsmail Ağa, Salman olmadan bir hayatı yaşayamayacağını düşünür. Salman da aynı duygulara sahiptir. Mustafa doğduktan sonra ilginin kendisinden uzaklaştığını sezen Salman hırçınlaşır. Mustafa'ya zorbalık yapar, İsmail Ağa'dan korkmasa üvey kardeşini öldürmeyi bile düşünür. Mustafa ve köyün diğer çocukları üzerinde korku hissi uyandırır. Çok konuşmayan bir yapıya sahiptir. Ara sıra sırtını taşlara verip yanık türküler söyler. Silah kullanmayı sever, İsmail Ağa'nın da koruyuculuğunu üstlenir. Ahırdaki bir tayla cinsel münasebette bulunur. O tayın satıldığı bir gün krize girer, köyün üzerine kurşun atar. İsmail Ağa da onu başka yerdeki bir çiftliğe gönderir. Burada bey gibi karşılanır, bu durum psikolojisine iyi gelir. Bu arada İsmail Ağa'ya ilgi duyan Dal Emine adında bir kadınla ilişkisi nedeniyle utanır. Arif Saim Bey'in arabasına binip nereye gittiği belli olmayan bir seyahatten üç gün sonra dönmesinin ardından delirmiş gibi hareket eder. Devamlı İsmail Ağa'yı birilerinin öldüreceğini söyler. Babasının yanına gittiğinde kayalıklarda onu hançeri ile öldürür.

Mustafa: İsmail Ağa'nın öz oğludur. Bir süre çocukları olmadığından anne ve babası ona çok kıymet verir. Mustafa, annesi ve babasıyla ideal bir aile portresi çizer. Onun doğumu ile Salman'a ilgi azalır. Mustafa, eser boyunca bir endişenin içinde yaşar. Salman tarafından öldürülme korkusu taşır. Onun duyguları diğer çocuklara da sirayet eder. Onların saklambaç oyunları, eğlence olmaktan çıkar; Salman'dan saklanmaya evrilir. Salman tarafından zorbalığa maruz kalır. Kendisine ülkeyi işgalden kurtaran komutanın adı, babasının bir arkadaşı olan ve Atatürk taraftarı Arif Saim Bey tarafından verilir.

İsmail Ağa: İyi bir baba, iyi bir eş, istenilen bir ağa olarak okur karşısına çıkar. Hem öz hem de üvey oğluna değer verir, onları çok sever. Annesini uzun göç yolunda sırtında taşıyacak kadar vefakârdır. Çevreden sürülen Ermenilerin evlerinde kalmayı istemez, marabalarına çalışmalarının karşılıklarını zamanında ve gereken miktarda öder; insan haklarına saygılıdır. Maddi durumu kötüye gidince başka bir ağanın yanında çalışmaktan utanmayacak kadar alın terine önem verir. Çalışıp zenginleşmeye başladığı

zamanlarda köylü tarafından hakkında söylentiler çıkar. Eserin sonunda, hayatını kurtarıp ailesine aldığı üvey evladı tarafından öldürülür.

Zero: Mustafa'nın annesi, İsmail Ağa'nın eşidir. Oğluna karşı büyük bir sevgi besler. Göç sırasında buldukları Salman'ın yaşaması için de çok gayret gösterir, ona türlü ilaçlar verir. Öz oğlu gibi bakar. Mustafa'nın doğumu sonrasında ve Salman'ın Mustafa'ya yaptıklarının şahidi olunca Salman'dan biraz uzaklaşmış görünür. Kaynanasına karşı da hürmetkârdır. Emekçi, eşine ve ailesine sadık bir karaktere sahiptir.

Büyükana: İsmail Ağa'nın annesidir. Yol boyunca aile ile beraber gelir. Oğlu, yolun büyük bölümünde onu sırtında taşır. Zero'ya karşı iyi davranır, gelini de kendisine hürmet gösterir. Salman'ı yolda bırakmamakta direnir. Onun ısrarı dolayısıyla Salman, bu aileye katılır. Çukurova'ya geldiklerinde öleceğini sezer. Gelini ve oğlundan kendisini banyo yaptırmalarını, güzel kıyafetlerini giydirip saçlarını taramalarını ister. Ondan sonra sessizce hayata gözlerini yumar.

Dal Emine: Ailesi katledilmiş bir Türkmen kadınıdır. Yalnız yaşayan biridir. İsmail Ağa'ya sevdâ beslediği bilinir. Salman'la tanıştıktan sonra onunla beraber olur. Bir süre Salman, onun evinde kalır. Bu durumun neticesinde köylü; Salman, Dal Emine ve İsmail Ağa ile ilgili söylenti çıkarır. Salman bu dedikodulardan etkilenir. Toplum baskısını yoğun biçimde hisseder. Suçluluk duyar.

4.4.3. Çocuk Karakterlerin Konumu

4.4.3.1. Olay Örgüsü İçinde Çocuk

Bu eserde çocuk karakter olarak ön plana çıkan iki kişi vardır. Bunlar İsmail Ağa'nın oğlu Mustafa ile üvey oğlu Salman'dır. Salman'ın tam yaşı tespit edilemez. Anlatıcı, onun görünüşü ve davranışları nedeniyle on yedisinde de yirmi yedisinde de olabileceğini (Kemal, 2021d: 8), Mustafa'nın ise altı ya da yedi yaşında olabileceğini (Kemal, 2021d: 9) ifade eder. Çalışmada bu iki kişi üzerinde durulacaktır.

İki çocuk karakterin önemli roller üstlendiği *Yağmurcuk Kuşu* romanı, çocukların pıslanpatır adı verilen saklambaç oyununu anlatarak başlar. “Korku” temasının sık işlendiği bu eserin en başında çocuk karakterlerden Salman, okura tanıtılır. Uzaktan Salman'ı gören çocuklarda bir çekince hatta korku oluşur. Fiziksel özellikleri dolayısıyla anlatıcı Salman'ın kendisinden korkulacak biri olmadığı yargısında bulunsa

da onun omuzundaki Alman filintası, devamlı onunla meşgul olması, Salman'ın çocuklar üzerinde bıraktığı etkinin sebebini de açıklar. Eserin daha en başında çocuk karakterlerden biri, sonradan katil olacak kişi, silaha olan yakınlığı ile görülür. *“Oyun aynı zamanda çocuğun dilidir; sözel olarak dışı vuramadığı pek çok duyguyu açığa vurmasına yardımcı olur, onu rahatlatır, iyileştirir”* (Mutlu, 2022: 45). Burada yazarın saklambaç oyunu tercihi; çocukların ortada olmayıp saklanmak, gizlenmek, Salman'a görünmemek arzularının da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Anlatıcı, Salman'ın silahla olan ilişkisini uzun uzun tasvir eder. Salman, sadece silah değil, yanında hançer de bulundurur. Anlatıcının bu bölümdeki tasviri bir çocuğu değil, dağa çıkan bir eşkiyayı andırır. Romanın muhtelif yerlerinde de Salman'ın silah ile ilişkisi tasvir edilir. *“Yaşar Kemal'in eserlerinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri çocuk karakterlerin bir büyük edası taşıyıp çocukluk vasfından ayrılmış olmalarıdır”* (Saklıyan, 2019: 93). Salman'da da bu özellik görülür. Hatta o, İsmail Ağa'nın evinin korunması görevini de üstlenmiştir. Köyün diğer çocukları da onun olmadığı yerlere gitmek zorunda kalırlar, bazen köyün dışına kadar çıkarlar. Salman'ın gölgesi dahi onlara bir korku verir.

“Salman, eksiksiz silme fişek dolu altı tane de fişeklik bağlıyordu, sırma işleme. Fişekliklerin ikisini sağ omuzundan, ikisini sol omuzundan atıyor, ikisini de beline sarıyordu. Kimisinde de ta boğazına kadar kendisini fişekliklerle donatıyordu. Boynuna asılı kocaman dürbünü tam göğsünün ortasına geliyor, bel kemerine takılı sapları gümüş savatlı çift uzun birbirinin aynısı Çerkes hançerleri kalçalarını dövüyordu” (Kemal, 2021d: 8).

Diğer çocuklar gibi Mustafa da babasının adamı olan Salman'dan korku ile bahseder. Hatta biraz daha ileri giderek kendisinin Salman tarafından öldüreceği vehmini taşır. Saklambaç oyunu bitip de evlerine giderlerken Mustafa, arkadaşı Kuş Memet'ten kendisini eve bırakmasını isterken Salman hakkında düşündüklerini de dile getirir. *“Ben çok korkuyorum Memet. Ben korkumdan ölüyorum. O kimseyi değil, beni öldürecek”* (Kemal, 2021d: 24). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere hem Mustafa hem de diğer çocuklar, Salman'ın kendilerini öldüreceğini düşünür, bu derece bir korku mevcuttur. Yaşar Kemal'in (2022a: 187) *“Romanlarımda hep korkunun, korktuklarının üstüne yürüyen insanlar bulacaksınız. Ben hep korkunun, korktuklarımın üstüne yürüdüm.”* açıklamasının örneğini bu romanda görmek mümkündür.

Saklambaç oyununa on dokuz çocuk katılır. Mustafa *“Çocukların içinde ayağında ayakkabısı olan tek kişiydi”* (Kemal, 2021d: 9). Diğer çocukların maddi durumları ile kıyaslandığında Mustafa'nın ailesinin daha iyi bir hâlde olduğu anlaşılır. Bu durum

saklambaç oyunu sırasında Mustafa'yla aynı yere saklanan Kuş Memet'in Mustafa'ya söylediği *“Senin de her şeyin var. Atların bilem var. Hem de Arap atları... Diyorlar ki baban onları sana Halepten getirmiş.”* (Kemal, 2021d: 14) sözlerine de yansır. Çocukların Mustafa'ya bakışı böyledir.

