

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET DÖNEMİ KÖY ROMANLARINDA
BEDENİN GÖRÜNGÜSÜ (FENOMENOLOJİSİ)

Cansel ŞAHİN

Danışman

Prof. Dr. Cafer ŞEN

Doç. Dr. Safiye AKDENİZ

İZMİR – 2022

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Cumhuriyet Dönemi Köy Romanlarında Bedenin Görüngüsü (Fenomenolojisi)” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22/08/2022

Cansel ŞAHİN



ÖZET
Yüksek Lisans Tezi
Cumhuriyet Dönemi Köy Romanlarında Bedenin Görüngüsü (Fenomenolojisi)
Cansel ŞAHİN

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Bu tezde Cumhuriyet Dönemi Köy Romanlarında yer alan beden fenomenleri, farklı açılardan değerlendirilmeye çalışılmıştır. İncelenen romanlar sırasıyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban, Talip Apaydın'ın Tütün Yorgunu, Refik Erduran'ın Yağmur Duası, Kemal Tahir'in Köyün Kamburu ve Sağırdere romanlarıdır. Özellikle bu romanların incelenmesinin nedeni beden fenomenlerinin diğer köy romanlarına kıyasla yoğun biçimde görülmesidir. Antik Çağ'dan başlayarak günümüze kadar bedenin tarihinde yer alan beden fenomenlerinden bahsedilmiş, adı geçen romanlardaki karakterlerin bedeni görünüşleri Fenomenolojik yaklaşımla incelenmiştir. Bu kapsamda bedenin tarihi seyrine, bedenin değişen görünüşlerine ve zihin-beden ilişkisine dair algılara yer verilmiştir. Tezin kuramı metin merkezli bir yaklaşım olduğu için incelemede yalnızca metindeki bağlam dikkate alınmış ve karakterlerin bedeni görünüşleri yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Zihin-Beden, Cumhuriyet Dönemi Köy Romanları, Fenomenoloji.

ABSTRACT

Master's Thesis

The Phenomenon of Body in the Republican Period's Village Novels (Phenomenology) Cansel ŞAHİN

**Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Turkish Language and Literature Program**

In this thesis, Body Phenomena in the Village Novels of the Republican Period have been evaluated from different perspectives. The novels examined are Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Yaban*, Talip Apaydın's *Tütün Yorgunu*, Refik Erduran's *Yağmur Duası*, Kemal Tahir's *Köyün Kamburu* and *Sağırdere*. The reason for examining these novels in particular is that body phenomena are seen more intensely compared to other village novels. The body phenomena that have taken place in the history of the body from Antiquity to the present are mentioned, and the body appearances of the characters in the aforementioned novels are examined with a phenomenological approach. In this context, the historical course of the body, the changing appearances of the body and the perceptions of the mind-body relationship are included. Since the theory of the thesis is a text-centered approach, only the context in the text was taken into account and the body appearances of the characters were interpreted.

Keywords: Body, Mind-Body, Republican Period's Village Novels, Phenomenology.

**CUMHURİYET DÖNEMİ KÖY ROMANLARINDA BEDENİN GÖRÜNGÜSÜ
(FENOMENOLOJİSİ)**

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii

GİRİŞ	1
-------	---

**BİRİNCİ BÖLÜM
BEDENİN TARİHİ**

1.1. ANTİK ÇAĞ'DA BEDEN	8
1.2. ORTA ÇAĞ VE HRİSTİYAN DÜNYASINDA BEDEN	9
1.3. RÖNESANS DÖNEMİNDE BEDEN	10
1.4. AYDINLANMA ÇAĞI'NDA BEDEN	11
1.5. 20. YÜZYIL'DA BEDEN	11
1.6. GÜNÜMÜZDE BEDEN	12

İKİNCİ BÖLÜM

ROMAN İNCELEMELERİ

2.1. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN YABAN ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ	16
---	----

2.2. TALİP APAYDIN'IN TÜTÜN YORGUNU ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ	35
2.3. REFİK ERDURAN'IN YAĞMUR DUASI ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ	57
2.4. KEMAL TAHİR'İN KÖYÜN KAMBURU ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ	82
2.5. KEMAL TAHİR'İN SAĞIRDERE ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ	104
SONUÇ	123
KAYNAKÇA	1277

KISALTMALAR

Çev.	Çevirmen
Der.	Derleyen
Haz.	Hazırlayan
s.	sayfa
S.	Sayı
ss.	Sayfadan sayfaya
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
vs.	ve saire

GİRİŞ

Fenomenoloji, görüngülerin bilimidir. Dünya bize deneyimlerimiz yoluyla çeşitli görünümler sunar. Bu görünümeleri zihnimizle, duyularımızla algılayıp anlamlandırmaya çalışırız. Fenomenolojinin temelinde bu görünümelerin algılanması veya bir başka tabirle görünümelerin özünü anlama vardır. Bu bağlamda fenomenoloji; benlik algısı, özne sorunu gibi modern felsefenin temel sorunlarına cevaplar arar. Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım." ifadesiyle kemikleşen kartezyen görüş; zihne önem atfetmiş, bedeni saf dışı bırakmıştır. Düalist anlayış uzun müddet farklı görüşlerle şekillenerek düşünce tarihindeki yerini korumuş, bedenin benlik algısındaki önemi göz ardı edilmiştir. Bilimsel gelişmelerle, psikiyatrik hastalıkların deşifre edilmeye başlanmasıyla birlikte benlik algısında bedenin yeri yeniden sorgulanır. Bedeni ihmal eden eski batı felsefesine karşı Jacques Lacan'ın "Düşündüğüm yerde var değilim, olmadığım yerde düşünürüm." ifadesi benlik algısında bedenin yerini yeniden tartışmaya açmıştır. Zihin ile beden girift bir yapıdadır. Zihin, benlik algısını doğrulamada aldatıcı olabilir. Gerçek elimizden sürekli kaçır, ikame eder. Mutlak benlik algısına ulaşmamız ancak öteki ile yüzleştığımızda gerçekleşebilir. Simgesel alanda var olmaya çalışan benliğimiz imgesel alandaki arzularla/dürtülerle çelişir. Varoluşumuzdan gelen bu çelişkiler sonucu yapılacak olanla yapılan arasında yarılmalar/boşluklar oluşur. Oluşan bu yarılmalara/boşluklara rağmen benliğimiz hayat hikâyemizi yazmayı durmaksızın sürdürür. Beden ise bu hikâyenin yapıcısı, aynı zamanda da dışı vurulamayan etkilerinin yansıtıcısı olur. Yaşadığımız, yaşayamadığımız, söylediğimiz, sustuğumuz her şeyi bedenimiz ele verir. Dünyayla bağımızı bedenle kurar, beden sayesinde zihnimizden geçenleri ifade ederiz. Bedenlerimiz gerçeğimizi kayda alır. Gerçeğimizi görebilmek için bedende ortaya çıkan semptomlara bakarız. Semptomlarımız, gerçeğimizin fenomenleri olurlar.

Türk Edebiyatı sahasında beden-edebiyat ilişkisi üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar Türk Edebiyatı tarihinin farklı dönemlerinden bedene dair metinlerin incelemeleri şeklindedir. Bu çalışmaların birçoğu disiplinlerarası çalışmalar olsa da beden fenomenolojisi açısından bir çalışmanın gerekliliği hissedilmiştir. Bu gereklilikten yola çıkarak tezimizde beden fenomenlerinin sıklıkla görüldüğü Cumhuriyet Dönemi Köy Romanları incelenecektir. Köy romanları, romanların geçtiği mekân ve koşullar itibariyle karakterlerin beden görünümüleriyle yer aldığı metinlerdir.

Yaşam şartlarındaki olumsuzluklar dolayısıyla bedensel kusurların sıradanlaştığı köylerde, birbirinden farklı birçok bedensel kusura ve hastalığa rastlanır. Çalışmadaki amacımız köy romanlardaki karakterleri, bedene ilişkin çalışmaları gözeterek incelemeye çalışmaktır.

Tez 4 bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde, yapılan incelemelerin zeminini oluşturmak amacıyla Fenomenolojik yaklaşıma dair genel bilgiler verilmiştir. Ardından çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan zihne karşı beden olgusuna değinilmiştir.

Birinci bölümde roman incelemelerinin ana hattını çizmek adına beden tarih süreçleri, bu süreçlerde adım adım değişen ve çeşitlenen beden görünümleri irdelenmeye çalışılmıştır. Bedene karşı tutumların Antik Çağ'dan başlayarak günümüze kadar uzanan serüveninde farklılaşan beden algıları ele alınmıştır.

İkinci bölümde tezin ana kısmını oluşturan roman incelemelerine geçmeden önce kısaca Türk Edebiyatındaki köy romanlarından bahsedilmiş, daha sonra tezde yer alan romanlara değinilmiştir. Çalışmanın hacmi ve konunun derinliği düşünülerek yalnızca beş romanın incelenmesi yapılabilmektedir. Bu romanlar sırasıyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban, Talip Apaydın'ın Tütün Yorgunu, Refik Erduran'ın Yağmur Duası, Kemal Tahir'in Köyün Kamburu ve Sağırdere romanlarıdır. Tezimizde bu romanları incelememizin nedeni diğer köy romanlarına oranla beden fenomenlerinin roman karakterlerinde yoğun biçimde görülmesidir. İncelemelerin odak noktasında ana karakterlerin özne kurulumları ve bedeni görünümleri yer almıştır. Romanlarda yer alan diğer karakterlerin beden görünümleri ise metinde yer aldığı ölçüde değerlendirilmiştir.

Sonuç bölümünde çalışma süreciyle ve çalışan konuyla ilgili bilgiler verilerek tezin önceki bölümlerinde ortaya konan görüş ve fikirler ana hatlarıyla anlatılmış, teze ilişkin genel bir değerlendirme yapılarak çalışma sonlandırılmıştır.

Fenomenoloji

Fenomen kavramı Türkçeye *görüngü*, fenomenoloji kavramıysa *görüngübilim* olarak çevrilmektedir. Bu adlandırmalar, kavramların anlaşılmasını ve açıklanmasını güçleştirmekte olduğu için bu kavramlara daha yakından bakmak gerekir. Fenomenler,

kendi kendini imleyen öz niteliklerdir. (Sartre, 2009: 20) Fenomen kavramı görünen ile görünen şey arasındaki özsel bağlam nedeniyle çift anlamlıdır, bu iki anlama da gönderme yapar. (Küçükalp, 2015: 58) Fenomenal varlık ise “*kendini ifşa eder, varoluşunu ifşa ettiği kadar özünü de ifşa eder*” ve bu “*tezahür edişlerin birbirine iyice bağlanmış dizisi*” olarak ele alınmalıdır. (Sartre, 2009: 21) Fenomenolojide amaçlanan “*her nesneyi imgelemde o nesnenin değişmeyen yanını bulana kadar*” değiştirmek, “*fenomeni bütünüyle ve katıksız biçimde kavramak, onda özsel ve değişmez olanı*” bulmaktır. Böylelikle somut yaşamla bağdaşmayan kuramları görmezden gelerek nesnelerin kendisine döner. (Eagleton, 2014: 70, 71) Fenomenolojik yaklaşım bu değişmez olanı bulma çalışmasında iki temel unsuru kullanır. Bunlardan biri fenomenolojik indirgeme (redüksiyon)dir. Paranteze alma veya ayraç içine alma olarak da değerlendirilen indirgeme, bir azaltma söz konusu olmadan yalnızca fenomenolojik olmayan niteliklerden arınmayı ifade eder. (Tepe, 2003: 72) Fenomenolojik yaklaşımın kullandığı bir diğer unsur ise düşünme (refleksiyon)dir. Deneylerin sunduğu yol izlenerek algılanandan ve anımsanandan yani yaşananandan yaşanmamış çıkarılır, genelleme yapılır; genelleştirilmiş bilgi durumlara uygulanır ya da genel bilgilerden yeni genellemelere erişilir. (Husserl, 2003: 46) Bu faaliyetlerin uygulandığı fenomenolojik eleştiri ise edebi eserin; yazarı, tarihsel bağlamı, üretim koşulları, okuru gibi dış etkenleri paranteze alarak metnin kendisine odaklanır, *içkin* yorumlamayı amaç edinir. (Eagleton, 2014: 73)

Fenomenolojik yaklaşımı sistematik hale getiren Edmund Husserl’in ontolojik ve epistemolojik sorunlara ilişkin görüşleri bedenin tarihinde önemli bir yol açar. Husserl, Kant’ın numen-fenomen ayırımına karşın fenomen kavramını ön plana çıkararak numenlerin bilinemeyeceğini düşünen Kant’a itiraz eder. Özlerin kendilerini gösterebildiğini ve bu yolla özlere ulaşılabilirdiğini düşünür. Bu özler salt görünüşten ibaret değildir. Kantçı algıda bir bilinç tasavvuru geliştirmeye çalışan Husserl, bilincin ona kendisini veren varlıkla nasıl bir ilişki içinde olduğunu sorgular. Descartes’ın skolastik yargı ve değerler sonucu oluşturduğu metodik şüphesini geliştirerek sistemleştirir. Descartes’in ‘Düşünüyorum öyleyse varım’ cogito ilkesindeki *ben*, dış dünya yoluyla imlenen bir benlik oluştururken Husserl’in fenomenolojik yaklaşımla ulaştığı *ben*, özsel değerleri dışlayarak elde edilen *saf benlik*dir. Bu saf benlik anlayışı doğal olarak zihin-beden düalizmine yol açan gerçeklik algılayışını yıkar. Böylece fenomenolojik yaklaşım “*saf benin özgürlüğünün ifadesi*” olarak özneye “*örtülü*

olarak bulunan aşkınlıkların kurucusu olma hakikatini” iade eder. (Lyotard, 2007: 32, 38) Bu saf bilinç sadece dış gerçeklik üzerine düşünmez; aynı zamanda gerçeklik varlığını saf bilince borçludur. (Küçükalp, 2015: 74, 75) Anlaşılan odur ki Husserl, var olanın anlamının kaynağını bilince vermiş, yönelimsellik yoluyla *kendinde şeyin* anlamına bilinç tarafından ulaşılabilirliğini ileri sürmüştür.

Bu bilgiler ışığında bakıldığında fenomenolojik yaklaşım, hem fenomenolojik eleştiri bağlamında çalışmamızın yöntemi olmaya uygundur hem de yaklaşımın özü itibariyle bilinçle ilgili olduğu için doğrudan bedeni ilgilendirmektedir. Saf bilinci ön plana çıkararak öznenin bakış açısından görünen içerikleri araştıran, özne sorunsalına odaklanan fenomenolojik yöntem; fenomenal bir varlık olan bedeni anlamlandırmamızı kolaylaştırır. (Cevizci, 1999: 343; Lyotard, 2007: 23)

Zihne Karşı Beden

Beden-zihin ilişkisini daha iyi anlayabilmek için öncelikli olarak Hegel’de görülen daha sonra J. P. Sartre’da benzer, S. Freud ve J. Lacan’da farklı adlandırmalar ve yorumlarla karşımıza çıkan bedende üçlü varlık görünümünden söz etmek gerekir. Hegel, her bedende görülen bu üçlü varlık görünümünü *kendindevarlık*, *kendiiçinvarlık*, *kendinde-ve-kendiiçin-varlık* olarak adlandırır. *Kendindevarlık*: özdeşlik, tez, doğa; *kendiiçinvarlık*: olumsuzluk, antitez, eylem, insan; *kendinde-ve-kendiiçin-varlık*: bütünsellik, sentez, eser, tarih, hareket yoluyla oluşur. (Kojève, 2001: 116) Hegel’e göre insan tikel ile tümelin varoluşsal bir sentezidir. (Kojève, 2001: 253) İnsan, tikel varlığını olumsuzlayarak tümel bir bütünlükle varlık hedefine ulaşma çabası içindedir. Ontolojik anlamda diyalektik bir yapıya sahip olan insanın bu varlık görünümleri; fenomenal düzeyde bireysellik, özgürlük ve tarihsellik olarak görünen, birbirinden ayrı, aynı zamanda birbirini tamamlayan bütünselliğidir. (Kojève, 2001: 255) Bu görünümlere daha yakından bakacak olursak *kendindevarlık*; kendisinin bilincinde, kendi kendine özdeş, tinsel varlık olup özdeşlik açısından fenomenal düzeyde insanın kökenindeki hayvansallığı imler. (Hegel, 1986: 302; Kojève, 2001: 254) Bireyselliğin ontolojik temelini oluşturan özdeşlik, “*tamı tamına başkası olmasına ve karakterinin verilmiş tikelliklerini olumsuzlayarak ve kendini bu karakterden sıyrarak özce değişmesine rağmen aynı birey olarak*” kalmasını sağlamaktadır. (Kojève, 2001: 254) Bu varlık görünümünde insanın türdeş ve değişikliğe uğramaz yapısını görürüz. Aynı zamanda *kendindevarlık*, kendine ve öteki

varlıklara verilmişliğinden söylem yoluyla sıyrılarak özgürleşir. (Kojeve, 2001: 208) Bir başka varlık görünümü olan *kendiiçinvarlık*; insanın kendini göstermedeki katmanlı etkinliğindeki olumsuzlamalardır. (Kojeve, 2001: 89) Aynı zamanda kendi içinde özdeşliğini yitirerek kendini evrensele adayan ve kendisinden vazgeçendir. (Hegel, 1986: 302) İnsanın kendini göstermedeki katmanlı etkinliğinde iki yön vardır. Biri başkasının etkinliği, diğeryse kendi tarafından gerçekleşen etkinliktir. Başkasının etkinliğinde iki taraftan biri diğerini mağlup etmeye çalışır. Bu mücadele yaşam ile ölüm arasında gerçekleşir. Kendi tarafından gerçekleşen etkinlikteyse ibre kişinin kendisine döner. Eylemde bulunan kendini yok etmeye çalışır. Yaşam ile ölüm arasında gidip gelir. Böylelikle bu varlık görünümü, insanın belirlenmiş bir varlığa veya yaşama bağlı kalmayan yönünü gösterir. (Kojeve, 2001: 89) Diğer varlık görünümü *kendinde-ve-kendiiçin-varlık*; kendindevarlık ile kendiiçinvarlığın bütünselliği yani sentezidir. (Kojeve, 2001: 227) Özne ve özbilinç bu görünümdeydir. Tinin kendisini oluşturan bu bütünsellik, *“kendisini kalıcı bir töze ve kendini adayan bir töze bölmekte ve o denli de bunları yine kendi birliği içerisine geri alarak”* işlemektedir. (Hegel, 1986: 302) Bu görünüm diyalektik bir tinselliği işaret ederek insanın fenomenal varlığının hareketle ilgili olduğunu belirtir. Varlık yalnızca ne kendindevarlıktır ne de kendiiçinvarlıktır. Varlık ikisinin tamlaşmasıdır yani kendinde-ve-kendiiçin-varlıktır. Bütünsellik, açığa vurulmuş olan ya da kendi bilincinde olan varlığı yani tini oluşturur. (Kojeve, 2001: 209) Birey, kendinde ve kendiiçindir. Hem özgür bir eylemi oluşturabilir hem de doğuştan verilmiş varlığı şekillendirebilir. Verilmiş varlığı yani bedeni, birey tarafından belirlenmişliğiyle bireyin oluşturmamışlığını aynı anda imler. Beden, kendisi tarafından üretilmiş, doğuştan doğasını işlemiş kendisinin göstergesidir. (Kojeve, 2001: 227) Bu nedenle özbilinç bedenden ayrı düşünülemez. Bedensel varoluş, özbilincin varolma koşullarına bağlıdır. (Bumin, 2020: 31) Özbilincin varolma koşuluysa istekten geçer. Bu istek, doğal olmayan bir nesneye yöneltilerek insanı yokluğun varlığına yani boşluğa götürür. (Bumin, 2020: 30) Özetle Hegel bilince, insanın dünya ile kendisi arasındaki ayrımı bilerek değil, diğer bilinçlerle somut ilişkisiyle ulaştığını düşünür. (Bumin, 2020: 34) Bedendeki varlık görünümelerini de özne ile nesne arasındaki bu ilişkilerden yola çıkarak yapılandırır.

Hegel’in bedendeki varlık görünümelerini, öznenin yaşamla ve ötekiyle olan ilişkisine dayanarak temellendirmesi düşünce tarihi açısından oldukça önemlidir.

Platon'dan Descartes'e kadar nesne ile uğraşan felsefe tarihi ancak Descartes'ten sonra bilince gerekli dikkati verebilmiş, Kant sonrası modern felsefe ise dikkatini dil ve ötekine yöneltebilmiştir. (Samuels, 1993: 3,4) Bu bakımdan Hegel, kendinden sonra gelen filozof ve psikanalistlere yol açıcı olmuştur. Hegel'in üçlü varlık görünümü Freud'da kabaca *id*, *ego* ve *süperego* kavramlarıyla görünür. *İd*; kendindevarlığı, *ego*; kendiiçinvarlığı, *süperego* ise kendinde-ve-kendiiçin-varlığı karşılar. Lacan'da ise *gerçek*; kendindevarlığı, *imgesel*; kendiiçinvarlığı, *simgesel* ise kendinde-ve-kendiiçin-varlığı açıklamaktadır. Ayrıca fenomenolojik yöntemde de üçlü bir yapı görmek mümkündür. Husserl'de yönelimsellik; *algı*, *imgelem* ve *anlamlandırma* olarak üçlü bir yapıda gerçekleşmektedir. (Küçükalp, 2015: 69) Dolayısıyla çalışmamızda; nesnelere yönelimde kullanılan bu yapıyı ve bedenin varlık görünümünü, inceleyeceğimiz romanları yorumlarken de kullanmayı ihmal etmeyeceğiz.

BİRİNCİ BÖLÜM

BEDENİN TARİHİ

Evren bir hiçlikten ibaretti, sonra büyük patlama oldu ve evren gelişmeye başladı. Varlıklar ortaya çıktı. İnsan adım adım evrimleşerek ‘homo sapiense’ye dönüştü. Kendini ve dünyasını; düşünerek, konuşarak, yazarak anlamaya ve anlatmaya başladı. Varoluşsal olarak hem doğanın bir parçası olan hem de doğayla çatışma içinde olan insan; doğaya bazen yakın durarak bazense karşın durarak kültürleri inşa etti. Varlığını ve varlıkları sorguladı; anlatılarla, inançlarla, ideolojilerle kendini kurmaya çalıştı. Varoluş serüveninde insan, varlığın en gerisindeki mutlak hiçliği fark edince şüpheyeye düştü. Bu şüphe sonlu bir varlık olan insanı bilinmeze sürükledi.

İnsanın varlığa ilişkin bu hali, “*bir türlü ‘sahip olduğu’ şey ‘olamayan’ bir özne*” oluşundan kaynaklanmaktadır. (Tura, 1994: 28) Lacan’ın tabiriyle insan “*eksik*”tir, bu demektir ki insan “*narsistik açıdan yaralı*” bir varlıktır. (Tura, 1994: 24) Bu varoluşundan gelen eksiklik, insanın doğumundan ölümüne dek dünyayla olan ilişkisini belirler.

Öznenin kurulumu, doğduğu anda başlar. Bir söylem alemine doğan insan yavrusu, doğal olarak dili kullanmak zorundadır. İsteklerini, arzularını çeşitli seslerle, beden hareketleriyle ifade etmesi yeterli ol(a)maz. Ebeveynleri tarafından dil alanına imlenmeye çalışılan insan yavrusunu, “*laubali ve münasebetsizce isteklerimizi dönüştüren davetsiz bir misafir*” olan öteki bekler. (Fink, 2020: 28) Öteki yoluyla insan; vücut bütünlüğünü sağlayamadığı, istemsiz hareketler yaptığı dönemden, beden bütünlüğünü ötekinin bedeninden dolayımılayarak sağladığı döneme geçer. (Tura, 1994: 32) Varoluş sorunlarının insan benliğinde narsistik yaralar açması tam da bu dönemle başlar ve yaşam boyu devam eder.

Özneyi kuran, bedeni şekillendiren ötekidir. Öteki, varlığıyla özneye “*varoluşsal hakikatin temellerini*” sunarak “*öznenin varlığına, kendini henüz temin ettiği gerçeğin hakikat boyutuna ulaşabilmesi için gerekli temellerin, öznenin nesnel aklında bulunduğu dair teminat*” vermektedir. (Lacan, 2013: 42) Bu noktada öteki yanıltıcı olabilse de varlık algısındaki yeri yadsınamaz. Öznenin varlığı “*alabildiğine*

yayılan, deriyle et arası misali algı ile bilinç arasında yer alan özel bir tayf”da yer alır. (Lacan, 2013: 52) Öteki tam da bu alanda konumlanır ve özne burada oluşur.

Tarih boyunca karşımıza çıkan beden görünümleri söylem yoluyla oluşturulmuştur. Ötekinin söylemi sınırlar çizer, bu belirlenen sınırlar çerçevesinde bedenimizi şekillendiririz. Antik Çağ’dan günümüze dek beden hep aşındırılmıştır, aklın sürgününde olandır. Ana hatlarıyla beden; Antik Çağ’da kutsanan, Orta Çağ Hristiyan Dünyası’nda çileci, Rönesans Dönemi’nden Aydınlanma Çağı’nın sonuna kadar seküler, 20. Yüzyıl’dan günümüze değin ise metalaşan algının eseri olmuştur. (Demir, 2018) Bu bölümde Antik Çağ’dan başlayarak günümüze kadar değişen bu algıların yarattığı beden görünümlerini, diyalektik biçimde seyreden ben-öteki ilişkisi bağlamında incelemeye çalışacağız. Bedenin, ötekinin bakışıyla biçimlenen görünümlerini tahlil etmek, köy romanlarındaki karakterlerin beden görünümlerini yorumlamamıza katkı sağlayacaktır.

1.1. ANTİK ÇAĞ’DA BEDEN

M.Ö 2500-MS. 7. Yüzyıl arasına tarihlendirebileceğimiz Antik Çağ; özellikle Yunanlıların felsefe, sanat ve bilimde yaptıkları katkılarla günümüz dünyasında önemli bir yere sahiptir. Tanrıların insanoğluyla eğlenen güçler olduğuna inanan Yunanlılar, tanrılardan yana kayıtsızlıkla karşılaşınca kendilerini bilgi edinme yollarına yönelttiler. Dünya düzenini anlamaya uğraşan Sokrates, Platon ve Aristoteles çalışmalarıyla günümüz bilimlerin temellerini attılar. Bedeni, felsefi bir bütünlük içinde ele alan Sokrates ve Platon’un düşünceleri, bedeni kavramsallaştırmaları bakımından önemlidir. Onlara göre beden, geliştirilmesi ve sağlıklı bakılması gereken ruhla bütün bir yapıdır. Sağlıklı bir beden, sağlıklı bir ruhu getirmektedir. Bu yüzden ilk kez bu çağda spor faaliyetlerinin kentlerde yaygınlık kazanıp övüldüğü görülmektedir. Yaşam kalitesini arttırmak ve ideal bedene ulaşmak ancak bu şekilde mümkün olabilir.

Mitolojik figürlere ve tanrılara bakıldığında hepsinin ortak noktası insanda bulunmayan özellikleri barındırmalarıdır. İnsan ölümlü ve her manada eksik bir varlıkken mitolojik figürler ve tanrılar kusursuzdur. Var olan kusurları da onların laneti ya da kötü talihi olarak ifade edilir. Bu bakış günlük hayatta da etkilerini

gösterir. Soylu yahut güzel olmayanlar özellikle de marazlı kişiler, tanrıların lanetlediği aşağı mahluklar olarak görülerek dışlanırlar.

Batı kültürü temelini Antik Çağ'da oluşturulan kültüre borçludur. Antik Çağ'da bedene bakış, batı kültürünün bedene bakışını da oluşturan temel etmendir. Bedeni geliştirmenin ruhu geliştirmekle bağlantısını kuran bu kültür, ruhu geliştirmek için felsefi, bilimsel ve sanatsal faaliyetleri ön plana çıkarır. Mitolojik kahramanlar ise batı kültürünün ideal beden prototipini oluştururlar. Erkekler kaslı, güçlü, heybetli; kadınlar ise güzel, dolgun vücutlu olmalıdır.