Saklambaç sırasında saklanan çocuklardan Mustafa ve Kuş Memet, çocukların görmesi için uygun olmayan bir sahneye şahit olurlar. Uzun Osman'ın yazıdaki ölü bedenine kartallar iner kalkar ve cesedin etlerini yer. Köylüler ne yaparlarsa yapsınlar, avcı hayvanları ortamdan uzaklaştırıp Uzun Osman'ın bedenini oradan kaldıramazlar. Altı yedi yaşındaki çocuklar, bu olaya tepki vermez. Yollarına devam ederler. Onlar için ölü, ölünün bedeninin yırtıcılar tarafından parçalanması üzerinde durulacak olay değildir. Muhtemeldir ki böyle olay veya durumlarla daha önce de karşılaşmışlardır. Yazar, *“Eğitsel açıdan değil, onları bir yazgıyı üstlenebilecek yetenekte birer roman kahramanı yapmak için ilgi duyar çocuklara”* (Gürsel, 2008: 63). Bu sahnedeki iki çocuk da gördükleri karşısında sarsılmayan, kabullenen bir tavır sergilerler.

Romanın ikinci bölümü Mustafa'nın Salman'ı ahırda izlemesiyle başlar. Salman, ahırdaki hayvanla cinsel münasebette bulunur. Mustafa onu tesadüfen görür ancak daha sonra bilinçli biçimde izler.

Bu sahnede *“Mustafa çok sarsılmış gibi değildir, çünkü ergenlikte birçok çocuğun bu deneyimi geçirdiğine inanır. Kaldı ki bu köy çocuklarının konuşmalarında geçen sıradan bir konudur. Yazarın gözünde bu cinsel sapıklıktan çok bir ilk deneyimdir”* (Gürsel, 2008: 75).

Salman'ı ahırdan çıkarken gören çalışanların cinsel içerikli şakaları da bu olayın sıradanlaştığını gösterir. Birkaç izlemenin dışında Mustafa, görünmekten korkar ve artık ahıra gelmez. Ancak çocuk aklıyla; bu birleşmeden yarı tay, yarı insan varlıkların ortaya çıkabileceğini düşünerek düş dünyasına kısa bir yolculuk yapıp bunu hayal eder.

Mustafa'nın Salman'la ilgili duygularında ikilem yaşadığı da olur. Ondan korkar ancak kimi zaman da Salman'ın, babasını ve evlerini koruduğunu düşünür. Böyle birinden korkmaması gerektiği kanaati oluşur. Mustafa, Salman ve babası arasındaki ilişki şöyle değerlendirilir. *“O (Salman) babasını dünyada herkesten daha çok seviyor. Babası şu dünyada canını bir tek adama güvenir, o da Salman”* (Kemal, 2021d: 37)... Mustafa Salman'a karşı bir korku hissetse de güven duygusuna da sahiptir. Salman, kendini sözle çok ifade etmez; anlatıcı, okura *“Salman da Mustafa gibi İsmail Ağaya baba der, onu baba bilirdi.”* (Kemal, 2021d: 47) bilgisini verir.

Salman, Mustafa için babasının güvende olması demektir. Babası ile yalnız kaldığında

bile Salman onların arkasından çekilmez, bir yere gitmez. Koruma görevini ihmal etmez. Bu durum, Mustafa'nın hoşuna gider, ona güvenmesi gerektiği inancını doğurur.

“Salman bir gölge gibi her zaman arkalarındaydı. Nereye gitseler, ne yapsalar, ister dağda belde, ister köyde konuklukta, düğünde dernekte olsun, hep onların izindeydi. Elinde filintası, kimisinde de belinde çifte nagant tabancaları, kocaman açılmış, kimisinde inatla bir yere dikilmiş, kimisinde yuvalarından fırlayacaklarmış gibi fıldır fıldır gözleriyle onları bir an için yalnız bırakmıyordu” (Kemal, 2021d: 39).

Mustafa, İsmail Ağa'nın Salman'ı sevdiğini de düşünür ancak onu kıskanmaz. İsmail Ağa'nın kendisinin babası olduğunu, Salman'a ise yalancı babalık yaptığını düşünür.

“İsmail Ağa Salmanı da Mustafa kadar, belki ondan daha çok seviyor, Mustafa bunu biliyor, hiç kıskanmıyordu. Niye kıskansın, Salmanın babası değildi ki o... Yalancıktan babasıydı (Kemal, 2021d: 40). Bu durum yine de Salman'ın Mustafa üzerinde korku

hissi uyandırmasına engel olmaz. *“Korku, insan ruhunun, üstü örtülü bilinmezliğinden, endişe verici, güven vermeyen, tehditkâr varlıkların anlatılmasından doğar. İnsan, görünmezini yarattığı tanımlanamaz korkuyu hisseder, görünür dünyanın ardındaki yabancının yarattığı dehşeti anlamaya çalışır”* (Tosun, 2023: 360). Mustafa, hem karşısında yabancılaştıran Salman'ın varlığından hem de onun sessizliği ile yarattığı bilinmezliğinden korku duyar. Gerçeklerden sıyrılıp hayal dünyasına daldığında bile Mustafa, Salman'ın fenalıklarını görür. Anlatıcı tarafından uzun uzun tasvir edilen bir bölümde Salman; İsmail Ağa'yı, onun evindeki diğer insanları, köyde önüne çıkan herkesi öldürür. Korku, Mustafa'nın hayallerine kadar uzanır. Bu düş, aynı zamanda eserin sonunda gerçekleşecek olaya da bir göndermedir. Anlatıcı, okura Mustafa'nın düşü aracılığıyla gelecekte bir kesit sunar. Burada *“roman ve öykü kurgusunda, daha sonra olacak olayları önceden sezdirmek amacıyla kullanılan”* (Pala Mull: 2016: 61) önseme tekniği kullanılmıştır.

Romanın üçüncü bölümünde geçmişe gidilir, İsmail Ağa ve ailesinin düşman saldırısı sebebiyle memleketleri Van'dan bir buçuk yıllık sıkıntı dolu yolculukla Çukurova'ya gelişleri anlatılır. Bu olaylar, yazarın Fransız eleştirmen Alain Bosquet'nün sorularına verdiği yanıtlardan oluşan *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* adlı kitabın içeriği ile benzerlik gösterir. Çocuk karakterlerden Mustafa henüz doğmamıştır. Bir göç hikâyesidir. Çalışma konusu açısından tek malzeme, Salman'ın bu aileye katılmasının anlatılmasıdır. Bu bölümün içeriği “Romanın Olay Örgüsü” başlığı altında anlatıldığından tekrara düşmemek için ve çocuk karakterlerin tahliline yönelik bir sahne barındırmadığından ayrıntıya girilmemiştir.

Dördüncü bölüm, ailenin Çukurova'ya yerleşmeleri ile devam eder. Bu bölümde Salman, romanda kişi olarak okurun karşısına çıkar, aile içinde nasıl sevildiği, nasıl değer gördüğü anlatılır. İsmail Ağa, İskân Komisyonu Başkanı Arif Bey'in gönderdiği yere gider. Kendisini muhtar karşılar ama kalması için ona bir ev verilemez. Kalacakları bir yer bulunana kadar İsmail Ağa, çadırdaki kalmaya karar verir. Köy insanı yardımseverdir. Köylere yeni gelen aileyi yalnız bırakmazlar, yemek verirler. İsmail Ağa köylü tarafından sevilir, benimsenir. Köylü bir hafta içinde ona çitleri kemiş, damı ottan bir ev yapar. İşler yavaş yavaş yoluna girer. Yolda ağır yaralı buldukları çocuk, yavaş yavaş konuşma belirtileri gösterir. Adını tam söyleyemez, mırıldanmalarından anlaşıldığı kadarıyla ona Salman ismini uygun görürler. Yaralarından kurtulup cana gelen Salman, ilk iş olarak, tavuklara saldıran kartalların arasına girer, bir kartalı yakalayıp boğarak öldürür. Salman daha adını bile söyleyemez ama güçlü ve cesur bir roman kişisi imajıyla çizer. Onun güçlü yanını işaret eden başka bir gösterge de köyde herkesin sıtmaya yakalanmasına karşın Salman'ın sağlam kalmasıdır. *“Evden bir tek kişi sıtmaya yakalanmamıştı, o da Salmandı. Dipdiri, semirdikçe semiriyor, topaç gibi oluyordu”* (Kemal, 2021d: 113). İsmail Ağa ile Salman arasında bağlar her geçen gün kuvvetlenir. O yaz muazzam bir sıcaklıkla kavrulan köyde İsmail Ağa, Salman'ı da alıp kale boyundaki kayalığın serin bölgesine gider. Bu beraberlikler, onların birbirlerine karşı yakınlıklarını perçinler.

“İsmail Ağa birlikte getirdiği anasının postunu gölgeye seriyor, ikindi namazına duruyor, Salman da gözlerini ona dikmiş, onun hiçbir devinimini kaçırmadan seyreyliyordu, gözlerini bile kırpmadan, bu yiğit, görkemli babasının her davranışını yüreğinin derinine işleyerek. İsmail Ağa da Salmanın bütün sevgisini, hayranlığını topladığı gözlerinden kendisine karşı bu çocukta olan duyguları seziyor, biliyor, bundan dolayı da sonsuz bir kıvanç, mutluluk cennetine, esrikliğine kendini kapıp koyuveriyor, namazında duasını toplarken o cehennem yollarda aldığı kişinin yerine bu Salman çocuğu verdiği için Allahına şükrediyordu. (...) ” (Kemal, 2021d: 115).

İki karakter arasında, birbirinin duygularını anlayan, değerini bilen bir ilişki vardır. Salman, İsmail Ağa'yı babası olarak görür. İsmail Ağa da Salman'ı Allah'ın bir ihsanı olarak kabul eder. Ona öz oğlu gibi davranır. Köyün en iyi giyinen çocuğu Salman'dır. Her yere beraber giderler. Görenler onların arasındaki sevgi bağını kolayca anlar. Biri hastalansa diğeri de hasta olur. Bazen, gece vakti bile ayrılmazlar.

“Salman bazı gece yarıları uyanıp yatağından kalkıp geliyor, bir çocuğun en sıcak sevgisi, dostluğuyla onun boynuna sarılıyor, burnunu saçları arasına sokup öyle uyuyordu. Bir kocaman görkemli adamla bir çakır gözlü çocuk arasında sıcacık bir sevgi selidir akıp duruyor, gidip geliyordu” (Kemal, 2021d: 115).

Yavaş yavaş altın kemerin parası biter. İsmail Ağa çevredekilere yardımda bulunur.

İhtiyaç sahiplerine, aile üyelerinin itirazına rağmen para verir. Çevrede “büyük adam” olarak anılır ancak maddi durumları aileyi zorlayacak bir hâl alır. İsmail Ağa, Memik Ağa’nın tarlalarında kök sökme işine başlar. Aile efradı tarafından onaylanmayan bu işte Ağa; gocukacak bir şey olmadığını, kendisinin bu işe devam edeceğini söyler. Herkes neredeyse yasa bürünür. Onlardan biri de Salman’dır. Babasına ağlayarak “*Gitme kök sökmeye, sana yazık.*” diye duygusunu belirtir. Bu sahnede Zero’nun “*Kilimleri satalım. Bu çocuğun ağlamasına değer mi kilimler?*” (Kemal, 2021d: 127) sözü aile içinde herkesin Salman’a muhabbet duyduğunun göstergesidir. İsmail Ağa da kendisini çağıran Haşmet Bey’in yanına giderken kardeşi Hasan’a şu öğütte bulunur: “*Salmana da iyi bak. Kimsesiz, yüreği yaralı bir çocuktur, onu hiç incitme, elinden gelirse de kasabaya gittiğinde ona bir şeyler al*” (Kemal, 2021d: 134). Bu sözlere Hasan, “*Baş üstüne.*” diye cevap verir. Herkes Salman’ı samimi duygularla sever, kendilerinden biri gibi görür.

İsmail Ağa’yı, Haşmet Bey yanına çağırır, kendisinin bazı alışveriş işlerini idare etmesini ister. Bu, İsmail Ağa’ya para kazandırır ancak yaptığı işten dolayı İsmail Ağa evine çok sık uğrayamaz. “*Ayın ancak birkaç gününü evinde geçirebiliyor, her gelişinde Salmana armağanlar, giyitler, oyuncaklar getiriyordu*” (Kemal, 2021d: 143). Salman ile babası arasında bağ, iyice sıkılaşıır. Öyle ki birinin mutluluğu, diğerinin varlığı ile mümkün olur hâle gelir.

“*Ağanın köye her gelişi Salman için, onu sevinçten deliye çeviren bir düğün bayram oluyor, çocuk babasının dizlerinde, kucağında türlü şaklabanlıklar yapıyor, yerinde duramıyor, yeni kunduralarını, fesini, giyitlerini giyinmiş, takmış takıştırılmış, köyün içine çıkıyor, başı yerde gülümseyerek, her evin önünde birazcık durup, sonra yolunu sürdürüyordu, son eve kadar. İsmail kimi zaman geldiğinde Salmanı da atının tergisine alıyor, onu Adanaya, portakalı bol Dörtiyola, Payasa, Mersine, Antebe götürüyordu. Bütün yorulmasına karşın babasıyla bu gezileri onu mest ediyor, dünyasını cennete çeviriyordu. İsmail Ağayla Salman gittikçe birbirine bağlanıyor, biri olmadan öbürü artık bu dünyada mutlu olamıyordu*” (Kemal, 2021d: 143).

Araları çok iyi olmasına karşın İsmail Ağa, gizliden gizliye düşünerek bir öz çocuğu olmamasından dolayı efkârlanır. Bu derdini öğrenen, Ankara’da milletvekilliği yapan, İsmail Ağa ile de gizli ortaklığı bulunan Arif Sami Bey, İsmail Ağa ile karısı Zero’yu doktora götürür; doktor, çocuklarının olmasının önünde bir engel bulunmadığını söyler. Bir zaman sonra da bir erkek çocukları olur. Atatürk’e yakın bir kişi olan Arif Sami Bey, çocuğun adının Mustafa olmasını ister. Gerçek yaşamda, yazarın Kemal Sadık Gökçeli olan adının Kemal’ini Atatürk’ün yakınında bulunan Ali Sait Ursavaş koymuştur. Atatürk’ün Kemal adını alan yazar, kurmacasında otobiyografik açıdan kendine benzeyen karaktere Atatürk’ün diğer adı Mustafa’yı verir. Yazar, kurmaca bir

oyun oynamıştır.

Dördüncü bölümün sonunda okur, doğumuna şahit olduğu Mustafa'nın, beşinci bölümün hemen başında yürümeye, parça parça konuşmaya başladığını görür. Mustafa'nın varlığı evde bazı anlayışları değiştirir. Şimdiye kadar el üstünde tutulan Salman, biraz geri planda kalır. Herkesin bütün ilgisi Mustafa'nın üzerinde olur.

“İsmail Ağa, Mustafa doğduğundan bu yana çocuk delisi olmuştu. İşi gücü bırakmış, sevinç içinde, gözlerini çocuğundan ayırmadan o gün bugündür uyuyor uyanıyor Mustafanın beşiğini çok eski ninniler söyleyerek sallıyordu. Bir yere gitmek zorunda kalsa, evden, oğlundan ayrılmamak için, elinden gelen her şeyi yapıyor, yola çıkarken, binili olduğu attan birkaç kere iniyor, Mustafayı görüyor, atına biniyor, sonra gene iniyor oğluna geliyor, onu kokluyor, mahzun, kederli, mutlu, sevinçli gözlerle, yüzü andan ana değişerek onu seyrediyor, istemeyerek atına atlıyor, atı doludizgin köyün içinden ovaya doğru bir sevinç kasırgasında sürüyor, uzun bir süre, geriye dönmek çabaları harcıyarak, atın başını çekmiyordu” (Kemal, 2021d: 160).

Mustafa'nın doğması, büyümesi ile Salman artık aile tarafından gördüğü ilgiden mahrum kalır. O da sevilir ancak aileye yeni gelen çocuk hem uzun süre beklenen hem de öz evlat olunca ayrı bir sevgi mazhar olur. Salman gölgede kalır. *“Artık Salmanla kimse ilgilenmiyordu. Çocuk ortadan silinmiş gitmişti. Ne babası, ne Zero, ne Hazal, evden hiç kimse onunla ilgilenmiyor, evde sanki böyle biri yokmuşçasına davranıyorlardı”* (Kemal, 2021d: 160-161). Bu konuda kimse bilinçli bir davranışın içinde değildir. Yeni doğan çocuk ilgiyi kendi üzerine alır. Eski çocuk biraz gölgede kalır. Salman, bu duruma bir tepki göstermez, yalnız kalmayı seçer. Mustafa'ya karşı da sessiz bir tepki içinde gibidir.

Doğduğu günden bu yana bir kerecik olsun şöyle dönüp de ne beşikten, ne de Mustafadan yana bakmıştı. Belki evin içindeki, köydeki insanları da görmüyordu. Artık o böceklerle, kuşlarla, kırlangıçlarla birikti. Bir içgüdüyle, ne kadar ortadan silinmek gerekirse o kadar ortadan siliniyordu” (Kemal, 2021d: 161).

Salman, artık kendisinin bu ailenin bulunduğu mekânda fazlalık olarak görmeye başlar. Herkes ona yokmuş gibi davrandığından o da yok olmak ister. Çare olarak doğayı ve doğa canlılarını görür. Onlara gider. Yazar, roman ve öykü kişilerinin psikolojilerini onların doğayı algılayışları yoluyla kurar. Yaşar Kemal yapıtlarında doğa, karakterlerin yaşamlarının merkezinde yer alır ve olay örgüsünde başat rolü oynar” (Saklıyan, 2019: 56). Salman'ın doğa ile baş başa kaldığı zamanlarda bazı kişilik özelliklerine dair göstergeler vardır. Bir süredir beslediği, birlikte vakit geçirdiği keklığı serbest bırakmak ister. Keklik onun peşini bırakmayınca onu büyük yılanların yemesi için bir kayanın dibine bağlayarak bırakır. Önüne çekirgeler koyar. O çekirgelerin kanatlarını, başlarını, ayaklarını koparır. Kekliğini yemeyen çingiraklı yılanı öfkelenir. Bu zamanlarda öfke hâli artar. Bu; dışlanmış olmanın, sevgi çemberinin dışında

kalmanın verdiği duygunun dışa vurumu olarak kabul edilebilir. Bir zaman beslediği kekliliğini, Mustafa ile İsmail Ađa'nın neře içinde oynadığı bir anda ve onların karşısında kafasını kopararak öldürür. *"Eřya ve insan arasındaki ilişki, roman kişisi için bir tür ele veriş, açıklayış gibidir"* (Demir, 2017: 63). Eser boyunca konuşmasına çok nadir rastlanan Salman, hissiyatını böyle bir eylemi gerçekleştirerek ačíđa çıkarır. Bu, bir kıskançlığın neticesidir. İsmail Ađa'nın Mustafa'ya ilgi göstermesi Salman'ın içindeki cinai duyguların kabarmasına yol açmıştır. Salman, kekliliği öldürdükten sonra oradan kaçar gider, kayanın dibinde uyur. Uyanınca olayı tekrar düşünür. *"İsmail Ağanın yüzünde donup kalmış gülüşü gözlerinin önüne gelince de içini yabanıl, deli, doludizgin bir sevinç dolduruyordu"* (Kemal, 2021d: 169). Salman, yaptığı işten pişmanlık duymaz hatta yarattığı etki hoşuna gider. Kendi varlığından diğerlerini haberdar etmiştir.