1.2. ORTA ÇAĞ VE HRİSTİYAN DÜNYASINDA BEDEN

Tarihleri tartışmalı olsa da milattan sonra 300'lü yıllardan 1500'lü yıllara kadar uzanan bir zaman dilimini tanımlayan Orta Çağ, genel anlamda Hristiyan inancı gölgesinde şekillenen batı dünyasını temsil eder. Genel kanı itibariyle İslamiyet'in kabulü ve yaygınlaşmasıyla altın çağını yaşayan doğu kültürüne karşın batı kültürü karanlık çağını yaşar. Kavimler göçüyle farklı etnik kökenlerden halkları bünyesine katan Roma İmparatorluğu, yönetsel sorunlarla karşı karşıya kalır. Bir yandan savaşlar ve istilalarla sınırları aşılırken bir yandan da sağlık, eğitim, kültür, inanç gibi pek çok alanda gerekli atılımların gerisinde kalan Roma İmparatorluğu çöküşe geçer. Bu olumsuz gidişat, kurulan yeni devletler ve yeni bir Hristiyan birliği oluşumuyla kırılır. Bu değişimler haliyle düşünce tarihini de etkileyerek coğrafi keşifler ve Rönesans'ın etkisiyle inanç temelli düşünce sistemlerini kökünden sarsar.

Tüm bu tarihi gelişmeler ışığında, Antik Çağ'da övgülere mahzar olan yüceltilmiş beden çileci bir konuma yerleşir. İsa'nın acı çeken bedeninden feyz alan Hristiyan dünyası, bedene acı çektirerek kutsal olana ulaşabilecekleri fikriyle bedene zarar veren ritüellere yönelir. Özellikle kıtlık dönemi ve veba salgını insanların sağlıklı beden görünümünü yerle bir eder. Bedenin görünümü yazın dünyasında sınırlanır; bedene yer veren eserler ise çirkin beden imajlarıyla dolar. Gerek sokaklarda gerekse edebi eserlerde çirkin ve kötü beden görünümüyle karşılaşmamak mümkün değildir. Bedenler; savaşlarla, istilalarla, hastalıklarla yıpranmışlardır ve sağlıklı olmaktan çok uzaktırlar. Hristiyan anlayışına göre bedensel arazlar, inanç yolunda meydana gelmişse

kutsaldır; doğuştan marazlı olan yahut hastalık ya da bakımsızlıkla çöken kişiler ise görmezden gelinmeye ve tecrite mahkumdur.

1.3. RÖNESANS DÖNEMİNDE BEDEN

Orta Çağ döneminin kapalı ve bağınaz anlayışları, yeniden doğuş olarak adlandırılan Rönesans dönemiyle birlikte hızla çözülmeye başlar. Rönesans 14 ila 17. yüzyıllarda İtalya’da başlayarak tüm dünyaya yayılır ve hızla düşünce dünyasında etkilerini hissettirir. Antik Çağ’ın klasik metinleri tekrar keşfedilerek tarihin tozlu raflarından iner ve yeniden düşünce dünyasının gündemine oturur. Bilim ve sanat faaliyetleri hak ettikleri değeri tekrar kazanır. Ve nihayet Orta Çağ’da karanlığa gömülen insan hatırlanarak itibarı iade edilir. Rönesans döneminde gelişen önemli anlayışlardan biri olarak Hümanizm gelişmeye ve yayılmaya devam eder. Önü açılan sanat ve edebiyat alanlarında devrim niteliğinde gelişmelerle birlikte farklı eserler yaratılır.

Tüm bu olumlu gelişmeler bedenin görünümelerini de derinden etkiler. Antik Çağ’daki ideal beden anlayışı yeniden kendini göstermeye başlar. Bedeni kutsayan algı, bedeni en kusursuz haliyle sanat yapıtlarında sergiler. Bu beden görünümleri batı kültürünün algısına yerleştirdiği idealize görünüm olarak her dönem etkisini gösterir. Tıpkı Antik Çağ’da olduğu gibi bu dönemde de filozoflar beden ve ruh üzerine düşünürler. Özellikle Descartes’in fikirleri ile gelişen beden ve ruhu iki ayrı töz olarak gören anlayış bu döneme hâkim olarak kendinden sonraki düşünce sistemlerini de etkiler. Genel anlamda bu dönem bedene bakış nesneden öteye gidemez ancak bilimsel gelişmelerle birlikte bedene olan bu bakış kırılmaya başlar.

1.4. AYDINLANMA ÇAĞI'NDA BEDEN

Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle 18. yüzyılda gelişim gösteren Aydınlanma Dönemi, akılcı düşüncüyü eski yargılar ve tabulardan arındırarak özgürleştirmeyi hedefleyerek ortaya çıkan bir düşünce hareketidir. Genel anlamda insanı yeniden ele alan bu dönem, insanın kendi yaşantısını düzenlemesine odaklanarak bireysel ve toplumsal yaşantıda kırılma noktası oluşturmuştur. Din merkezli toplumsal yapının yerini akıl merkezli yapının almasına odaklanan bu yapı düşünce tarihini derinden etkilemiştir. Akla ve deneyime dayalı otorite sekülerleşmeye yönelmiştir. Rasyonalizm ve Ampirizmin güçlendiği bu dönem bedene yaklaşımı da yakından etkiler.

Beden bu dönemle birlikte ön plana çıkar. Akla önem veren bu dönem, bilincin önemini ön plana çıkarması bakımından da oldukça kritiktir. İlk kez bu dönemde beden, bilimsel gelişmelerle birlikte incelenerek tarihte o zamana kadar görülmemiş bir gerçeklikle irdelenmeye çalışılır. Yine de bedene ve insana bakış, algıların ve ideolojilerin boyunduruğundan kendini kurtarmayı başaramaz. Fransız devrimi ile her şeyin üstüne insanı koyan, insanın köleleşmesine ve sömürülmesine karşı çıkan anlayışın yükselişi; Sanayi devrimi ile kırılacak ve insanı ihmal eden yeni tür bir köleleşme ve sömürü anlayışı devreye girecektir. Bu gelişmeler sağlıklı ve ideal beden algısını zedeleyen bir sürecin başlangıcı olur. Yazın dünyasında bedenin her türlü görünümü gerçekçi bir bakışla yer alır.

1.5. 20. YÜZYIL'DA BEDEN

20. yüzyıl, bilimdeki ilerlemelerin altın çağının yaşandığı bir yüzyıl olarak tarih sayfalarındaki yerini alır. Bilimsel gelişmelerle yükselen dünya, yeni ideolojik sistemlerle birlikte eskiden kalma tüm anlayışları yıkarak yeni dünyayı ve yeni dünyanın insanını yaratmayı amaçlar. Yeni dünya; bilimin, felsefenin gücüyle yeni atılımlar, icatlar ve teknolojilerle donatılır. Tüm bunların sonucunda insanlık, iyileşen yaşam şartlarıyla ödüllendirilse de savaşlarla, soykırımlarla ağır darbeler almaya devam eder. Bu savaşlar ve soykırımlar bilimdeki ve sanattaki gelişmeleri derinden etkiler. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının kara gölgesi tüm dünyayı hakimiyeti

altına alırken insanlık tarihinde kalıcı izler bırakır. İnsanın değerini yitirdiği, hayatın anlamını sorguladığı bu yıllarda bedenler yıpranmış ve deforme olmuş vaziyettedir. Beden, yüzyılın getirdiği yeni görünümüleriyle günlük hayattaki ve sanat yapıtlarındaki yerini alır. Bu yüzyıla esas damgasını vuran ise tıptaki gelişmeler ve psikolojinin bir bilim dalı olarak gelişip kabul görmesidir. Özünde yeni dünyanın yeni insanını bilimdeki ve sanattaki gelişmeler şekillendirmeye başlar.

1.6. GÜNÜMÜZDE BEDEN

20. yüzyıldaki bilimsel gelişmelerin etkisinin devam ettiği günümüz dünyası, düşünce tarihi boyunca çeşitli algıların ve ideolojilerin boyunduruğundan kurtulamayan bedeni, yeni ve farklı hallerde yansıtmaya devam eder. Çeşitli modalar ve akımlar bedeni yeniden şekillendirerek bir tüketim nesnesi haline getirir. Estetik cerrahi müdahaleleri, güzellik merkezlerindeki ve kuaförlerdeki uygulamalar, dövme ve piercing uygulamaları bedeni yeniden biçimlendirme girişimleridir. Bu beden geliştirme yöntemleriyle kişiler, zihinlerindeki ideal benliği ortaya koymaya çalışırlar. İdeal benlik algısı yeni akımlar ve anlayışlarla sürekli idame edince günümüzün tatmin ol(a)mayan insan tipini ortaya çıkarır. Tüketim sistemi içinde huzursuz ve mutsuz olan insan, simgesel alanda bedenine ve benliğine yatırımlarda bulunarak rahatlamaya çalışır fakat bu rahatlamalar anlık ve geçici tatminlerden ibarettir, kişiye kalıcı çözümler sun(a)maz. İnsanın yatırım yapması gereken alan yalnızca simgesel alan değildir. Bu noktada psikiyatri, psişik dünyasını ihmal eden insanları terapi koltuğuna oturtarak çeşitli nedenlerle ortaya çıkan psikolojik rahatsızlara tanı koyup tedavi edebilmeyi amaçlar. Psikiyatri bu anlamda hastalarına kalıcı iyileşmeyi garanti edemeyebilir ancak tüketim sistemi içinde anlamını kaybetmiş insanın kendini anlamlandırma serüvenine katkıda bulunabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

ROMAN İNCELEMELERİ

Köylülerin yaşam biçimi ve problemleri, Tanzimat Döneminde verilen ilk roman ve hikâye örneklerinden başlayarak Türk Edebiyatının başlıca konularından biri olmuştur. Köy romanları genel anlamda konusu köyde geçen, roman kişileri köylülerden veya köyde yaşayanlardan oluşan romanlardır. Ekonomi, sağlık, eğitim, teknoloji, din ve inanışlar, gelenek ve görenekler gibi yönleriyle köy hayatının dinamikleri üzerinde duran romanlar olarak ele alınırlar.

Köy Romanı ve Köy Edebiyatı kavramları tanım ve içeriği itibariyle tartışmaya açılabilir. Mekân olarak köyde geçen hangi eserlerin Köy Romanı/Edebiyatı statüsüne dahil edilebileceği, Köy Romanının/Edebiyatının Türk Edebiyatı'nda bir dönemin ya da birkaç yazarın eserinden ibaret olup olmadığı gibi bir dizi soru sorulabilir. Bu soruların cevabını ancak Köy Romanı kavramının sınırlarını belirleyebilirsek verebiliriz. Köyü konu alan edebi eserlere ve bu konudaki literatüre bakıldığında karşımıza iki farklı tespit çıkmaktadır. (İrmak, 2018: 19) Gündüz Akın'ın *Türk Romanında Köye Doğru* adlı çalışması köy romanlarını genel bir ölçekte değerlendirerek “nüfusun büyük kısmını oluşturan köylülerden bir biçimde söz eden metinler olarak tanımsız bir alana yönlendirir.”. (İrmak, 2018: 21) Daha sonra yayınlanan Ramazan Kaplan'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy* adlı çalışması, Akın'ın çalışmasında ortaya çıkan tanım sorununu çözüme kavuşturmaya çalışarak köy romanını “köyde geçen romanlar olarak kategorilendirilir.”. (İrmak, 2018: 23) Her iki çalışma da konusu veya kişileri köy ile ilgili olan her romanın köy romanı sayılabilmek olasılığını yadsıyamayarak köy romanı tanımını netleştiremez. Odaklanması gereken nokta, köyde geçen veya köy temalı romanlar ile Köy Enstitüleri'nin oluşturduğu epistemolojiyi temel alan romanların aynı kategoriye alınıp alınamayacağıdır. Bu açıdan köy romanı ile köy temalı roman arasındaki ayrım ortaya konularak her ikisi roman da ayrı kategorilerde incelenmelidir.

İstanbul odaklı kanonlaşan Edebiyat geleneği, Tanzimat Dönemine gelindiğinde yeni bir arayış içine girmiş ve aydınlar yüzlerini Anadolu'ya dönmüşlerdir. (Kaplan, 1997: 6) Orhan Okay'ın “*kır hasreti veya köy özenti*”si olarak

tarif ettiği bu arayış, batıdaki aydınlar da olduğu gibi Tanzimat aydınının da büyük şehirlerden çıkıp tabiata sığınma arzusuyla şekillenmiştir. (Okay, 1990: 120) Köy romanlarına bir nevi hazırlık mahiyetinde verilen eserler kronolojik sırayla; Ahmet Mithat'ın *Bir Gerçek Hikâye* ve *Bahtiyarlık* hikâyeleri, Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanı ve daha sonra yazılan Nabızade Nazım'ın *Karabibik* romanıdır. Köye ilişkin bakış açısında başlangıç teşkil eden bu eserler, köyü ve köylülerin sorunlarını derinlemesine aktar(a)mamışsa da köy hayatı ve kent hayatı arasındaki farklılıkları vurgulamaları bakımından kıymetlidir.

Kentteki siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel imkanların ulaş(a)madığı bu coğrafyada, karşımıza doğanın eline teslim olmuş insanlar çıkmıştır. Yasa ve yasağı, söylemin değil doğa kanunlarının belirlediği bu yaşam alanında, romanların temel çatışması ezen-ezilen üzerinden kurulur. (Moran, 2014: 321) Siyasi gelişmelerle köy hayatının sosyal yaşantısında sık sık değişimler olur. Köyün ve köylülerin edebiyat hayatında yer alması da bu ölçüde artar. Tanzimat Dönemi, köye ve Anadolu'ya dönüşün başlangıcı olarak Cumhuriyet Dönemi Köy Romanlarının yolunu açar.

Cumhuriyet Dönemi Köy Romanları ana hatlarıyla üç dönem çerçevesinde incelenebilir. Birinci dönem 1923 ile 1950 yılları arasını kapsayıp Cumhuriyetin kuruluşundan Çok Partili seçime dek olan dönemdir. (Kaplan, 1997: 67) Köylülerin kalkınması ve köydeki yurttaşların her türlü hizmete ulaşabilmesini başlıca hedeflerinden bir olarak benimseyen cumhuriyet rejimi, bunu bir Türk Burjuvazisi oluşturarak yapmaya çalışmıştır. (Bozarslan, 2015: 265) Bu dönemde verilen eserler, önceki dönemlerde verilen eserlere nazaran düşünüş anlamında çok farklı olmadığı gibi teknik olarak da tam anlamıyla realizme bağlı kalamamıştır. (Kaplan, 1997: 76) Köy romanlarının ikinci dönemi, 1950-1960'lı yıllar arası, Demokrat Parti Dönemini kapsamaktadır. (Kaplan, 1997: 68) Demokrat Parti önceki devletçi politikaya karşın liberal modeli benimser. (Bozarslan, 2015: 306) Bu dönemin getirdiği liberal ortam edebiyata da yansıyarak köylüleri edebiyat ortamına taşımıştır. (Karpas, 2009: 181) Bu dönemin Köy romanlarında, köyün ve köylünün meseleleri bizzat köylü yazarlar tarafından anlatılmaya başlanmıştır. (Kaplan, 1997: 133) Böylece Köy Enstitülü yazarlar Köy Edebiyatı hareketini başlatmış, köy romanları farklı mekân ve anlatı özellikleriyle adeta bir salgın gibi edebiyat dünyasına yayılmıştır. (Kaplan, 1997: 134; Çavdar, 2009: 182) Üçüncü Dönem ise; 1960-1980 yıllarını, iki darbe arası gelişen siyasi hareketlenmeler dönemini kapsar. (Kaplan, 1997: 133) Türkiye Tarihindeki

birçok darbeye olduğu gibi 1960 ve 1980 darbesi de her ne şekilde olursa olsun sisteme belli bir sertlik katmıştır. (Bozarslan, 2015: 322) Bu siyasi hava doğal olarak yazını etkilemiş, köy meselelerini daha katı tutumla ele alan yazarlar görülmüştür. (Kaplan, 1997: 269) Kısacası köy romanlarının içeriğine bakıldığında, köy romanları yalnızca mekânı köy olan ve karakterleri köyde yaşayan insanların yer aldığı eserler olarak kıstaslanamaz. İçeriğinin köy yaşantısının sosyal meselelerine eğiliyor olması köy romanlarına ilişkin en önemli detaydır.

Batılılaşma etkisi, ilk dönem Türk romanlarında yazarları, döneminin çalkantılarını ifade etmede “*bildirili roman*”a yöneltmiş, karakterlerini genelleştirerek tipleşmeye zorlamıştır. (Moran, 2015: 330) Köy romanlarında amaç, derinlikli karakter yaratmaktan öte köy meselelerini anlatmak olduğu için köy romanları açısından bu tipleşme sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu durum şahıs kadrosuna “*tayin olunmuş bir kategorinin özelliği*”ni vermekte, her tip romandaki işlevini yerine getirmektedir. (Moran, 2015: 330) Köy romanlarındaki bu şahıslar, ezen-ezilen çatışmasında kendilerine biçilen taraf neyse orada dururlar. Bu klişeleşmiş tipteki örneklere stereotip denilebilir. Stereotip, yazarın belli kişileri kopya ederek ortaya çıkardığı, genel özelliklerin sık birleşiminden öteye gidemeyen roman kişisidir. (Belge, 1998: 25)

Sosyal meselelerin odağındaki şahısların özne kurulumu, bize öznenin ötekiyle olan ilişkisine dair detaylar vermektedir. İnsanları en ilkel halleriyle gördüğümüz bu romanlarda bedenın sıradan ve çoğunlukla ucube görünümüleri karşımıza çıkmaktadır. Cahil halkın zor yaşam koşulları, köhneleşmiş gelenekleri, batıl inançları ve uyumsuz evlilikleriyle düğümlenmiş hayatında, ‘sağlıklı’ insan tipini görmek imkânsız gibidir. Öte yandan sağlık hizmetlerine erişemeyen köylülerin kendi kendilerine uyguladıkları hatalı tedavi girişimleri, karşımıza bedenen arızlı ve hastalıklı bireyler çıkarmaktadır. Akraba evliliklerinden veya arızlı ebeveynlerden doğan, sağlıklı beslenip büyüyemeyen bu bireylerin yaşantısı da haliyle sağlıksızdır. Köy romanlarındaki bu karakterleri incelemeyi cazip kılan yönlerinden biri de bu sağlıksız bireylerin, doğanın güçlüyü yaşatan zayıfı yok eden kanunuyla mücadele etmeyi nasıl başarabildiğidir.

Konumuz bağlamında düşünüldüğünde Köy romanlarının ana izleği; belirgin olay örgüsü, yer, zaman, şahıs kadrosuyla şekillenerek genel bir anlatı zemini oluşturmaktadır. Bu anlamda çalışmamızda belli başlı roman örneklerini incelemek,

yazılmış diğerköy romanları hakkında da yorum yapabilme imkânı sunacaktır. Özne kurulumuna odaklandığımız bu incelemelerde şahısları tip olmaktan uzaklaştıran, onları karakter haline getiren yaşantılarını yakından görmüş olacağız.

2.1. YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU’NUN YABAN ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ

Yaban romanı; söyleminde ötekinin bakışını taşıyan, başından sonuna dek bir aydının serzenişidir. Bu romanı daha sonraki dönemde yazılacak köy romanlarına bir nevi öncü kılacak esas unsur; köydeki karakterlerin yoğun biçimde beden fenomenleriyle ele alınmış olmasıdır. Berna Moran, *Yaban ’da Teknik ve İdeoloji* incelemesinde Yaban romanındaki bedene ilişkin anlatımlara dikkati çeker. (Moran, 2015) Köydeki karakterlerin hemen hemen hepsinde sakatlık, ucubelik görüldüğünü belirtir; köyün doğasındaki unsurların beden uzuvlarına, beden sıvalarına benzetildiğini örneklerle açıklar. (Moran, 2015) Karaosmanoğlu, Ahmet Celal ve köylüler üzerinden oluşturulan aydın-köylü çatışmasını hem mekânın hem karakterlerin kurulumları üzerinden derinleştirir. Köylülerin Kurtuluş Savaşına ilişkin bağnaz tutumunu, bedeni görünümle somutlaştırarak fikri çürümüşlüğün atmosferini oluşturur. Cansız, donuk, çirkin, bakımsız insanların yer aldığı bu köyde mekân da tıpkı insanları gibi tasvir edilir. (Moran, 2015: 208, 215) Porsuk çayı “çürümüş”, “pıhtılaşmış”, “bir cerahat gibi ılık” bir su olarak karşımıza çıkar. (Karaosmanoğlu, 1991:45) Tepeler, Ahmet Celal’in bakışında birer ur gibi görünür. “Toprağın içindeki gizli bir dert ile şişip çatlayacak” bu toprak tıpkı insanı gibi hastalıklıdır.¹ (Karaosmanoğlu, 1991:45)

Romanının ana eksenini Ahmet Celal’in yani namıdiğer Yaban’ın hikâyesi oluşturur. Birinci Dünya Savaş’ında Çanakkale cephesinde yer almış bir subay olan Ahmet Celal, savaş esnasında sağ kolundan vurulması sonucu kolunu kaybeder. İstanbul’a döner ve orada savaşın etkisinin yitirilmesiyle birlikte bir gaziye karşı sunulmasını beklediği ihtimamı bulamaz. Bulunduğu muhitte ötekileştirildiğini

¹ Romanın arka planını oluşturan mekâna ilişkin bu unsurlar, çalışmamızın sınırlarını aşacağı için üzerinde durmayı tercih etmedik. Bu unsurlar ayrı bir incelemenin konusu olabilirler.

hisseden Ahmet Celal, çareyi taşraya çıkmakta bulur. Savaş esnasında tanıştığı, emir eri olan Mehmet Ali'nin peşi sıra giderek onun yaşadığı köye yerleşmeye karar verir. Ahmet Celal'in köye gelişinin altında yatan esas düşünce; kolunun kaybından sonra şehir hayatında ve şehirlilerde bulamadığı saygınlığı ve değerliliği, köyde ve köylülerde bulabilmektir. Köye geldiği ve köylülerle tanıştığı anda karakterimiz ilk kırılmayı yaşar. Köyde herkes onun gibi malûldür. Mehmet Ali'nin anası topal, Salih Ağa'nın oğullarından biri kambur, Bekir Çavuş'un kızı Zehra kördür. (Karaosmanoğlu, 1991: 35) Hastalık ve araz, köy hayatının ayrılmaz bir parçası gibidir. Ahmet Celal'i şehirde, diğer insanlardan farklı kılan bakışları üzerine çeken sakat kolu, burada oldukça sıradandır. Bu sıradanlık Ahmet Celal'in yüceltimini zedeleyerek onu gerçeğiyle yüzleştirecek, kendi olma çabasına yöneltecektir.

Ahmet Celal başta kendini köyde *“diri diri, bir mezara gömülmüş gibi”* hisseder. (Karaosmanoğlu, 1991: 33) Ahmet Celal'in savaşla süregelen hareketli hayatının bir anda noktalanmasından sonra böyle hissetmesi gayet doğaldır. Bireyleri dolaşıma sokacak, hayata katacak olan şey eylemdir. Bedeni eyleme geçmesine yani savaşa katılmasına engel olduğu için Ahmet Celal eylemsiz kalmıştır. Savaşa katılamayan Ahmet Celal'in tek yapabileceği şey düşündürmektir. Ahmet Celal tıpkı *Godot'yu Beklerken*'deki Vladimir ve Estragon gibidir. Eylemsizlik hali onu düşünmeye sevk eder. Zamanla düşüncelerinin gittikçe yoğunlaşması, atılımlarının köylüler üzerinde karşılığını bulamaması Ahmet Celal'i psişik alemine kapatır. Düşünceleri çözümsüz bir zeminde duran Ahmet Celal, bir noktadan sonra yalnızca bekleyişini yazar. Aydınların köyün ve köylülerin gerçeğini fark ederek adım atacağı, köylülerinse savaşa karşı kayıtsız kal(a)mayıp mücadeleye girişeceği o zamanı bekler. *Godot'yu Beklerken*'de, Vladimir ve Estragon metin boyunca bekleyişi doldurmak için değil, bekleyişin kendisini konuşurlar. (Anzieu, 2020: 261) Ahmet Celal de düşmanın dibine kadar geleceği zamana kadar günlüğüne bekleyişini aktarır.

Ahmet Celal'in günlüğünün satırlarında, üstünlüğünü idrak ederek onayan benin, ötekinin varlık alanında yer aldığı görünümüleri izleriz. (Yıldırım, 2020) Birinci şahıs anlatıcısı *“Zaten, Cihan Savaşında kolumu kaybetmezden önce bütün şiir kabiliyetimi, bütün sade dilliğimi kaybetmiş bulunuyordum. Korkunç, iğrenç ve yalçın*

gerçek “*parmaklarının ucundaki kan ve alnının ortasındaki çamurla!*”² çoktan bana görünmüştü.” ifadesiyle savaşın yarattığı değişimi vurgular. (Karaosmanoğlu, 1991: 34) Karakter kolunu yitirince yaşamının her aşamasında bu kaybın etkilerini yaşar. Bu kaybın onun hayatındaki en büyük etkisi ise benimseyerek yaptığı subaylık mesleğini yapamaz hale gelmesidir. Vücut yapısı itibariyle bedeni, bir askerde olması beklenen mükemmel vücut hatlarını artık karşıla(ya)maz.

Antik Yunandan itibaren ön plana çıkartılan sportmen vücut yapısı bir savaşçıda aranan vazgeçilmez bir özelliktir. Bu vücut yapısının savaşta simgesi Akhilleus/Achilles (Aşil), en ünlü Yunan savaşçılarından biridir. (Hattstein, 2015: 184) Homeros’un ‘İlyada’sı bile Troya Savaşına değil, üstün özelliklere sahip Achilles’e adanmıştır. (Erhat, 2008: 31) Agamemnon’un komutasındaki savaşçıların en cesuru, en güçlüsü, en yakışıklısı olan Achilles’in zaafı aşırı öfkesi ve gururudur. (Hattstein, 2015: 185) Troya Savaşı’nda övgüleri toplayan Achilles’den yüzyıllar sonra aynı coğrafyada savaş veren Ahmet Celal, tıpkı onun gibi aşırı öfkeli ve gururludur. Benliğinde Achilles’i yaşatmaya devam etse de bedenen artık Achilles değildir. Varoluşsal-görüngübilimde birey kendisinin veya ötekinin varoluşu olabilir. Ahmet Celal gibi ötekinin varoluşunda olan bireyler, varoluşunda sorunlar yaşadığı takdirde ötekinin dünyasındaki varolma tarzını yeniden keşfetmelidir. (Laing, 2011: 23) Ahmet Celal bu noktada yazarak varoluşunu keşfe çıkar ve yeniden konumlandırmaya çalışır.

Ahmet Celal’in gerçeğiyle ilk temasının savaş sırasında parmakların ucundaki kanla oluşu oldukça dikkat çekicidir. Parmaklarımız, dış dünyayla temasımızı gerçekleştirdiğimiz algı alanlarımızdan biridir. Aynı zamanda dürtülerimizin ortaya çıktığı yer/organ eldir. El bu sahnede, “*bir arzu imgesi olarak*” görünürken “*bir dürtü organı olarak marazi uyarılmalarla dolup taşar.*”. (Leader, 2020: 49) Burada arzulanan savaş kazanmaysa, dürtü hayatta kalmadır. Uyarırsa kanla beliren bir insanı yok etme halidir, kısacası savaşın gerçeğidir.

Güçlü savunma mekanizmalarımızla kendimizi dünyanın acı gerçeklerinden korumaya çalışırız. Psişik olarak kendimizi rahatlatabilmek adına yüceltmelere başvururuz. Yüceltme; nesneyi, şeyin saygınlığına yükselterek nesneyi sonsuzlaştıran,

² Romanda tırnak içinde yer verilen bu ifadenin hangi metinden alıntılandığını tespit edemedik. Bu ifadenin alıntılacağı metni bilmek yorumlamamızı farklı bir seviyeye taşıyabilirdi.

değiştiren hatta sınırlarını yok eden bir süreçtir. (Clero, 2011: 163) Savaş adına oluşturduğumuz yüceltmeler yerine göre fetih algısı veya vatani müdafaa fikridir. Bu yüceltimler bedenimizde bir yitim oluşturuyorsa bunu inançla ilişkili olarak gazilik, şehitlik mertebelerine imleriz. Tüm bu savunma mekanizmalarıyla örülen gerçeklik burada, el ile açığa çıkmıştır.