İsmail Ağa'nın evden ayrılıp çiftliğe gittiği zamanlarda Salman, Mustafa'ya yaklaşmaya, onunla oyunlar oynamaya başlar. Ancak bu birliktelikler bir müddet sonra Mustafa için korku dolu anlara dönüşür.

"Salman Mustafayı tutsak kılmıştı. O ne isterse Mustafa çıt çıkarmadan yapıyordu. Onun ses çıkarmadığını anlayan Salman da el altından ona işkence yapıyordu, çocuğun çekirgeden, sümüklüböcekten, kurbağadan iğrendiğini biliyor, kabuklarını teker teker kırdığı sümüklüböcekleri, başlarını, kanatlarını kopardığı selli, birer el büyüklüğündeki çekirgeleri, sivrilttiği kumuş çöplerine geçirdiği yeşil kurbağaları çocuğun önüne yığıyordu" (Kemal, 2021d: 176-177).

Bu durumu, onları uzaktan izleyen Zero, sezer. Salman'da başka bir hâl görür. Mustafa'ya zarar verebileceğinden kuşkulanır. Ancak bu durumu İsmail Ağa'ya söyleyemez. Salman da Mustafa'yı tehdit eder. Eğer kendisinin yaptıklarını İsmail Ağa'ya söylese Mustafa'yı kuyuya atmakla, yılanlara yem yapmakla, bataklığa gömmekle korkutur. Mustafa, altından kalkması zor bir psikolojik zorbalığa maruz kalır. Bu durumda zalim de mazlum da çocuktur. Hatta bir gün, Salman, Mustafa'yı zorla bir mağaraya götürmek isterken Mustafa kaçar, koşma esnasında düşer, her yanı yaralanıp kan içinde kalır. İsmail Ağa'nın Mustafa'yı bu hâlde görme ihtimalinin endişesi ile Salman, Mustafa'yı öldürmeyi bile düşünür. *"Mustafayı tuttu kayanın üstüne getirdi, kanlı yüzüne bakamıyordu onun, çocuk elinde çırpınıyordu, gerilmiş onu uçurumdan aşağı fırlatacakken, Mustafa dişlerini onun bileklerine geçirdi, şimşek gibi bir acıyı yüreğinde duyan Salman kendine geldi"* (Kemal, 2021d: 182). Kıskançlık duygusu, Salman'ı çocuk katili yapabilecek kadar ileriye götürür. İsmail Ağa dışında evin diğer fertleri Salman'a mesafeli durmaya başlar. İsmail Ağa ise ona her baktığında,

geride kalan zor günleri hatırlar. Mustafa ile Salman'ın kendisine karşı sevgilerini kıyaslar.

“Mustafa'daki içgüdüsel, doğal, sezgi gibi, sevgiye benzeyen, kanda olan, bağlanmış, bir kan, bir et olan, salt bir sevinç olan bir sevgiydi. Bir kaynak suyu gibi. Salmanın sevgisiyse bambaşkaydı, onun sevgisi bir tapınma, bir sonsuz hayranlıktı. Salmanın dünyası yalnızca oydu. Salman bu dünyada ondan başka hiçbir şeyi düşünmüyor, her adımını onun için atıyor, her devinimi onun için oluyordu” (Kemal, 2021d: 185).

İsmail Ağa, annesinde, kardeşlerinde, eşinden bulamadığı sevgiyi, dostluğu Salman'da bulur. Kendisinin başına bir olumsuzluk gelse Salman'ın da hemen orada olacağını, ölmesi gerekirse bu uğurda öleceğini bilir. Salman'ın kendisine bağlılığını ve sevgisini bilen İsmail Ağa, onun Mustafa ile aralarında her ikisi de daha küçük yaşlardayken bir şeyler geçmiş olabileceğinden şüphe eder. Ancak Salman'ı çok sever. Salman, onun koruması olmayı istediğinde ise İsmail Ağa'nın sevgisi birkaç kat daha artar.

Altıncı bölümde çocuklar yağmurek kuşlarının peşine düşerler. Onu yakalamaya çalışırlar. Çocuklar, kendi aralarında tartışır. Salman'ın ahırda al tay ile yaşadıkları her bir çocuğun malumdur. Çocuklar üzerinde Salman'ın kendilerini öldüreceği korkusu artar.

Romanın yedinci bölümünde Halil'in, Memik Ağa'ya ırgat olması, haksızlığa uğrayıp ağa ile ayrı düşmesi anlatılır. Olay örgüsü içinde çocuklar yer almaz.

Sekizinci bölümde tekrar ana hikâyeye dönölür. Artık köyde kartallar pek görülmez, Salman onlarla mücadelesini kazanır. Bundan dolayı köyde tavuk, horoz gibi hayvanlar yetiştirilmeye başlanır. İsmail Ağa, Adana'dan bir fayton getirtir. Bu, Mustafa için muazzam bir eğlence kaynağı olur. Mustafa'nın mutluluğu, ancak Salman'ı görünceye kadar devam eder. *“ Bir sabah, Süllü atları ahırdan çeker, arabaya koşarken Mustafa Salmanla karşı karşıya geldi, Salman ona öyle bir bakıyordu ki çocuk tepeden tırnağa ürpererek olduğu yerde çakıldı kaldı”* (Kemal, 2021d: 285). Bu duygular günlük korkuların ötesine geçer; Mustafa, Salman tarafından öldürölmekten endişe eder. Faytonların sürücüsü olan Süllü çocuğun korkusunu yüzünden anlar. Sorduğunda Mustafa, hislerini açık eder. *“Öldürecek. (...) O, elinden gelirse herkesi öldürecek, Allahı bile”* (Kemal, 2021d: 285). Mustafa, Salman'ı hem bir güç ögesi olarak hem de insanlık karşısında kötölük timsali olarak görür.

Mustafa'nın korkusu sadece kendisi için de değildir. Salman'ın, babasını öldüreceğinden de korkar.

“Salman her gece babasını öldürüyor, hançerliyor, onu parça parça doğruyordu. Kimi zaman

da onu bir tahta eve kapatıyor, yapıya ateş veriyordu. Yapı yalınlar içinde çatırdarken, içeriden babanın çığlıkları geliyordu. Ölüsünü korkuyulara da atıyordu İsmail Ağanın Salman” (Kemal, 2021d: 286).

Romanın tamamına hâkim olan “korku” Mustafa’nın rüyalarına girer. Salman ise sadece Mustafa’da değil, köyün diğer bütün çocukları üzerinde uyandırdığı duygu durumunun farkındadır. *“Salman, çocuklara saldığı bu korkunun bilincindeydi. Bu da hoşuna gidiyordu”* (Kemal, 2021d: 289). Salman’ın konuştuğı duyulmasa da varlığı korku uyandırır.

Diğer çocukların korku ile andıkları Salman, al tayının satılması sonrasında psikolojik bir patlama yaşar. Köye kurşun yağdırır. Bu olay neticesinde de köylünün Salman’a karşı duyguları değişir. İstenmeyen adam olur. İsmail Ağa da ona çok kızar, onun gönlünü kırar. Bu yaptığıının da farkına varır, durumu düzeltmek için çareler arar. Salman’ı çiftliğin başına göndermek ister.

Salman’dan korktukları, onun kendilerini takip edip öldüreceğini düşündüklerinden dolayı köyün hemen bütün çocukları, bir müddet evlerinin uzağında, doğada saklanırlar. Köylü seferber olur. Çocuklar geç vakitte eve döner. Herkeste bir bayram havası oluşur. Kimse, nerede olduklarını açık açık söylemez. Bundan dolayı köylüler, çocukları perilerin götürdüğü bir hikâye söylerler. Görüldüğü üzere Yaşar Kemal, romanlarında düş dünyasına sadece çocukları götürmez. Büyükler de işin içinden çıkamadıkları durumlarda düş dünyasına sığınır.

Romanın dokuzuncu bölümünde, bir ara metin vardır. Çocuklara dair herhangi bir sahne yoktur. Halil, İsmail Ağa’dan borç alır. Kendi köyüne gider, nişanlısı onu önce tanıyamaz. Hikâyesini dinledikten sonra, Halil’e hak verir; onun Memik Ağa ile olan işini bitirmesini ister. Halil de Memik Ağa’nın yanına gider, onu öldürür.

Eserin onuncu bölümünde Salman ve İsmail Ağa’ya dair birazı gerçek, birazı uydurma hikâyeler anlatılır. Köylünün dilinde bu anlatılanlar yayılır. Salman da her gün başka insanlarla bir araya gelip farklı farklı evlerde yemek yer. Bu arada Salman’ın üzerinde psikolojik bir baskı oluşmaya başlar. Cennet Karı, Salman’a, her akşam annesini rüyasında gördüğünü, onun Dal Emine’ye benzediğini, onu İsmail Ağa’nın öldürdüğü dedikodusuna bağlı olarak kanının yerde bırakılmaması gerektiğini söyler. Her gün kendisine anlatılan bu rüyalar, yavaş yavaş Salman’ı etkiler. Salman da geçmişte çok acı çekmiştir ancak onu kimseye anlatamaz.

“Bir gün İsmail Ağaya, onun gözüne girmek için övünmüş, baba, demişti, sen benim kim olduğumu bilmiyorsun, eğer benim kim olduğumu, başımdan ne işler geçtiğini bilsen,

dudakların uçuklar da ağzın şaşkınlıktan bir karış açık kalır. İsmail Ağa ona öyle bir bakmıştı ki, Salman maceralarını anlatmaktan vazgeçmişti” (Kemal, 2021d: 384-385).

Kendini babasına bile anlatamayan Salman’ın içindeki yalnızlık hissi iyice büyür. Oysa Salman, İsmail Ağa’ya çok bağlıdır. Hayatta en büyük arzusu, onun tarafından sevilmeaktır.

“Her şeyi, onun her şeyi, tüm varlığı babasıydı. Babası bir gün ölürse, bunu düşünürken bile Salman tepeden tırnağa titriyordu... İstiyordu ki babası onu iyi tanısin, bu dünyada yalnız onun kim olduğunu bir tek babası bilsin, onu azıcık sevsin, şu Mustafayı sevdiğinin binde biri kadar, eskiden onu sevdiğinin binde biri kadar, şimdi de onu sevsin” (Kemal, 2021d: 385).

Salman, sevilmediğini de düşünür. Babasının kendisine karşı hem eskiden olduğu kadar hem de Mustafa’yı sevdiği gibi sevmediğini düşünür. Bu durum, babası ile onun arasına bir set çeker.

Salman, yalnızlığını, çevresindekilerin de baskısı ile Dal Emine’ye yaklaşarak gidermeye çalışır. Köylüler de rüyalarında Salman’ın annesini gördüklerini, onun Dal Emine’ye benzediğini aktarır. Böylece Salman, ona daha çok yaklaşır. Salman’ın bu ilişkisi köyde başka bir dedikoduyu da beraberinde getirir. İsmail Ağa ile Dal Emine’yi birbirine yakıştıranlar, İsmail Ağa’nın Salman’ı öldüreceğini söyler. Salman, yoğun baskı altında kalır. Babasının yanına gittiğinde bir cinnet hâliyle İsmail Ağa’nın yüreğine üç hançer darbesi vurur ve onu öldürür. Cinayet, beklenmedik bir anda ve çok ani gelişir. Böylece mazlum olarak romana giren Salman, en sonunda katil olur.

4.4.3.2. Aile Bireyi Olarak Çocuk

Eserdeki iki çocuk karakter de aile içinde dışlanmış bireyler değillerdir. Salman, üvey evlattır. İsmail Ağa tarafından düşmandan kaçarken yolda bulunur ancak öz evlattan ayrı tutulmaz. İsmail Ağa neredeyse Salmansız bir hayatı düşünemez. Onu koruması yapar, en yakınında bulundurur. Zero da Salman’a karşı genellikle sevgi doludur. Mustafa doğduktan sonra Salman’ın ona zorbalık yapması ile Zero’nun Salman’a bakışında değişiklik olur. Bu durumu yine de İsmail Ağa ile paylaşmaz.

Romanın diğer kahramanı Mustafa ise Salman’dan sonra aileye katılır. O, doğması için adaklar adanan çocuktur. Onun dünyaya gelmesi ile Salman’a olan ilgi azalır. Bu İsmail Ağa ve Zero tarafından bilinçli yapılan bir şey değildir. Yeni çocuğun gelmesi ile ilgi ona kayar. Bu durum Salman’ın duygusal olarak yaralanmasına sebep olur. Kendisini kimi zaman dışarıda kalmış hisseder. Bununla birlikte iki çocuk da aile sevgisini tatmış olarak yaşarlar.

Çocuklar, öğrenmelerini çevrelerinden gördükleri ile yapar. Bu romanda da İsmail Ağa

tanıtılırken şu ifadeler kullanılır: “*Geceleri az uyuyan baba gündüzleri işi olmadığı zamanlarda hep böyle uyurdu. Uyurken çıplak tabancası hep sağ elinin altında, pırıl pırıl Alman filintası da yastığının altında dururdu*” (Kemal, 2021d: 27). Babası, uyurken bile yanına iki tabanca alan bir çocuk karakter çizilir. Silah, bu çocuğun da hayatının ayrılmaz bir parçası gibi görünür. Mustafa, kapısında korumaların olduğu, babasının iki silah birden taşıdığı, akşamları eşkıyaların ev bastığı bir ortamda yetişir. Salman ise zaten bizzat babasının verdiği silahları kullanır. Hatta canı sıkıldığı zaman karşısına çıkan canlılara kurşun atacak kadar ileri gider.

İsmail Ağa, bir gün öğle uykusundan uyandığında hayallere dalan Mustafa’nın yanına gelir. Onu kale boyuna götürmek istediğini söyler. Anlatıcı sahneyi şöyle anlatır:

“*‘Haydi Mustafam, canım, yiğidim,’ dedi, onu yerden alıp bağrına bastı öptü. Mustafa da onu boynundan kucaklayıp öptü. Babasının kokusu da arıların kokusu kadar güzeldi. Mustafa bir babasının kokusuna bayılıyor, onu koklayınca içine güven doluyor, bir de arıların kokusuna. ‘Kale boyuna gidelim.’ Bu, Mustafa için en büyük mutluluk, en büyük sevinç, en ... Ama ah, ah ki ah! Sevincini gölgeleyen şey, o işte, olmasa* (Kemal, 2021d: 33)...

Baba, Mustafa için sevilme ve güven duygularının en güçlü kaynağıdır. Baba da oğluna karşı sevgi doludur, oğluna değer verir. Bu, iki karakterin de hem söylemlerinde hem eylemlerinde kendini gösterir. Ancak yine de Mustafa, bir korkuya sahiptir. Bu mutluluğunun, sevincinin yitmesine neden olacak birini ya da bir şeyi düşünür. Anlatıcı, onun bu düşüncesinin ne olduğunu bildirmez. Eagleton, bir karakter yaratırken dilin her türlü olanağı ile karakteri anlatmanın doğru olmadığını, böyle olursa o karakterin gerçeklikten uzak, sadece edebiyatta var olacağı türden bir varlık olacağını şu söylemi ile ifade eder: “*Bir yazar, bir şeyin ele gelmeyen özünü yakalamak için cümle üstüne cümle, sıfat üstüne sıfat yığabilir. Ama bir karakteri ya da olayı dille ne kadar sararsa, o karakter ya da olayı genellik yığınının altına o kadar gömer.*” (Eagleton, 2021: 66). Bu ifadeye uygun biçimde Yaşar Kemal de romanında eksilti yaratır. Mustafa’nın kafasındaki endişenin kaynağını tam olarak vermez. Sadece sezdirir. Mustafa, en mutlu anında bile bir korkunun içine düşer. Hep kaygılanır. Olumsuz bir şeylerin olacağından şüphe eder. Baba ve oğul, kale boyuna geldiklerinde, baş başa kaldıklarında mutlu olurlar. “*Burada Mustafa da, babası da köyü, her şeyi unutup başka bir dünyaya, tada, kokuya giriyorlardı*” (Kemal, 2021d: 34). Bu cümle ile baba ve oğulun ortak yönleri de vurgulanmış olur. İkisi de bulundukları mekândan uzaklaşıp yalnız kaldıkları yerde mutlu olurlar. İkisinde de kaçma güdüsü, insanlardan uzak kalma isteği vardır.

4.4.3.3. Suça Sürüklenen Çocuk

Eserde zulüm görmüş, ölüme terk edilmiş bir çocuk en sonunda katil olur. Salman; ailesi düşmanlar ya da eşkıyalar tarafından yok edilmiş, kendisi de içine kurt düşen yaraları ile ölüme terk edilmiş hâlde bulunur. Yaraları iyileşir, kendisi serpilir, güçlü kuvvetli bir çocuk olur. Aileye ikinci çocuğun doğması, İsmail Ağa'nın işleri ve daha küçük yaştaki Mustafa ile ilgilenmesi, sevdiği tayın satılması, annesini öldürenin İsmail Ağa olduğu dedikodusunun köylü arasında yayılması onun psikolojisini olumsuz etkiler. En sonunda da Arif Saim Bey ile gidip üç gün sonra geldiğinde iyice kendini kaybeden Salman, “Babamı öldürecekler.” der, beklenmedik bir anda babasını öldürür.

“Kıskançlık onu cinayete itmiş olabilir mi? Kendisi bulunmuş bir çocukken, kendisini evlat edien ana babasına bunca bağlıyken, İsmail’le Zero’nun meşru çocuğu Mustafa dünyaya gelir ve bu doğumu kabullenmek Salman için güçtür, bu yüzden mi? Yoksa İsmail Ağa, onun köylülere saldırganca davranışı yüzünden silahını elinden aldıktan sonra onu cezalandırmak için evden kovunca yaşadığı aşağılanma duygusundan mı? Bu cinayeti ergenliğin son döneminde, İsmail Ağa’ya olan umutsuz tutkusu yüzünden kapıldığı intikam duygusuyla, onu cinsellikle tanıştıran fettan kadın Emine’nin etkisi ile mi işler? (...) Babasını bir Tanrı gibi sevecek kadar ona taptığından, bu bir tutku cinayeti midir? Evet, onu öyle çok sever ki, başkasından önce kendi elleriyle öldürür. Çünkü İsmail Ağa’nın çok düşmanı vardır” (Gürsel, 2008: 71).

Bu cinayetin sebebi yukarıdakilerden biri olabilir. Anlatıcı bunu okura vermez. Belki de bunların tamamı cinayetin sebebidir.