Ahmet Celal'in bedeni, savaşın acı tarafıyla yüzleştiği andan itibaren bu gerçekliğin kaydını tutmaya başlar. Savaşın psişik dünyasında bıraktığı tahribatı yazarak aşmaya çalışır. Ortaya çıkan yeni savaşla birlikte yaşananlar üzerine düşünmesi tekrarlama zorlantısını oluşturur. Tekrarlama edimi olarak da tabir edilen bu durum *“tekrarladığı şeyi geriye-bakışumlu olarak açığa vurur (ve dolayısıyla da gerçekleştirir).”* (Žižek, 2003: 27) Tekrarlama zorlantısıyla yaşanan olayları yaşantımızda yeniden şekillendirir, zihnimizde kararlı bir zemine oturmaya çalışırız. Bunu yapmadığımız takdirde çöküş kaçınılmazdır. Ahmet Celal için savaşı tahlil etmek onu açmazdan çıkararak hayatın olağan döngüsüne katar. Ahmet Celal'in semptomu bu bağlamda kolunun eksikliğidir. Bastırılmış olanın geri dönüşü semptomu açığa çıkarır ve bu semptom, *“simgeselden atılmış olan gerçeğe”* dönüşümler. (Žižek, 2012: 246) Ahmet Celal'in semptomu onu mutsuz etse de aynı zamanda onu var eden şeydir. Bilinç düzeyinde çolak kol, yok olan kol mutsuzluktur. Bilinçdışı düzeyde ise değerlilik arzudur. Ahmet Celal mutsuzluğunu bu değerlilik arzusuyla onarmaya çalışır. Yazmanın iyileştirici, tedavi edici gücünden yararlanır.

Ahmet Celal, savaşa dahil ol(a)mamanın vicdani suçluluğuyla kimsenin kolunu kaybetmesine aldırış etmemesi arasında bocalar. Ahmet Celal'in *“İstanbul'da zilletim olan şey burada şerefimdir.”* diye sözünü ettiği sağ kolunun boşluğunu *“son süsüm, son gösterişim, son çalımım”* diye anlamlandırarak özellikle köylülere belli eder, onların takdirini kazanmaya çalışır veya en azından merhametlerini uyandırmayı umar. (Karaosmanoğlu, 1991: 35) Şehirde alay konusu olan kolunun boşluğu burada fark edilmez bile, çünkü herkes onun gibidir. Onlar için kaybettiği sağ koluyla bilinç düzeyinde bir karşılık bulabilmesi mümkün değildir. Ahmet Celal kendine bu noktada şu soruyu sormadan edemez: *“Bu illet ve sakatlık yuvasında ben nasıl kendimi gösterebilirim?”*. (Karaosmanoğlu, 1991: 35) Bu sorunun cevabını kısa zamanda bulur. Kendini gösterebilmenin tek yolunun tinsel güçlülük kazanmak olduğunu idrak ederek güç istenci oluşturur. Güç istenci, tüm canlıların temel itkisi olarak kabul edilir ve yaşam mücadelesinin de ta kendisidir. (Solomon, 2020: 245) Kendini aşma olarak

nitelendirilen bu kavram, hazla ilişkilidir ancak davranışların altında yatan gerçekleri güç kavramıyla açıklamak daha uygundur. (Solomon, 2020: 247) Bu bağlamda Ahmet Celal'in kendini aşma çabasını vicdani suçluluktan duyduğu hazla açıklamak kâfi gelmeyecektir. Ahmet Celal acıdan haz alırken ki amacı gücü de elde etmektir. Hem kendinin hem de ötekinin gözünde değerliliğini kazanmayı ve korumayı amaçlamaktadır. Değerliliğini dolayımına yoluyla kazanmaya çalışır.

Dolayımına, yönelimsel dilin mutlak olana ulaşma çabasını ifade eder. Mutlak olansa her yönelimi ardında bırakarak dilden kaçır. (Çakmak, 2005: 323) Bireyler çocukluktan itibaren ötekinin, yani ilk ötekisi olan annesinin arzusunu kurmaya başlar. Annenin arzusu çocuktan ayrı işleyerek boşluk yaratır. Arzunun doğası gereği anne-çocuk ilişkisinde oluşan eksiklik bölünmüş özneyi meydana getirir. (Fink, 2020: 103) Lacan anne-çocuk ilişkisinden hareketle bu durumu "*İnsan ötekinin kendisini arzulamasını arzular.*" şeklinde ifade eder. (Fink, 2020: 100) Ahmet Celal bunu yapmaya çalışır. Ötekinin arzusu olmayı arzulamakta, kendisini ötekinin arzulamasını sağlamaya çalışmaktadır.

Ahmet Celal'in köyle ve köylülerle olan ilişkisi, Hegel'in efendi-köle diyalektiği bağlamında işler. Hegel'e göre iki karşıt bilinç şekli vardır. Bunlardan biri özü *kendiiçin* olmak olan efendinin bağımsız bilinci, diğeri ise özü bir başkası için yaşamak/olmak olan kölenin bağımlı bilincidir. (Hegel, 1986: 128) Temelde bu iki uç belirlenmiş değildir, diyalektiğin gidişatına göre kimin köle kimin efendi olacağı değişebilir, ancak bu iki uçtan birini belirlemek kişilerin varoluşsal seçimidir. (Bumin, 2020: 46) Bu noktada Ahmet Celal efendi söylemini tercih ederek yaşantısını kurar. Efendi biyolojik evrende kendini gerçekleştirdiği için Ahmet Celal'in kolunun kaybı onu hezimete uğratır. (Bumin, 2020: 47) Şehirde subay olarak oluşturduğu efendi söylemini köyde aydın olarak dönüştürerek tam bir özbilince varmaya çalışır.

Ahmet Celal köydeki ilk zamanlarında kimse tarafından görülmediğini zanneder fakat kısa bir zaman sonra yanıldığını anlar. Ötekinin bakışı "*gözle görünmez bir çember, bir nevi karantina kordonu*" şeklinde onu ayrıştırır. (Karaosmanoğlu, 1991: 36) Benin psikik anlamda özne olabilmesi için, simgesel alanda büyük öteki ile karşılaşması gerekir. (Žižek, 2011: 250) Lacan'da bakış, görme anlamının ötesinde bir anlama gelerek ötekinin bakışını kastedir. (Şerbetçi, 2010: 41) Ötekinin bakışı tıpkı anlatıcının ifade ettiği gibi gözle görülmez ama hissedilir. Ahmet

Celal kolunun kaybından sonra özne kurulumunu yeniden inşa edebilmesi için ötekiyle karşılaşmaya ihtiyacı vardır. Hegel'e göre özne kendini nesneleştirebilmek, *kendinde-ve-kendiiçine* ulaşabilmek için ötekine muhtaçtır. (Şerbetçi, 2010: 24) Ötekine duyulan bu tabii ihtiyaç, iyiden iyiye yalnızlaşan Ahmet Celal için büyük önem taşımaktadır. Anlatıcı "(...) *kendi kanımdan, kendi canımdan bu küçük insan cemiyetinin içine karışayım, onunla haşır neşir olayım, onda kimsesizliğimi unutayım.*" ifadeleriyle bu ihtiyacı açığa çıkarmaktadır. (Karaosmanoğlu, 1991: 36) Bu ifadelerde Lacan'ın, Hegel'den farklı olarak ötekine yönelime dahil ettiği arzu etkeni açıkça görülmektedir. (Şerbetçi, 2010: 25) Ahmet Celal cemiyete karışarak yalnızlığını gidermek arzusundadır.

Ahmet Celal'in üzerindeki ötekinin bakışı gün geçtikçe yoğunlaşır. Onu siyasi bir otorite zannettikleri için korkuyla buruşan alınlar yerini hayret dolu bakışlara, sinsî gülüşlere bırakır. Meraklı gözler hayatının her anında onunla birlikte. O kadar ki tıraş olurken emir eri Mehmet Ali'nin birbiri ardınca tavsiyelerine maruz kalır. Ötekinin söylemi Mehmet Ali dilinden "*Her gün tıraş olmayıver.*", "*Sabah akşam dişlerini fırçalamak neyine gerek.*", "*Bizde saçlarını kadınlar tarar.*", "*Sabahlara dek mırıl mırıl ne okuyup duruyorsun? Seni büyü yapar sanırlar.*" gibi ifadelerle açığa çıkar. (Karaosmanoğlu, 1991: 44) Ötekinin özne kurulumuna dâhil oluşu dil aracılığıyla gerçekleşir. Lacan, büyük ötekinin "*öznenin dil duvarının ötesinde kavranamaz ötekiliği olarak*" ortaya konduğunu söyler. (Žižek, 2012: 270, 271) Ayrıca Lacan bu ötekinin "*beklenmedik bir şekilde öznelarasılık oyununu düzenleyen simgesel makinenin öznel olmayan kör otomatizmine geri*" döndüğünü belirtir. (Žižek, 2012: 271) Bu ifadeleri Mehmet Ali'nin bilinçli olarak kavramadığı, öznel ifadeleri olmadığı açıktır. Mehmet Ali büyük ötekinin simgesel alandaki otomatizmiyle işleyen bir öznedir. Bu ifadelerde olduğu gibi büyük ötekinin içkin söylemi, Ahmet Celal'in aşkın söylemine karşın roman boyunca farklı ifadelerle ortaya çıkar. Ahmet Celal tabiata karşın bakım ritüellerini sürdürür. Transandantal özne, "*fenomenal gerçekliğin tutarsızlığı, kendi kendini sınırlandırması yahut daha köklü olarak, 'ontolojik tamamlanmamışlığı' ile karşılıklı ilişki içinde*" yer almaktadır. (Žižek, 2015: 283) Ahmet Cemal ontolojik tamamlanmamışlığı ile transandantal öznenin faaliyetlerini fenomenal gerçekliğin tutarsızlığına rağmen yürütmeye devam eder.

Aydın-ağa çatışması bu romanda, Ahmet Celal ile Salih Ağa arasında yaşanır. Köyün en zengin adamlarından biri olan Salih Ağa adeta bir dilenci gibi giyinir. Yaz-kış ayakları çıplak olan Salih Ağa'nın “kara ve çatlak topuklu ayakları” anlatıcının söyleminde “yeraltı kişiliğinin bütün ifadesi” olarak görünür. (Karaosmanoğlu, 1991: 44) Yer imgesi olan ayak, insanın homo erectus öncesi dönemine yani insanın en ilkel haline gönderme yapar. Salih Ağa'nın tüm düşüncelerinin ve davranışlarının imleyeni, çirkin ayaklarıdır. Ahmet Celal'in bakışında Salih Ağa'nın ayakları:

Eğer bunlardan birinin başparmağı ovulmakta ise Salih Ağanın canı bir şeye sıkılmış demektir. Eğer bunlardan biri ayakkabıyı, parmaklarının ucunda hafif hafif oynatmakta ise biliniz ki keyfi yerindedir. Çıplak tabanlarını sizin yüzünüze doğru uzatıyor ve hareketsiz duruyorsa emin olunuz ki yeni gasp ettiği bir lokmanın hazım devresini geçirmektedir. (Karaosmanoğlu, 1991: 44, 45)

Burada Salih Ağa'nın gerçeğinin fenomenleri ayağın farklı görünümlerinde açığa çıkmıştır. Organlar duygu ve düşünce durumlarımızı en yalın haliyle açığa çıkarır.

Benzeri bir beden alt bölgesi görünümünü Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* hikâyesinde görürüz. Bu hikâyenin birinci ve ikinci kısımlarında yer alan lokanta sahnesinde, anlatıcının bakışından sohbet eden bir çifti izleriz. Anlatıcı özellikle kadına odaklanır. Kadının üst beden bölgesinin gösterenleri başta memnuniyet uyandırır. Kadın rikkatli bedeniyle pürdikkat karşısındaki erkeği dinliyordur: “Başı, dudakları, omuzları, göğsü, velhasıl bütün vücudu onu dinliyor ve muhakkak ki, bacaklarında bile, dokunacak olursam, aynı dikkati ve mesut teslimiyeti bulurum.”. (Tanpınar, 2011: 14) Bu iç monologdaki emniyetli ruh hali kadının ayaklarına bakıldığı anda değişir:

Filhakika o mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile aşığı sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit etmişti; halbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanan iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşıdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu. (Tanpınar, 2011: 14)

Bu bacakların ve ayakların hali, Abdullah Efendi'yi dehşete düşürür. Alt bedenle üst beden arasındaki uçurum, hayatta hiçbir şeyin kendisini bu kadar korkut(a)madığını hatta kendisi için artık hayatın sırrı kalmadığını düşündürür. Bu sahnede üst beden gösterenleri ayrı, alt beden gösterenleri apayrıdır. Üst beden;

dinleme halinde olduğu için sakın, alt beden; arzularla coğuğu için hareketlidir. Tekinsizlik hissi veren bu iki bölge arasındaki farklılık gayet doğaldır. Medeniyet alt bedenle üst bedeni hizaya getirir. Alt benliğin uyaralarıyla şekillenen alt beden bölgesi kontrol altına alınmalı, masanın altında kalmalıdır. Üst benliğin uyaralarıyla şekillenen ise üst beden bölgesi ise simgesel alana uygun olarak işlemelidir. Kısacası medeniyetin tabii sonucu kadının iki beden bölgesi arasındaki farkı ortaya çıkarır. Romadaki sahneye dönecek olursak hikâyedeki sahnede olduğu gibi beden hem alt bölgesi hem de üst bölgesi anlatılmaz. Bu sahnede Salih Ağa'nın yalnızca alt bölgesindeki görünümüleri izleriz. Burada Salih Ağa'nın üst beden bölgesi de anlatılmış olsaydı, iki bölge arasında bir farklılık görmeyi bekleyebilirdik. Fakat Salih Ağa'nın romanda bir stereotip olarak yer aldığı düşünöldüğünde iki beden bölgesi arasında, hikâyedeki kadında olduğu gibi bir fark beklen(e)mez. Eğer farklılık görölseydi bu Salih Ağa'yı Ahmet Celal gibi bir karaktere dönüştürmüş olacaktı. Kısacası Salih Ağa'nın bedeni, kahramanın stereotip olarak belirlenmesinden dolayı tastamam bir uyum içinde anlatılmıştır. Ayrıca köy hayatında şehirde olduğu gibi insanın tabii yaşantısına ket vurulmadığı unutulmamalıdır. Köy yaşantısında özne kurulumları tabii akışında sürer gider. Salih Ağa gibi köyün yaşantısıyla uyumlu kişilerin de nasılsa öyle görünmesi bu yüzdendir.