4.4.3.4. Cinayete Şahit Olan Çocuk

Eserde hem Mustafa hem de Salman, silahlarla ve silahlı insanlarla bir arada yetişir. Bu durum onların bir kültürü hâline gelir. Yaşar Kemal’in birçok romanında olduğu gibi *Yağmurcuk Kuşu*’nda da eşkıya tipine yer verilir. Çocuklar, onun yaptıklarına şahit olur. Memik Ağa’dan hakkını alamadığını düşünen Halil, dağa çıkıp eşkıya olur. Sonra Memik Ağa’yı öldürür. Evini de ateşe verir. Zalımoğlu Halil, cinayet sonrasında köye gönderdiği mesajda (Kemal, 2021d: 33) bu dünyadaki kötülerin kökünü kurutacağına ahdettiğini söyler. Yazar, burada *İnce Memed*’de görülen “mecbur insan” tipini çizer.

Köyde Hüsne adındaki bir kız, askerde olan Duran adında bir gence nişanlıdır. Bir gün, Osman adında başka bir köylü, Hüsne’yi evlenmek için kaçırrır. Kızın onda gönlü yoktur. Önceden yatak ve yiyecek gibi erzakı hazır ettiği mağaraya Hüsne’yi zorla getirir. Onunla birlikte olacakken kız ölür. Osman ise, nedendir bilinmez, tutuklanmaz. Karakola gider, savcıya çıkarılır ancak birkaç gün sonra serbest kalır. Duran askerden geldiğinde onu köy meydanında kovalar, yakalar ve silahla vurarak öldürür. Bedeninin her yerini kurşunla doldurur. Daha sonra Duran, Osman’ı yazıya bırakır ki hayvanlara

yem olsun. Onu almaya gelenleri de öldürmekle tehdit eder. Kartallar, Osman'ın etini parça parça yerler. Duran, Hâkim ve savcıların tesis etmediği adaleti kendince sağlar. Bu manzarayı Salman da izler. Çocuk hem cinayetin hem de daha sonra cesede yapılan işkencenin şahidi olur. Çocuklar, her an “ölüm” kavramı ile yaşar.

İsmail Ağa'nın da düşmanları olduğu düşüncesi ile etrafında hep silahlı korumalar bulunur. Salman, oyuncak niyetine ilk olarak silahlarla oynar.

“Oyuncaklar, çocukların oyun kurmada, geliştirmede ve sürdürmede kullandıkları temel kaynaklardır. Doğada var olan nesnelerden taşlar, ağaçlar, yapraklar hatta çamur bile çocuklar için oyun malzemesine dönüşebilir çünkü hepsi çocukların duygu ve düşüncelerini ifade etmek için kullanabilecekleri araçlardır” (Mutlu, 2022: 45).

Oyuncak olarak seçeneklerinin çok olmasına karşın Salman'ın silahları seçmesi, onun her an ölme, öldürme, öldürülme psikolojisi ile yaşamasının altyapısını oluşturur.

Mustafa'da da roman boyunca korku hâkimdir. Öldürüleceğini düşünür. Salman'dan kaçır. Sürekli silahlarla, silahlılarla bir arada bulunan çocukların böyle bir psikolojik durumda olmaları beklenebilecek bir durumdur.

4.4.3.5. Doğa Karşısında Çocuk

Eserde çocuk karakterler, insanlardan ve onların eylemlerinden bunaldıklarında, kendilerini sıkıştırılmış hissettiklerinde doğayla baş başa kalmak eğilimindedir. Doğa ve doğa canlıları, onların kendilerini bulmalarını sağlayan, huzur kaynaklarıdır.

Mustafa, doğada kendini iyi hisseder. Kendini doğal hayata o kadar kaptırır ki kuşlar gibi davranmaya başlar. *“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”* (Kemal, 2021d: 26). İnsanların içinde korku ile yaşayan Mustafa, doğada ve doğa canlıları ile huzurlu zamanlar geçirir.

Anlatıcı, evlerine giren bir arı nedeniyle Mustafa'nın o arıya dalıp hayal dünyasına geçmesini anlatır. Doğa, doğa canlıları Mustafa'yı bir hayale sevk eder. Bu düşler, Mustafa'nın nesnel dünyada üzerine çöken korkulardan kurtulduğu yerdir. Orada rahatlar, korkularını üzerinden atar. Hayal âleminde tekrar çıktığında ise olumsuzluklar yine üzerine gelir. Her şeyden korkan bir çocuk olur.

“Mustafa kendinden geçer, yemeyi, içmeyi unutur, bir cennet düşünce arıyla birlikte ışık yolu içinde gider gelir, kıvılcımlar saçır, içini sevinç ipitileri doldurur, içinde sevinçten kıvılcım öbekleri oluşur, yüreği pır pır ederdi. İşte o zaman Mustafa babasını, Salmanı, kartalların yediği Osmanı, çukuru, Zalimoğlunu, şakır şakır kanayan, hem de hiç durmadan gövdesinden pınar gibi kan boşanan dut ağacını unuturdu. Arılardan kilimlerden dünyaya döndüğünde bir korku, ürperti, bir tedirginlik cehennemine düşerdi” (Kemal, 2021d: 32).

Daha önce evde hayli değer gören Salman, Mustafa'nın doğumu ile birlikte üzerindeki ilgiyi yitirir. Aile bireyleri bilinçli bir biçimde olmasa da Salman'a gereken ilgiyi göstermez. Dikkatler, Mustafa'nın üzerindedir. Bundan önce de konuşmayı pek sevmeyen Salman, bu duruma da pek ses çıkarmaz. Ortamdan uzaklaşır, doğa ile baş başa kalacağı mekânlara gider.

“Salman, canı sıkılınca tek başına, dağa, oradaki kartallara, kekliklere, arılara, böceklere, otlara, çiçeklere, yılanlara vuruyor, ağzını açıp da ne evden, ne de köyden bir çocukla, kızla kadınla konuşuyor, salt sabah erkenden çıkıyor, ancak gece, gün kavuştuktan sonra eve dönüyordu” (Kemal, 2021d: 161).

Doğa, onun için bulunduğu ortamdan uzaklaşıp biraz rahat nefes alma yeridir. Sıkıntılı zamanlarındaki sığınağıdır.

Salman, kendini yalnız hissedip doğaya çıktığı zaman, daha önce gözlemleyemediği ayrıntıların farkına varır. Onun insanlardan uzaklaşması doğaya yakınlaşması sonucunu da doğurur. İnsanlar, sevdiklerini bir gün yalnız bırakabilirler ancak doğa kendisine adım atana her gün ayrı bir güzelliğini sunar.

“Gözü şimşek gibi bir süre, şimdiye kadar görmediği birçok şeyi gördü. Bir kaktüste, kökten ta tepeye kadar katarlanmış incecik bir sarı karınca çizgisini gördü. Apak gökyüzünden bir tüy salına salına, arada bir çavarak aşağıya iniyordu. Bir bulut kalenin üstünden kaynayarak güneye, Akdeniz üstüne iniyordu. Aşağıdaki ova uçuk maviden bir aklığa giriyor, düzlükte yer yer toz bulutları bir yere çakılmışlar gibi yerlerinden kopamadan sallanıyorlardı” (Kemal, 2021d: 168).

4.4.3.6. Toplumsal Baskıya Maruz Kalan Çocuk

Mustafa, romanda toplumun fertlerinden kaynaklı bir baskıya maruz kalmaz. Herhangi bir kimsenin yönlendirmesine uğramaz. Ancak Salman'ın varlığından dolayı büyük bir korku hisseder. Salman'ın olduğu her yer, Mustafa için ızdırap dolu bir mekâna dönüşür. Öyle ki Mustafa, Salman tarafından öldürülmekten korkar. Bu hissi, romanın başından sonuna kadar duyar.

Salman ise özellikle romanın sonuna doğru toplumsal baskıya maruz kalır. Yazar, bazı haberlerin halk arasında yayılmasını anlatıcıyı aradan çıkararak okura gösterme yöntemi ile aktarır. Kişilerin kendi aralarında yaptıkları ve bütün köye yayılan konuşmalar aracılığı ile yazar, karakter üzerindeki baskıyı okura gösterir. Salman'a annesinin İsmail Ağa tarafından öldürüldüğü, Dal Emine'nin annesine benzediği, Dal Emine ile İsmail Ağa'nın arasında ilişki olduğundan dolayı Salman'ın öldürüleceği, İsmail Ağa'nın düşmanları olduğu ve öldürüleceği gibi söylentiler Salman'a da ulaşacak ve onu etkisi altına alacak şekilde yayılır. Salman, bu söylentilerin etkisini de üzerinde taşıyarak cinayete giden yolda ilerler.

4.4.3.7. Roman-Gerçeklik İlişkisi Açısından Çocuk

Yaşar Kemal'in hayatına dair en kapsamlı bilgiler, yazarın Fransız gazeteci ve eleştirmen Alain Bosquet ile görüşmelerinden oluşan *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* adlı eserde yer alır. *Yağmurcuk Kuşu* adlı eserde anlatılanlar, yukarıda adı geçen eserde aktarılan Yaşar Kemal'in hayatı ile büyük benzerlikler gösterir. İşgal nedeniyle ailesinin Van'dan yola çıkıp bir buçuk yılda Çukurova'ya gelip yerleşmesi, yolda şahit olunanlar, yaralı biçimde bulunup evlat edinilen çocuk, Çukurova'ya yerleştikten sonra ailenin öz çocuklarının dünyaya gelmesi ve cinayet her iki eserde de benzerlikler barındırır. Romanın başkişileri konumundaki Salman ve Mustafa, bu bakımdan gerçek hayatta karşılıkları olan kişiler olarak değerlendirilebilir. Bu görüş ileri sürülürken romanın kendi gerçekliğinin bulunduğu, vakasını her ne kadar hayattan almış olsa bile yeniden yaratılmış bir ürün olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Ailenin kaçması esnasında Sarıkamış'tan gelen askerlerin öldüğü haberi de gerçeklik bağını kuvvetlendirir.