Köyde çirkin görünen yalnızca Salih Ağa'nın ayakları değildir. Ahmet Celal gittiği köy düşününde kızların hallerine bakar. Görünüşe dair en ufak bir iğretilik arzuyu/fanteziyi yerle bir eder. Düşündeki kızların, “Çoğu biçimsiz, bücür, yusuvarlak veya lüzumdan fazla iri” olarak anlatılırlar. (Karaosmanoğlu, 1991: 51) Bu kızların içinde “kat kat kumaş yığınlarına rağmen insana narin, körpe ve tombul hissini veren vücutlar” da bulunur. (Karaosmanoğlu, 1991: 51) Fanteziyi yerle bir eden bu kızların elleri ve ayaklarıdır. Bu organlar Ahmet Celal'de tekinsizlik hissini uyandırır. Tekinsizlik, “canlı bir varlığın gerçek anlamda canlı olduğundan ya da cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığından şüphe edildiğinde daha doğrusu bu şüphe herhangi bir kimsenin zihninde yalnızca anlaşılması güç bir risk bıraktığında” ortaya çıkar. (Jentsch, 2019: 18) Bu kızların elleri ve ayakları tekinsizlik yaratarak aşkın özneyi engeller. Bu organlardaki yıpranmışlık gerçeğin fenomenidir.

Ahmet Celal düşün esnasında köylülerin cinsel ilişkilerini nasıl gerçekleştirdiklerini düşünmekten kendini alıkoyamaz, “Kuşlar nasıl sevişir? Kediler nasıl sevişir? Biliyorum. Lakin bu köy halkının nasıl seviştiklerini tahmin edemiyorum.

Bizim gibi, göz göze bakışlırlar mı? El ele tutuşurlar mı? Dudak dudağa gelirler mi?” diye düşünür. (Karaosmanoğlu, 1991: 51, 52) Hayvanlardan yola çıkılarak oluşturulan bu düşünce geliştirme şekli, anlatıcının biz-onlar karşıtlığıyla kurduğu, içinde ötekinin söylemini barındıran ifadelerdir. Cinsel ilişki her canlıda görünüyorsa da insan bu edimi yüceltir. Üremeyi yabancılaştırarak aşka çevirir. Freud’a göre günümüz uygarlığının “*cinsel ilişkiye ancak bir erkekle bir kadın arasındaki tek, çözülmez bağlanma temelinde izin verebileceğini, cinsellikten kendi başına bir haz kaynağı olarak hoşlanmadığını ve buna yalnızca insanların üremesi için şu ana dek alternatif bir kaynak bulunamadığından tahammül ettiğini*” belirtir. (Freud, 2011: 69, 70) Freud’un bu düşüncesi özellikle Ahmet Celal gibi üst benlikteki şahıslar için doğrudur fakat Salih Ağa’nın kambur oğlu gibi tecavüze yeltenen alt benlikteki şahıslar için bu tespit onanamaz. Bu şahıslar yasanın ve yasağın alanında değillerdir.

Romandaki cinsellikle ilgili düşüncelerini devam ettiren Ahmet Celal, köylü kadınlarıyla muhtemel bir cinsel ilişki yaşaması halinde kesinlikle haz alamayacağını belirtir: “*Anadolu’da, köylü kadınlar şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki onarın hangi biriyle böğüre böğüre koyun koyuna yatsam vücudumun hiçbir şey duymayacağını tahmin ediyorum. İhtimal ki çok da fena kokarlar.*”³ der. (Karaosmanoğlu, 1991: 52) Psişik alanın temel dürtülerinden biri olan üreme/cinsel dürtüyle oluşturulan bu fantezi, aşkınsallığın her türlü inceliğinden yoksun olan bu kadınların bedeni görünüşleri itibarıyla kurulduğu anda dağılır. Üremenin/cinselliğin yüceltimini yaparak doyum ve zevk arayan Ahmet Celal için bu kadınlar, arzu nesnesi ol(a)mazlar.

Anadolu kadınının romandaki bir örneği de Mehmet Ali’nin annesi Zeynep kadındır. Güçlü kuvvetli bir kadın olan Zeynep kadının vücudu anlatıcı tarafından kolları cılız bir meşe kütüğüne benzetilir. Bu sağlamlık ve sertlik köyün gerçeğinin fenomenidir. Cılız kollarıyla uyumsuz vücudu, ucube beden fenomenini imler. Ucube beden “*algılamada başkasının tanınmasına engel olarak yaşanmış bir beden*”dir. (Ancet, 2010: 37) Zeynep kadının bedeni, tüm yaşanmışlığıyla sertleşerek

³ Koku, romanda sıklıkla yer alan önemli duyumlardan biridir. Gerek köylüler gerekse de köy, görmeye nazaran daha etkili ve öncül bir duyum olan kokuyla tarif edilirler. Sadece bu roman için değil Yakup Kadri’nin diğer eserleri için de bu konuda detaylı bir çalışma yapılabilir. Koku meselesinin Yakup Kadri’nin eserlerinde sıklıkla geçtiğine değinen Fazıl Gökçek’in “*Yaban Romanında Yabancılaşma*” ile H. Harika Durgun’un “*Yakup Kadri’nin Eserlerinde Anadolu İnsanı ve Temizlik Sorunu*” yazılarından bu anlamda faydalanılabilir.

cansızlaşmıştır. Köydeki hemen hemen bütün şahıslar köydeki yaşamdan dolayı bedenen tanınmaz hale gelmişlerdir.

Bir başka ucube beden fenomeni ise muhtarın karısında görünür. Adı bilinmeyen hastalık nedeniyle vücudu evrilip kıvrılmış, kollarıyla bacakları dışarıdan ayırt edilemez duruma gelmiştir. Ucube bedenler, bedeninin ve görünüşün engeli yüzünden ötekine ulaşamaz. (Ancet, 2010: 37) Romanda muhtarın karısının görülmemesi yalnızca namının duyulması bu yüzdendir. İlaveten büyükler kadar çocuklar da ucube beden imgelerine rastlarız. Birtakım “*kederli cücelere*” benzetilen çocuklardan, zayıflıktan kemikleri sayılan çocuğa dek hepsi köyün ortak kaderini paylaşırlar. (Karaosmanoğlu, 1991: 55, 88)

Romandaki bir başka karakter, Süleyman ise ateşli hastalığıyla karşımıza çıkar. Tüm köylülerin sefalet timsali olan “*kolları iki ince değnek ve bunların üstünde, göz oyuklarına kor sokulmuş iskelet kafası*”na benzeyen Süleyman’ın bedeni, Katolik dünyanın ölüm imgesini andırır. Süleyman başta olmak üzere köylülerin hepsi “*sade deri, sade kemik*”ten ibarettir. (Karaosmanoğlu, 1991: 162) Köylülerin tamamı başta olmak üzere çocukların sayılan kemikleri ve Süleyman’ın iskelet kafası kemik imgesi üzerine düşündürür. Hegel “*Tinin varlığı, kemiktir.*” der. (Hegel, 1986: 216) İnsan vücudunun en sert, en gerçekçi imgesi olan kemiğe dolayımı yoktur. Söylem yoluyla sık sık kemiğe gönderme yapılır. Örneğin, köylüler anlatılırken yer verilen bir deri bir kemik kalmak deyimi; “*çok zayıflık*” anlamına gelerek köydeki yoksulluğu vurgular.

Süleyman haricinde Salih Ağa’nın kambur oğlu da hastalanır. Onun yüzü Süleyman’ın yüzüne benzer biçimde “*safran gibi sarı*”dır ve “*gözlerinin etrafında iki kara çember ve burnu ağzına kadar doğru bir kalın gaga gibi uzanmıştır.*”. (Karaosmanoğlu, 1991: 163) Sarı ve kara renkleri, solgunluğu ve ölümü çağrıştırır. Kalın bir karga gibi uzanan burnuysa vebanın maskını andırır. Bacağındaki urdan mustarip olan karakterde ucube beden fenomenleri görülür.

Ahmet Celal, Zeynep Kadın’ın oğlu İsmail’i dövdüğü ana şahitlik eder. İsmail’i kenara çekip koruyan Ahmet Celal, yatağında yatarken onu izler, “*Odanın bir köşesinde zavallı küçük ve mustarip vücudunu seyrediyorum. Bu vücut, her tarafı kırılmış, birbiri üstüne yığılmış bir külçe halinde. Kafa; iki kolla dizlerin arasında*

kaybolmuş. Odanın sessizliği içinde solumalarını duymasam onu ufak bir paçavra yığını sanacağım.” diye düşünür. (Karaosmanoğlu, 1991: 55) Küçülen, kaybolan, külçeleşen, paçavra yığını zannedilen İsmail’in bedeni; cansızlığı, ölümü imlemektedir. Sıtma cılız göğsünü çökertmiştir. Sağlık durumu bedenlerimizin var olma biçimini etkilediği için hayatımızın niteliğini belirleyen en önemli mefhumdur. (Beyazyüz ve Göka, 2012: 196) Sağlığımızı yitirince psikolojik durumumuzun yitimi de kaçınılmazdır. Hastalıktan sonra İsmail, öfkeli ve saldırgan birine dönüşür. Anlatıcının ifadesiyle: “Kabuk yarıldı içinden çıkan hiçbirimizin tanımadığı yeni yaratık bir salyangoz gibi esrarlı, cıvık ve siniktir. Bir yandan dokunulduğu vakit, sertleşir, antenlerini uzatır ve elinizin üstüne sümüğünü bırakır.”. (Karaosmanoğlu, 1991: 96) Yarıлма, cıvık, sinik gibi hayvan imgeleri tekinsizlik hissini oluşturur. Bu olumsuz imgeler özellikle İsmail’in kötücül hallerinden sonra çizilir. Bu ifadelerde kabuk yarılmasını; İsmail’in kendini göstermesi, yeni yaratık imgesini; Ahmet Celal’in İsmail’in büyüyüp değiştiğini fark etmesi, dokunmayı ise; hizaya getirme veya iletişim kurmanın boşa çıkması olarak yorumlayabiliriz.

Hayvan imgeleri ile betimlenen yalnızca İsmail değildir. Onun dışında Salih Ağa ve oğlu da hayvan betimlemeleriyle⁴ anlatılan tiplerdir. Ahmet Celal, Salih Ağa’nın oğlunun kambur kıza tecavüz etmesine şahit olur. Bu tecavüz sahnesi, birinci şahıs anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır: “Denebilir ki bir yılan bir kurbağayı yutmaya çalışıyor. Denebilir ki dev kadar kocaman bir örümcek bir pervanenin etrafında ağ örüyor.”. (Karaosmanoğlu, 1991: 89) Tacizci ile mağdurun arasındaki içgüdüsel saldırma-kaçma mücadelesinin, yılan ile kurbağa arasındaki, örümcek ile pervane arasındaki hayvansal mücadeleye benzetilerek anlatılması olayın dehşetini gözler önüne serer. Tepkisini yalnızca zihinsel alanda veren Ahmet Celal bu durumu “İnsan hayvanların en iğrenç olanıdır.” diyerek tarif eder. (Karaosmanoğlu, 1991: 89) Tecavüz, “cinsel dürtüsünü denetleyemeyen” kişilerin işlediği cinsel suç olarak tanımlanmaktadır. (Scully, 2013: 48) Bu açıdan cinsel dürtünün en hayvani dürtülerimizden biri olduğu düşünüldüğünde Ahmet Celal’in tecavüzle ilgili bu ifadesinin yerinde bir tespit olduğu söylenebilir. Bu tecavüz anını canavarca bulan, başta müdahale etmeyi düşünüp daha sonra müdahale etmeyen Ahmet Celal’in, bu

⁴ Karakterlerin yoğun olarak hayvan betimlemeleriyle anlatılıyor olması ayrıca bir incelemenin konusu olabilir. Edebiyat Tarihinde bu tarzda birçok roman/hikâye karakteri karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda metinlerarası bir inceleme literatüre katkı sağlayacaktır.

durumda eylemsiz kalışı ayrıca düşündürücüdür. Köye geldiğinden beri köylülere karşı eylemsiz kalan, tepkilerini yalnızca zihinsel alanda gösteren Ahmet Celal için eyleme geçmekten başka çare yoktur. Köyde davranışsal tepkiler, köylülerin yaşayış biçimleri gibi temel düzeyde olup hayvani/içgüdüsel davranış biçimleriyle gösterildiği için Ahmet Celal’de tepkilerini bu yönde değiştirir.

Salih Ağa, Ahmet Celal’in payı bulunan bir tarladan tüm ekini gece yarısı gizlice çalar. Bu durum kendisini pek fazla etkilemediği için çok üzülmeyen Ahmet Celal’i köylülerin tepkisizliği harekete geçirir. Köylüler, kendilerine yapılan haksızlığa karşı hem haklarını savunmayarak susar hem de yapılan haksızlığın üstünü örtmeye çalışırlar. Ahmet Celal bu yaşananlara daha fazla tahammül edemeyerek Salih Ağa’nın karşısında çıkıp ondan hesap sorar. Ahmet Celal’in karşısında yüzü solan, başı yere eğilen, büzülüp kalan Salih Ağa ne yapacağını ne cevap vereceğini bilemez. Ahmet Celal onu karakola teslim etmekle tehdit edince ayak başparmağını avucunun içine alır. (Karaosmanoğlu, 1991: 91) Ayakları ve başparmağı dürtülerini, arzulamalarını imleyen Salih Ağa için tedirginlik anında elini ayak başparmağına götürmesini, kendini koruma refleksi olarak yorumlayabiliriz.

Ahmet Celal, Salih Ağa’dan cevap alamayınca yakasına yapışır. Salih Ağa kendini geri çekmeye çalışınca Ahmet Celal onu sarsar. Salih Ağa, oturduğu yerden kalkarak kendini Ahmet Celal’in elinden kurtarmaya çalışır. Ahmet Celal, Salih Ağa’nın çırpınan halini “*Salih Ağa düşmüş bir çakal gibi pençemde kıvranıyor.*” diyerek ifade eder. (Karaosmanoğlu, 1991: 91)

Dikkatli bakılırsa hayvan betimlemeleriyle tarif edilen başta Salih Ağa olmak üzere İsmail ve Salih Ağa’nın oğlu gibi tipler, kötülük yaptıkları için bedeni görünümündeki kusurlar olumsuzlanarak anlatılır. Bu tipler, ucube beden imgelerinin özelliklerini taşıyan sadece beden değil ahlaken de çökmüş kişilerdir. (Ancet, 2010: 14) Ucube bedenlerde bir standart haline dönüşen bu kötü görünümlü kötücül kişiler, köydeki kötü karakterlerin stereotipleridir. Ahmet Celal gibi iyi, idealize özellikleri barındıran karakterlerin bedeni kusurları ise bu tiplerin aksine olumlamalarla yansıtılabilir veya bedeni görünümleri görmezden gelinerek ruhani özellikleriyle yüceltilebilirler. Kişi kurulumunu, bir nevi formülasyona tabi tutan bu yaklaşımlar, Klasisizm ve Romantizmin karakter/tip yaratım özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasisizmin ve Romantizmin etkilerinin karakter/tip kurulumunu

etkilediği köy romanları, Yaban romanıyla birlikte bir dönüm noktasına ulaşır.⁵ Realizmin etkisinde kaleme alınan roman; Ahmet Celal'in bedenini, beden fenomenleriyle gerçekçi biçimde anlatır. Yaratılan diğer roman kişileriye tipleştirmenin formülasyonuna aykırı özellikler barındırırlar ve bedeni görünümleri gerçeğe yakınlık gösterir.⁶ Bu durumun romandaki en iyi örneği Salih Ağa'nın bedeni görünümüdür.

Ahmet Celal Kurtuluş Savaşında var olup olamayacağını uzun uzun düşünür. Simgesel kimliği olan subaylığı onun aynı zamanda üstbenliğini oluşturduğu için cephede başka bir şekilde yer almayı hiç düşünmemiştir. Anlatıcı bu gerçeği *"Cephede hiçbir işe yaramaz mıyım? Adam sen de. Bu kolsuzluğum hem kendime hem aleme karşı icat edilmiş bir boş bahane."* ifadeleriyle belirtir. (Karaosmanoğlu, 1991: 59) Semptom *"ölüm dürtüsünün dairesel hareketindeki aksama"* olup özneyi kontrolü elinde olmayan başarısızlığına yani kayıp nesneye götürür. (Mcgowan, 2018: 101) Bu kayıp nesneyi elde etmek mümkün olmadıkça kişi bundan zevk almaya başlar. Ahmet Celal farkına varmaksızın kayıp koluyla yani onu var eden semptomuyla yaşamayı öğrenmiş ve zamanla Žižek'in ifadesiyle "semptomunun keyfini" çıkarmıştır.

Ahmet Celal yaptığı uzun bir yürüyüş sırasında kendini ufak bir korunun içinde bulur. Bulanık akan Porsuk Çayının aksine bu korunun içinden berrak bir su akıyordur. Ahmet Celal bu suya elini soktuğu sırada bir hışırtı ve kısık sesle gülen bir kadının sesi duyar. Bu kısık sesle gülen kadın Emine'dir. Emine ona *"iki yeşil göz ve bir sıra iri beyaz diş"* ile gülümser. (Karaosmanoğlu, 1991: 61) Ahmet Celal de ona karşılık vererek gülümser. Emine ağaçlardan birinin arkasında saklanıyordur. Ahmet Celal onu ürkütmekten çekinir. Suya eğildikçe ağacın arkasında ona baktığını sezerek daha fazla dayanamaz ve Emine'yle konuşur. Ona telkin etmek için ondan çekinmemesi gerektiğini, köyünün adını söyleyerek buranın yabancıları olmadığını belirtir. Emine de köyünün yakın olduğunu söyleyip köyünün adını verir. Bu kısa konuşma aradaki mesafeyi çözemez. Ahmet Celal gideceğini söyleyerek derenin karşısına atlar. Bu kısa karşılaşma Ahmet Celal için mühim bir kırılma olur. Emine'yle karşılaştıkları o günden sonra kendini toparlayamaz:

⁵ İlk dönem Köy romanları, Klasisizmin ve Romantizm etkisinde kaleme alındıkları için Yaban romanı, o romanların içerisinde karakter yaratımıyla büyük farklılık göstermektedir.

⁶ Kişi yaratımında bu farklılıkları gördüğümüz için stereotip tanımını bu roman kişileri açısından uygun bulduk.

O gün bugündür kendimi toparlayamadım. Dereyi atlarken, sanki içimden ağır bir şey yuvarlanıp düştü. Öyle bir şey ki, on dakika öncesinde kadar, ben onu kalbimin üstünde veya kafamın içinde bir demir gülle gibi taşıyordum. İşte bu, yuvarlanıp düştü. Şimdi hafifim. O kadar hafifim ki kolumu bir kanat gibi kımıldatsam havaya uçabilirim. (Karaosmanoğlu, 1991: 62)

Bu ifadelerde aşk duyumunun Ahmet Celal üzerinde bıraktığı etkiyi görmek mümkündür. Kalbinde ve zihninde bir demir gülle gibi taşıdığı şey; Ahmet Celal'in kendine ve hayata karşı öfkesidir. Kurtuluş Savaşında yer almaya bedeninin el vermemesi ve hayatın ona karşı her anlamda insafli davranmaması, Ahmet Celal'in öfkesinin kaynağıdır. Bir de onu uzun yürüyüşe çıkaran, bu bilmediği koruya kadar getiren; köylülerin adım adım yaklaşan düşmana karşı kayıtsızlığına öfkelenmesidir. Ahmet Celal'in, emir eri dâhil olmak üzere köydeki herkesin savaşa karşı umursamaz ve bihaber halleri onun içinde adım adım büyüyen bir nefrete dönüşür. Böylelikle Ahmet Celal'in kendine ve hayata karşı öfkesi, köylülere öfkesiyle birlikte katmerlenir. Yıllar içinde büyüyen, kalbinde ve zihninde ağırlık yapan bu öfkeyi bırakabilmesi aşk sayesinde mümkün olur.

Emine'yle birlikte romanda ilk kez bir karakterin güzel ve olumlu ifadelerle betimlendiğini görürüz. Emine, bir anda Ahmet Celal'in ilgisini çekerek bir arzu nesnesi haline gelir. Emine, arzulanan nesnenin tüm imleyenlerini bedeninde taşır. Endamlı, ahenkli, cazibelidir. Kolları köydeki diğer kadınların aksine bembeyazdır. (Karaosmanoğlu, 1991: 78) Beyazlığı; saflığı, temizliği; masumluğu çağırıştırır.

Aşk; *kendindevarlık* konumundaki üreme içgüdüsünün, kendini olumsuzlama yoluyla *kendiiçinvarlık*taki aşka dönüşmesidir. Ahmet Celal libidosunu, arzu nesnesi olan Emine'ye yönelterek eksiğini tamamlamaya çalışır. Ahmet Celal'in yönelimi "*kendisinden hoşnut olmayan egoyu kurtarma girişimi*"nden başka bir şey değildir. (Reik, 2009: 14) Bu egoyu kurtarma girişimi kısa zamanda hezimete uğrar. Ahmet Celal, İsmail ile konuşurken Emine'nin onun için "*kolu yok bir herif*" dediğini öğrenerek yıkılır. (Karaosmanoğlu, 1991: 99) Nasio'ya göre "*Aşk bir bekleyiştir ve acı bu bekleyişin tahmin edilemeyen bir şekilde aniden kopuşudur.*". (Nasio, 2007: 6) Ahmet Celal, Emine tarafından bekleyişinin karşılığını bulamayınca acı çekmeye başlar. Aşk duyumunun yanılsamasıyla zihnen bedeninden ayrılan Ahmet Celal, Emine'nin eksiğini görmesiyle birlikte yeniden bedenine çekilir. Ötekinin bakışı ona semptomunu hatırlatır. Aşk hem eksiğini tamamlama hem de eksiğini ortaya çıkarma

yönünden bedende karşılığını bulur. Ahmet Celal sağ tarafının zonklamaya başladığını hisseder. Acı, “*bedenle ruh, ben ile öteki ve özellikle psişik dünyanın düzenli işleyişiyle düzensizliği arasındaki belirsiz sınırdaki ama her zaman bir sınır düzeyinde ortaya çıkar.*” (Nasio, 2007: 24) Duygu durumu bir sınır düzeyi yaratarak Ahmet Celal’in ağrılar çekmesine neden olur. Psikosomatik bir hastalık olan Vücut Bütünlüğüne İlişkin Kimlik Bozukluğu (VBİKB) hastalığında, beden aidiyetinin zihinde işlenişinde problem vardır. (Ananthaswamy, 2018: 72) Kol veya bacak gibi herhangi bir organın zihinde varlığının tanınmadığı bu hastalıkta, hastalar genellikle varlığını kabul etmediği organdan kurtulmak ister. Bu hastalık zihnin bedenden ayrı işleyebildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca amputasyon sonucu organını yitiren hastalarda da zihnin bedenden ayrı işlediğini görmek mümkündür. Zihin, kesilen uzvun varlığını fantom (hayalet) hislerle sürdürmeye devam edebilir. (Beyazyüz ve Göka, 2012: 164, 165) Ahmet Celal’de görülen bu ağrı, fantom (hayalet) bir ağrıdan başka bir şey değildir.⁷ Amputasyon sonucu Ahmet Celal’in zihni kolunun yokluğunu henüz işleyememiştir.

Ahmet Celal, İsmail ile Emine’nin sevgili olduğunu öğrenince kendiyile İsmail’i karşılaştırmadan edemez. Kendisi sağ tarafının acısıyla birlikte kıvrılırken köye geldiği ilk zamandaki gibi hisseder. Bu coğrafyada mücadele edecek gücü kendinde bulamaz. Bu bakımdan İsmail’i güçlü bulmaktadır. “*Tabiat onu evirmiş, kıvrırmış, onu daha on yedi yaşına gelmeden bir ihtiyar adam gibi buruşturuyor.*” ifadelerinden anlaşılacağı üzere İsmail’i güçlü yapan Ahmet Celal gibi doğaya karşı kendilik değil, doğaya teslim kendiliktir. (Karaosmanoğlu, 1991: 99) Hegel’in efendi-köle diyalektiği açısından köleyi olumlayan doğayla olan ilişkisidir. (Bumin, 2020: 49) Köle doğayla faaliyet içinde olarak efendi gibi kendini doğadan ayrıksı tutmaz, onun parçası olur. İsmail bu bakımdan köle, Ahmet Celal efendidir. Bu diyalektikte güç dengesinin kendiliği geliştirme faaliyetinin gidişatına göre değişebileceği gerçeğini gözden kaçırmazsak burada İsmail’in avantajlı olduğunu görebiliriz. (Bumin, 2020: 46) Bu avantajın ne olduğunu anlayamayan Ahmet Celal, efendi söyleminin üstün bakışını yüklenen şu sorgulamayı yapar: “*Nasıl yaptı? Buna nasıl muvaffak oldu? Bir taze diş, bu erkek kurusuna, daha on yedisine varmadan dişleri dökülmüş, yüzü buruşmuş bu garip tabiat yaratığına nasıl tahammül edebilir?*”. (Karaosmanoğlu,

⁷ Ahmet Celal’e benzer şekilde aşk acısı çeken bu yüzden ağrıları artan bir roman karakteri daha vardır. Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanındaki baş karakteri de fantom ağrılardan mustariptir. Roman bu konu bağlamında detaylı biçimde incelenebilir.

1991: 99) Sonra bu düşüncesini fantezi alanında şöyle devam ettirir: *"Karanlığın içinden Emine'nin beyaz dişleri iki sırf sedef taneleri gibi parlıyor. Bunlar İsmail'in mi olacak? Narin ve alımlı, endamlı, bir körpe söğüt dalı gibi üzerimde salınıyor. İsmail'in bütün vücudu, bir tırtıl gibi bu dala mı tırmanacak?"*. (Karaosmanoğlu, 1991: 99) Bu söylemler, efendi söylemindeki fazla soyutlamanın getirdiği körleştirici bakışı gösterir. Köle efendinin varlığının farkındadır ve onu kabul eder. Bu yüzden İsmail, Ahmet Celal ile rahatlıkla Emine hakkında sohbet edebilir. Emine'yle Ahmet Celal'in tanışıyor olmaları onda olumsuz bir tepki uyandırmaz. O, Ahmet Celal'in varlığının idrakindedir. Efendiyse kölenin varlığını kabullen(e)mez. Ahmet Celal, İsmail ile Emine'nin birlikte olma tasavvuruna dahi katlanamaz. Efendi kendilik dönüşümüne köleden daha uzak mesafededir. (Bumin, 2020: 50, 51) Çünkü ötekinin varlığı kabul edilmeden kendilik dönüşümü tamamlanamaz. Bu noktada Ahmet Celal hem aşkın onda yaratacağı değişimi kabullen(e)mez hem de ötekini yani İsmail'i ve Emine'yi reddeder: *"...Bir köylü kıza, İstanbul usulü ilanı aşk mı edeceğim? Bu kadar gülünç, bu kadar zavallı, bu kadar acayip bir şey olmaya katlanacak mıyım? Hadi canım ne yaparlarsa yapsınlar. İki köylü sevgili birbirlerini alacaklarmış bana ne?"*. (Karaosmanoğlu, 1991: 100) Bu ifadeler açık bir şekilde Ahmet Celal'in benimsediği efendi söylemine işaret eder. Ahmet Celal'in algısında şehirli-köylü ayrımı sürüp gitmektedir. Ahmet Celal'e göre bir köylü kızına tamah edip aşk beslemesi katlanılmaz bir vaziyettir. Bu yüzden Ahmet Celal için tek çıkar yol, umursamaz gibi davranarak duygularını görmezden gelmektir. Duygularını görmezden gelmeyi ise ancak Emine'ye ve İsmail'e nefret geliştirerek başarabilir. Erkek tabiatı itibariyle kadında, kişileşmiş ego idealini gördüğü için ona imrenebilir, hatta ondan nefret edebilir. (Reik, 2009: 13) Nedensizlikten ortaya çıkan aşkta olduğu gibi özne kendisine yapılan haksızlığın nedenini bulamazsa aşığına nefret geliştirmesi beklenebilir. (Şen, 2017: 197) Ahmet Celal'in Emine'ye olan nefretini, aşkına yapılan reddiyenin *"bilinçdışı nefret ögesi"* ile açıklayabiliriz. (Reik, 2009: 13) Bu noktada Ahmet Celal'in nefreti ne kadar büyükse aşkı da o kadar büyüktür. Çünkü bilinçli nefreti aşkını bilinç düzeyine çıkarmaz, bilinçdışına bastırır. Ama bilinçli nefreti de bilinçdışındaki aşkını da canlı tutar. Ahmet Celal'in bu manada nefret geliştirme çabaları boşuna olur. Emine'ye olan duyguları, İsmail ile ilişkisine rağmen artarak devam eder.