Kişisel hayattan akisler taşımasının yanında roman tarihsel gerçekliğe de arka planda yer verir. İsmail Ağa'nın, Haşmet Bey'e çalışmasının üzerinden üç yıl geçerken Anlatıcı tarafından öykü zamanı ile ilgili bir bilgi verilir. Düzenin değişmesi bu biçimde anlatılır:

"Bu arada Antebe, Adanaya Fransızlar girdi, dağlar çetelerle doldu, Haşmet Beyle İsmail Ağa çetelere çok yardımda bulundular, onları silahlandırıp beslediler. Ankaradan gönderilmiş subayları sakladılar. Zaten çetelerin bir kısmı kendi adamlarıydı, onları Ankaradan gelen subayların buyruğuna verdiler. Ankaranın güvenilir adamları oldular. Padişahlık bitti, Cumhuriyet başladı" (Kemal, 2021d: 144).

Bir gün İsmail Ağa'nın kapısına Ford marka siyah bir otomobil gelir. İçinden inen kişi Arif Sami Bey'dir. İsmail Ağa onu hiç görmemesine karşın tanır. Arif Sami Bey, Ankara'da milletvekilliği yapan, Mustafa Kemal Atatürk'e de yakın birisidir. Bölgenin çeşitli yerlerinden arazileri merkezden satışa çıkararak ortak olduğu kişilerin zengin olmasını sağlar. Planında Atatürk öldüğünde o arazilerin tapularını yarı yarıya paylaşmak vardır. Bu epizotta yaşamış bir kişiye yer verilerek gerçeklik algısı artırılmıştır.

5. SONUÇ

Çukurova’da başlayıp İstanbul’da devam eden hayat hikâyesine sahip Yaşar Kemal; röportajları, şiirleri, hikâyeleri ve özellikle romanları ile Türk Edebiyatı’nın önemli bir ismidir. Sanatçının çocuk sayılabilecek yaşta çevredeki köyleri gezip şiirler, ağıtlar, hikâyeler derlemesi, onun yazarlık kimliğini geliştirmiş, eserlerinin içeriklerinin zenginleşmesini sağlamıştır. Mekân olarak İstanbul’u tercih ettiği romanları olsa da o, Çukurova romancısı olarak anılır.

Yaşar Kemal, çocuklara karşı özel bir ilgi duyar. Kendi çocukluğu sıkıntılar içinde geçen sanatçı, çocuk sorununa büyük bir duyarlılık gösterir. Sadece kırsaldan kente gelip hayatta kalma mücadelesi veren, İstanbul’un arka sokaklarında zor şartlarda bulunan çocukların yaşam öykülerinden bahsettiği *Çocuklar İnsandır* röportaj dizisini yayımlar. Çocukların sorunlarının çözüme kavuşturulmadan hiçbir sorunun çözülmemeyeceğine inanır.

Yaşar Kemal, çocukları büyüklerden ayrı bir varlıkmiş gibi görmez. Büyüklerin anladıklarını çocukların da idrak edebileceklerini, çocuklar için ayrı bir “çocuk edebiyatı” alanının gerek olmadığını ifade eder. Çocuklar için ayrı bir ağacın, ayrı bir doğanın olmamasından dolayı eserlerin içeriklerinin aynı olması gerektiğini, anlatımda “doz ayarı”nın önemli olduğunu dile getirir. Ayrıca amacının çocukların anlayabileceği bir roman türü geliştirmek değil, çocukları araştıran romanlar, hikâyeler yazmak olduğunu ifade eder.

Eserlerine çok çeşitli insan tiplerini alan yazarın romanlarının kişi kadrosu içinde çocuk karakterler önemli bir yer tutar. Kimi romanlarda yan rollerde bulunurken kimilerinde ise bizzat başrolde dirler. *Yılanı Öldürseler*, *Kuşlar da Gitti*, *Al Gözüüm Seyreyle Salih* ve *Yağmurcuk Kuşu (Kimsecik)* romanlarında da çocuk karakterler en önemli figür olarak okurun karşısına çıkar. Bu eserler incelendiğinde Yaşar Kemal’in romanlarında çocuk karakterlerin konumlarına dair birtakım sonuçlar çıkarılabilir.

Eserlerdeki çocuklardan hiçbiri herhangi bir eğitim kurumuna devam etmez, okulla ilişkilendirilmeleri mümkün değildir. Hatta eserlerde çocukların okula gitme ihtimaline dair bile bir bilgi yoktur. Okulda derslerden edinilecek bilgileri o çocuklara verecek özel öğretmen rolünde bir kişi de eserlerde bulunmaz. Bu durumda, yazarın öğrenim hayatını ortaokul seviyesindeyken çeşitli nedenlerden dolayı bırakmasının etkili olabileceği

değerlendirilebilir.

Çocuk karakterler, Yaşar Kemal'in romanlarında romantik bir anlayışla ele alınmamıştır. Çocukların sevimli hâlleri, mutlu aile birliktelikleri, kendine değer verilip güzel giydirilen, kendine söz hakkı verilen karakterler değildirler. Aile içinde çok değer gördükleri söylenemez. Çocuk oldukları için ailede ayrı tutulmazlar. Büyükler ne yapıyor, hangi işle meşgul oluyorsa çocuklara da aynı görevler verilir. Tarlada çalışmak, hayvanlara bakmak, bez dokumak gibi ailenin hayatını devam ettirmesi için yaptıkları işlerde çocuklar da çalışır.

Yaşları itibarıyla çocuk olarak adlandırılırsalar da bu karakterler çocukluklarını yaşayabilen bireyler değildir. Çocukların oyuncaklarla oyun oynadığı görülmez. *Al Gözümlü Seyreyle Salih*'te olduğu gibi bazı oyuncaklar eserlerde çocukların dikkatini çekse de onlar birer sembol olarak orada vardır. Zaten Salih de oyuncak istediği zamanda ulaşamaz. Çocuklar, oyuncak olarak genellikle silahlarla tanışır. Onlara aile bireylerinin silah hediye ettikleri görülür. Özellikle Çukurova'nın mekân olduğu romanlarda çocuk-silah ilişkisi çok daha belirgin biçimde görülür. Çocukların birbirleri ile oyun oynamaları *Yağmurçuk Kuşu*'nda görülür. Orada da çocukların saklanmak istediğinin, başka bir roman karakterinden kaçmak istemelerinin göstergesidir. Çocukların o oyunu, korktukları kişiyi -Salman'ı- gördüklerinde sıkıntıya dönüşür.

Çocuk karakterler, bir insanın doğal yollardan olmayan ölümüne de şahit olurlar. Bu, kimi zaman ailenin içinden; kimi zaman da yakın çevreden biri olur. Bu cinayetler karşısında çocuklar pek sarsılmaz. Hatta babası öldürülen çocuk bile onun için travmatik etki yaratması beklenen olayın duygusal yoğunluğunu çabuk atlatır. Cinayetler sonrasında cesetler, öldürme eylemini gerçekleştirenler tarafından ceza maksadıyla, açıkta bırakılır; hayvanların ölü bedenleri yemelerine izin verilir. Çocuklar bu görüntülerin de şahidi olurlar. Cinayetler bazen çevreden biri tarafından, bazen de kendince haksızlığa uğrayıp dağa çıkan eşkıya karakterlerce işlenir. Çocukların sık gördükleri kişiler arasında bu karakterler de vardır.

Kendi yaşlarında bir bireyin zor kabulleneceği olay ve durumları psikolojik olarak kaldırabilen kişiler gibi görünseler de Yaşar Kemal'in kurguda yarattığı çocuklar, iç dünyalarında yalnızlık hissi içindedirler. Etraflarındaki insanlar onları anlamaz, hayallerine ortak olmaz, düşünceleri ile ilgilenmezler. Bu yüzden çocukların, çevrelerindeki insanlarla duygusal bağları sınırlıdır. Kendilerini yakın hissettikleri insan

sayısı azdır. Bu yalnızlıklarını düşlerinde ve doğada giderdikleri görülür.

Yaşar Kemal romanlarında çocuklar, gerçek ile düşü iç içe yaşarlar. Öyle ki kimi zaman aradaki fark da ortadan kalkar. Hayal kurmak, çocuklar tarafından gerçek dünyadan uzaklaşmanın bir yolu olarak tercih edilir. Dünyada başaramadıklarını, başa çıkamadıklarını, değiştiremediklerini hayal dünyalarında mümkün kılarlar. Bu düş dünyalarına gerçek hayattan ve her gün görüştükleri insanları aldıkları gibi, sadece kurguda var olması mümkün olan karakterleri de var ettikleri olur.

Çocukların mutlu oldukları anlardan biri de doğa ile baş başa kaldıkları zamanlardır. Çocuklar, genellikle yaşadıkları ortamdan uzaklaşmak eğilimindedirler. Çevredekilerin etki alanından çıkarak doğa ve doğal hayattaki hayvanlarla birlikte olmak, ruhlarına huzur verir. Doğa, onlar için kendi iç huzurlarını bulma mekânıdır. Çocuklara böyle olumlu katkıları bulunan doğa, onların duygularının net biçimde ortaya çıktığı yerdir. Herhangi bir olaya kızan, hiddetlenen çocuklar, doğayı ve doğal hayatı tahrip ederken görülür. Kuşları vurma, yuvaları dağıtma yoluyla içlerindeki öfkeyi açığa çıkarırlar.

Yaşar Kemal'in romanlarında çocukların suç işledikleri gerçeği de vardır. Çocuklar katil ya da hırsız rolleriyle okurun karşısına çıkarlar. Onların bu hâllerinde içinde bulundukları ailelerinin ya da mensubu oldukları toplumsal yapının tesiri güçlü biçimde hissedilir. Çukurova romanlarında “töre” kavramı çocukların zihinlerine işlenir. Dolayısıyla zaman içinde “yapılması gerekenler” çocuklara bir kültürel kod gibi aktarılır. Cinayet Çukurova romanlarında -kültürel farklılaşmanın daha az olduğu bu bölgeden bahseden romanlarda- görülür. İstanbul'un mekân olduğu eserlerde hırsızlık yapar çocuklar. Orada da çocukları imkânsızlıklara götüren şartlar ve kişiler onların bu eylemlerine sebep olur. Bu eylemleri sonrasında çocuklar, hapis hayatlarını da yaşarlar.

Yaşar Kemal romanlarında çocuklar incelenirken dikkat çeken önemli hususlardan biri, kâğıttan kahramanların, gerçek hayatla olan ilişkileridir. Yazar, bu karakterleri oluştururken kendi yaşamı ve şahitliklerinden yararlanmıştır. Kurmaca metinlerde anlatılan çocuk karakterlerin izleri, yazarın *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* adlı otobiyografik eserde takip edilebilmektedir. Ayrıca *Çocuklar İnsandır* adlı röportajlar dizisinde de romanlarında anlattığı çocukların esin kaynakları görülebilir.

6. KAYNAKLAR

- Acar Yıldız, H. (2021). Kurmaca'da Ben'in Görünümü. (Editör: Cemal Şakar). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 41-52.
- Aktaş, Ş. (2022). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akyüz, Kenan. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Andaç, F. (2023). *Yaşar Kemal Sözün Büyücüsü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Arıkoğlu, Ü. (2004). *Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Aydın, Y. ve Aksoy, N. (2022). Söylememek harcı s söylemeğün hâsıdır/söylemeklik harcı gönüllerin pâsıdır": Od/Bizim Yunus romanında susmanın ihlali. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 285-300.
- Bakırcıoğlu, N. Z. (2002). *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Belge, M. (2014). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Budan, C. Y. (2017). Çevreci eleştiri bağlamında Yaşar Kemal'in Kuşlar da Gitti romanı üzerine bir değerlendirme. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 3-20.
- Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*. (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Özcan E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2021). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (30. Basım). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Calvino, I. (2019). *Klasikleri Niçin Okumalı?* (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2008). *Sonrası Kalır*. (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem*. (Çeviren: Özgür Yaren). Ankara: De Ki Yayınları.
- Çetin, N. (2002). Tanzimat döneminde Türk romanı. *Hece Dergisi*, 6(65-66-67), 28-43.

- Çetin, N. (2021). *Roman Çözümleme Yöntemi* (21. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2009). Kurgusalık/itibârlık bağlamında edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (39), 365-376.
- Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, S. (2002). Romanda kurmaca ve gerçeklik. *Hece Dergisi*, 6(65-66-67), 121-143.
- Çiftlikçi, R. (1993). *Yaşar Kemal, Yazar-Eser-Üslup. Doktora Tezi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Çoraklı, Ş. (2022). *Anlatı Tekniklerine Giriş*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Demir, Y. (2002a). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demir, Y. (2002b). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demir, Y. (2017). *Kurmacanın Halleri Kalenin Bedenleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş* (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2022). *Çözümlemeyen Bulmaca-Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dur, N. S. (2021). *Orhan Kemal ve Yaşar Kemal Romanlarında Çocuk Olgusu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çeviren: Kemal Akay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eagleton, T. (2021). *Edebiyat Nasıl Okunur*. (Çeviren: Elif Ersavcı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eyan, B. (2021). Peyami Safa'nın Fatih Harbiye Romanında Doğu-Batı İkilemiyle Şekillenen Mekân Çatışması ve Toplumsal Kümelenme. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 188-198.
- Eziler Kıran, A. ve Kıran, Z. (2021). *Yazınsal Okuma Süreçleri* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı* (3. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Fulford, R. (2019). *Anlatının Gücü*. İstanbul: Kolektif Kitap.

- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi*. (Çeviren: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürsel, N. (2008). *Yaşar Kemal Bir Geçiş Dönemi Romancısı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Hawthorn, J. (2014). *Roman Analizi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Hearn, L. (2020). *Okuma Üzerine Edebiyat Dersleri*. (Çeviren: Fırat Çakkalkurt). İstanbul: Çınar Yayınları.
- Issı, A. C. (2002). Türk edebiyatının romanla tanışması. *Hece Dergisi*, 6(65-66-67), 22-27.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. (Çeviren: Bahar Dervişcemalığlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, Ş. (2013). *Türk Edebiyatında Çocuk*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2017). *Anamın Kitabı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Katar Bolat, H. (2006). *Yaşar Kemal'in Romanlarında Sosyal İlişkiler Açısından Şahıs Kadrosu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Kemal, Y. (2020). *Kuşlar da Gitti*. (34. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2021a). *Ustadır Arı* (9. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2021b). *Yılanı Öldürseler* (X. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2021c). *Baldaki Tuz* (10. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2021ç). *Al Gözüüm Seyreyle Salih* (12. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2021d). *Yağmurcuk Kuşu*. (15. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2022a). *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*. (11. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2022b). *Ağacın Çürüğü*. (10. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2009a). Yeni Türk Edebiyatına Giriş. (Editör: Ramazan Korkmaz). *Yeni Türk Edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 13-30.
- Korkmaz, R. (2009b). Servet-i Fünun Edebiyatı. (Editör: Ramazan Korkmaz). *Yeni Türk Edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 131-182.

- Mackay, M. (2019). *Roman Nedir?* (Çeviren: Fazilet Akdoğan Özdemir). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Moran, B. (2021a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2* (21. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2021b). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (31. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutlu, B. (2022). *Çocukluk ve Roman*. İstanbul: Çizgi Yayınevi.
- Naci, F. (2015). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Narlı, M. (2002). Romanda zaman ve mekân kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Oğuzertem, S. (2018). *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onural, Ece (2017). *Yaşar Kemal'in Romanlarının Zihniyet, Yapı, Tema ve Anlatım Bakımlarından İncelenmesi. Doktora Tezi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ördem, Ö. (2015). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Modernleşmesi Bağlamında Türk Romanında Çocuk*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özgül, M. K. (2002). Romanın hikâyesi. *Hece Dergisi*, 6(65-66-67), 11-21.
- Özkan, U. B. (2021). *Eğitim Bilimleri Araştırmaları İçin Doküman İnceleme Yöntemi* (4. Basım). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Özkırımlı, A. (2004). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- Pala Mull, Ç. (2016). Elif Şafak'ın romanlarında önseme. *İdil Dergisi*, 5(20), 61-67.
- Pamuk, O. (2019). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2022). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (2019). *Yaşar Kemal Sözlüğü*. (2. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Rank, O. (2016). *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*. (Çeviren: Gökçe Metin). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Rothberg, A (2021). Kurmaca gerçeği anlatan bir yalandır. (Çev. Selam Aksoy Türköz, Editör: Cemal Şakar). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 147-150.

- Sağlık, Ş. (2002). Kurmaca âlemin kurmaca sözcülerinden romanda zaman-mekân-tasvir. *Hece Dergisi*, 6(65/66/67), 144-182.
- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250.
- Saklıyan, M. (2019). *Yaşar Kemal*. İstanbul: Gerekli Kitaplar.
- Sazyek, H. (2021). *Roman Terimleri Sözlüğü* (4. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Sınar, A. (1995). *Türk Hikaye ve Romanında Çocuk*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Stevick, P. (2021). *Roman Teorisi*. (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şakar, C. (2021a). Romanın dünyasallığı üzerine. (Editör: Cemal Şakar). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 23-32.
- Şakar, C. (2021b). Sanat eserinin kendiliği üzerine. (Editör: Cemal Şakar). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 103-116.
- Şakar, C. (2021c). Kurmacada mekân ve zamanın görünüşleri. (Editör: Cemal Şakar). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 53-59.
- Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (9. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarım, R. (2013). *Çocukluk ve Şiir*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Tekin, M. (2002). Bir kurgu sorunu olarak bakış açısı. *Hece Dergisi*, 6(65-66-67), 183-194.
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı*. (10. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tharaud, B. C. (2017). *Çukurova Yaşar Kemal Edebiyatının Temelleri*. (Çeviren: Tahsin Çulhaoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tosun, N. (2021). *Modern Öykü Kuramı* (4. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, N. (2023). *Öykü Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.

- Unamuno, M. (2021). *Roman Nasıl Oluşturulur?* (Çeviren: Beyza Fırat). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Uysal, A. (2023). *Türk Romanlarında Çocuk Folkloru*. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Watt, I. (2022). *Romanın Yükselişi* (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2021). *Edebiyat Teorisi*. (Çeviren: Ö. Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Wood, J. (2018). *Hayatın En Yakın Benzeri*. (Çeviren: Ülker İnce). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (Çeviren: Ekin Bodur). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yivli, O (2021). Kurmaca nedir? (Editör: Cemal Şakar). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 117-120.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Garip DEMİR

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y.Lisans (Tezli)	Türkçe Eğitimi	Düzce Üniversitesi	2024
Y. Lisans (Tezsiz)	Türk Dili ve Edeb. Eğitimi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	2008
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	2006
Lise		Şehit Nedim Tuğaltay Lisesi	2002