Ahmet Celal'in *kendindevarlık* söylemi Emine'yi düşlerken ortaya çıkar. Libido, ötekine rağmen fanteziyi işler: *"Zeynep Kadın, çırılçıplak derken ben, tatlı bir ürperme geçiriyorum. Onu bütün o kirli, kaba esvaplarının içinden, kalın kabuklu bir yemiş soyar gibi soyuyorum."* (Karaosmanoğlu, 1991: 101) Bu fantezide Ahmet Cemal, Emine'yi köyün yaşantısını/geleneğini imleyen kıyafetlerden zevkle ayırır. Emine'nin bedenini fantezi dünyasında olsa da kendi varoluş alanına çeker. Emine'nin gerçeğini sunan fenomenlerse bedenine aittir: *"Mutlaka teninin bir kuru beyazlığı vardır. Göğsü, kalçaları dolgun, eti ve omuz başları gevrektiler. Boynunun bir kuğu gibi uzun olduğunu biliyorum. Mutlaka beli ve karnı da buna göredir."* (Karaosmanoğlu, 1991: 101) Ahmet Celal, Emine'nin bedenindeki muğlak alanları daha önceden gördüğü beden gösterenlerinden hareketle hayal ederek eksik gösterenleri tamamlamaya çalışır. Bu fanteziden anlaşılacağı üzere; kişinin arzulanmasında arzu nesnesinin varlığının değil, yokluğunun önemli olması Ahmet Celal'in Emine'yi daha fazla arzulanmasına yol açar. (Levinas, 2010: 95)

Ahmet Celal, Emine'ye kayıtsız kalamaz. İsmail'le evlenmesine rağmen duygularına ket vur(a)maz. Köyün düşman tarafından basılıp Emine ile yaralandıkları anda Emine'nin dokunuşları, kaos ortamına rağmen onun hazzını arttırır:

Gerçi bu eller benim vücudumun üzerinde boş yere dolaşıyordu. Gerçi onlarda, ne bir İstanbul hanımının ellerindeki beyazlık ve yumuşaklık vardı ne de bir zambak gibi güzel kokulu idiler. Fakat kana bulanmış toprak içinden bana doğru uzanan bu katı, sert derili, beceriksiz eller ölümle dirim arasında bulunduğumuz şu anda bana bütün acılarımı unutturmuş, bedenimi kasıp kavurmakta olan hummaya uhrevi bir zevk vermişti. (Karaosmanoğlu, 1991: 219)

Ölümle yaşam arasında arzular, bu sahnede de görüldüğü üzere durmaksızın işlemeye devam eder. Freud bu durumu *"cinsel dürtünün bizi en başta ölüm dürtüsünün izine ulaştırmış olan yineleme zorlantısı niteliğine sahip olduğu"*nu düşünerek açıklar. (Freud, 2020: 63) Haz ilkesinin ölüm dürtüsünden ayrı düşünülemeyeceği göz önünde bulundurulunca, Ahmet Celal'in Emine'nin dokunuşlarından zevk almasının gayet tabii olduğu sonucuna varılabilir. (Freud, 2020: 70) Bu ifadelerde yer aldığı üzere Ahmet Celal'in roman boyunca, Emine'yi sürekli İstanbullu kadınlarla kıyaslamasının altında yatan nedenin Emine'ye karşı duygularına simgesel düzlemde ket vurma girişimi olduğu anlaşılır. Benlikteki öteki söyleminin engellemelerine karşın duygular hep baskın gelerek yoğunlaşır. Büyük Öteki söylemi

yıkıldığı anda ise aşkın engelleri kalkmış olur. Bu nedenle Ahmet Celal aşkını fütursuzca belli edecek şekilde Emine'nin dizlerine yatar. Emine'nin kolları onunla *"husumet ve ilgisizlik dünyası arasında kalın ve sağlam bağ"* oluşturur. (Karaosmanoğlu, 1991: 219) Aslında Ahmet Celal bu anda değil çok öncesinde, Emine'ye âşık olduğu andan itibaren köyle ve köylülerle arasındaki bağı oluşturmaya başlamıştır. Emine'ye duyduğu aşk, zamanla Ahmet Celal'in köye ve köylülere bakış açısını değiştirmiştir. Köye geldiği ilk zamanlarda duyduğu, öteki olmanın verdiği yabancılaşma hissi ile köylülerin lakayt tavırları yüzünden büyüyen nefreti zamanla dönüşür. Düşüncelerinin köylülerdeki cehaletin tek suçlusunun köylülerde olmadığı, aydınların bu konuda kabahatli olduğu düşüncesine kadar varması; köylülerle arasındaki bağı arttırdığını göstermektedir.

Ahmet Celal'e göre aydın-köylü hesaplaşması köyün basıldığı, düşmanın köyü darmaduman ettiği anda biter. Aydın-köylü arasında işleyen efendi-köle söylemi, düşmanın varlığıyla her iki taraf için anlamsızlaşarak ortadan kalkar. Roman boyunca işlenen ben-öteki çatışması, düşmanla karşı karşıya gelince yerini tamamen biz-öteki karşıtlığına bırakır. Ahmet Celal'in psişik dünyasındaki öteki ile çarpışmasını noktalayan, büyük öteki olan düşmanla karşılaşmasıdır. Ahmet Celal'in iç hesaplaşmasını çözen bu durumun, romanın başında yer aldığı gibi bir çatışma ortasında, kanla imlenmesi dikkat çekicidir:

Köyde geçirdiğim iki üç yıllık zaman içinde, bana bir cehennem azabı çektiren bütün tiksintilerim, öfkelerim, gayızlarım, isyanlarım, umutsuzluklarım sağ böğrümdeki yaradan sızan kanlarla beraber akıp gidiyor. Sanki içimin ufuneti patlayıp bu delikten boşalıyor gibi... Öyle bir rahatlık öyle bir rahatlık hissediyorum ki... (Karaosmanoğlu, 1991: 219, 220)

İki üç yıl boyunca yaşadığı her duygulanımı, her düşüncesini sağ böğründen akıp giden kanıyla birlikte boşaltması, onu sonunda aradığı huzura kavuşturur. Kanın akışıyla birlikte Ahmet Celal, ötekiyle tam anlamıyla karşılaşmasıyla yani psişik alemine refleksif dönüş yapmasıyla beraber bütün eksiklikleriyle, arzularıyla ve parçalanmışlıklarıyla yüzleşmiş olur. Bu sayede romanın başından beri süregelen,

kolunun kaybıyla yeniden inşa etmesi gereken özneleşme sürecini tamamlar. Kan bu sahnede, Ahmet Celal'in gerçeğinin fenomenine dönüşür.⁸

Varoluşuyla ilgili hesaplaşmasını tamamladıktan sonra Emine'nin dizlerine yatmak, İsmail'in karısı olması yani aralarında ötekinin engelini taşımalarına karşın onu huzursuz etmez. Çünkü Ahmet Celal, sevgi sayesinde dönüşerek “*kendisi olabileceği bir varlık biçimine*” çoktan evrilmiştir. (Dilman, 2011: 49) Ötekine olan nefretinin adım adım çözülmesi, ötekinin varlığını kabullenmesine neden olmuş; bu kabullenme ise Ahmet Celal'i kendilik varlık biçiminde özgürleştirmiştir. Bu özgürlük hali, sevgisini de özgürce yaşayabilmesine ortam hazırlamıştır.

Annesinin kaybindan sonra kimseden aradığı şefkati ve sevgiyi görmeyen Ahmet Celal, Emine'nin dizlerinde, ilk kez bir kadında aradığı sükûneti bulur:

Nice zamandan beri bu kadar rahatlık ve sükûn hissettiğimi bilmiyorum. Meğer, bir cadı kazanı gibi kaynayan kafamın biricik ihtiyacı böyle bir dize yaslanmaktan ibaretmiş. Kaç yıldır, evet kaç yıldır, annemin dizleri toprağın altında çürümeğe gittiği günden beri hiç bunun kadar yumuşak bir yastık bulamamıştım. (Karaosmanoğlu, 1991: 220)

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere annesinin dizi yerini Emine'nin dizine bırakmıştır. Kayıp nesnenin ötelenmesi yeni bir nesneye ikame etmesiyle sürer. Burada sevgi ve şefkatin imleyeni olan annenin dizi, kayıp sonucu bir başka sevgi ve şefkatin imleyeni olan Emine'nin dizinde eksikliğini tamamlamaya çalışır.

Düşmanın zulümü, köyü yaşanmaz hale getirerek Ahmet Celal'e köyü terk etmekten başka bir seçenek bırakmaz. Yalnız gitmek istemeyip Emine'yi de yanında götürmek isteyen Ahmet Celal başarılı olamaz. Ahmet Celal'le birlikte vurulan Emine'nin durumu gittikçe ağırlaşır. Emine'yi ve günlüğünü arkasında bırakarak köyden uzaklaşmak zorunda kalır. Ahmet Celal aradığı sevgiyi bulduğunu zannettiği, eksikliğini tamamladığını sandığı noktada kaybeder. Kayıp nesnenin ikame etme süreci aralıksız bir yas çalışmasından ibarettir. Ahmet Celal, bu yanılsamasından arınarak gerçeğiyle yüzleşir ve kendi ifadesiyle ona “*yine yalnız yol görünür.*”. (Karaosmanoğlu, 1991: 221) Nihayetinde Ahmet Celal; Hegel'in sözünü ettiği kişinin

⁸ Kan, üzerine daha fazla araştırma yapılmayı bekleyen bir beden sıvısı olarak çalışmamızdaki yerini almıştır.

kendine ulaşma fantezini kat etmeyi başararak özgürleş(ebil)ir. Fantezinin yıkılması ancak yolculuğa çıkmasıyla mümkün olabilir. Kişi en başından beri yanı başında olan örtük gerçeğin uzakta değil, kendisinde olduğunu görür. Bu açıdan Ahmet Celal'in köye gelmesi, ötekiyle karşılaşp onu kabullenerek gerçeğiyle yüzleşmesi ve daha sonra köyden ayrılması gibi bir dizi olay tesadüfi değildir.

2.2. TALİP APAYDIN'IN TÜTÜN YORGUNU ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ

Tütün Yorgunu romanı; söylemin dolaylımsız yolla aktarıldığı, 'öteki'nin değil 'kendilik'in sesinin duyulduğu, travmalarını katetmeye çalışan yorgun bir bireyin hikâyesidir. Bu romanı diğer köy romanlarından farklı kılan özellik; roman boyunca ağırlıklı olarak kullanılan diyalog yöntemi sayesinde, ötekinin söyleminden uzaklaşmaya başlayan karakterin, zemini değişen söylemini takip edebilmemizdir. Böylelikle roman, köy romanlarının standart konu ve anlatımına yeni bir renk katarak odağına köydeki yaşantının hasta ettiği bir bireyi koyar. Bu romanla köydeki çalışma koşullarındaki güçlüklerin, ekonomik sorunların, problemlili aile ilişkilerinin, batıl inanç uygulamalarının bireyin sağlığını nasıl etkilediğini yakından takip ederiz. Romandaki çatışma unsuru ben-öteki düzleminde, iki alanda şekillenir. Birisi psişik dünyada, bireyin kendi varlık alanında bulanıklaşan öteki görünümünde; bir diğeri ise dış dünyada, ailesi ve çevresiyle oluşan ötekiyle ilişkilerinde seyreder.

Roman, tütün hasadı esnasında çalışmaktan yorgun düşen Osman'ın gittikçe ağırlaşan hastalanış sürecini işler. Karakter, anlatıcı tarafından aceleci ve sabırsız tavrıyla tanıtılır. Her işini bir an önce tamamlamak için koşturma içinde bir yaşam sürdüren Osman'ı, ilk bakışta hasta edenin yalnızca fazla çalışma ve yorgunluk olduğu düşünülebilir. Ancak bu düşünce hastalığın altında yatan gerçekleri ıskalamamıza neden olabilir. Beden, gerçeği, ortaya koyduğu semptomlar aracılığıyla gösterir. Semptomları gözlemleyebiliyor olmamız onlara iletişim işlevi verir. (Leader ve Corfield, 2015 : 53) Bu yüzden her semptomu, kişinin gerçeğine ilişkin bir mesaj olarak okuması gerekir.

Roman, Osman'ın sıradan bir çalışma günündeki izlenimiyle başlar. Tütünleri aceleyle kırıp peştemaline dolduran, bunları ağaç gölgesine boşaltan Osman, bu tütün yığımına yılgın bir şekilde bakar ve "uff", "Allah'ım sen yardım et." der. (Apaydın,

1975: 6) Üstü başı tütün yüzünden zift içinde olan Osman'ın iç sesini, anlatıcı *“Bıkmış usanmıştı bu işten. İğreniyordu. Ne zaman bitecekti?”* ifadeleriyle belirtir. (Apaydın, 1975: 6) Anlatıcı bu ifadelerle Osman'ın işi bitirememe korkusunu ortaya koyarak kaygı dolu ruh halini yansıtır. Osman'da kaygıya yol açan; tütün hasadının bir an önce tamamlanıp tütünlerin dizilmesi, kurutulması ve satışa hazır hale gelmesi gibi üst üste birçok işlemin kısa zaman içinde halledilmesindeki mecburiyettir. Ekonomik anlamda dar boğazda olan ve evini zor geçindiren Osman'ın bu işi yapmaktan başka çaresi yoktur. Görülmektedir ki Osman'ı yılgınlığa iten, evini geçindirememe korkusunun büyüyerek kaygıya dönüşmesidir. Korkudan farklı bir nedenler ve mekanizmalara sahip olan kaygı; insanın hayatında işini gücünü yapamayacak, tıbbi yardım arayacak düzeyde ciddi bir gerilim yaratabilir. (Smith, 2020: 157; Malmö, 1975) Osman'ın kaygısı da kısa zaman içinde onun zayıf bedenini istila ederek onu hastanelik eder.

Hastalığın bedende görülen ilk semptomları, tütün dolu küfeyi taşıırken ortaya çıkar: *“Bir yere gelince durdu. Daha fazla yürüyemeyeceğini anladı. Ters döndü, usulca oturdu geriye... Göğsünü çıkara çıkara soluklandı. Kalbi dışarı fırlayacak gibi vuruyordu.”*. (Apaydın, 1975: 11) Bu kısımda yürüyemeyişi, kalbinin hızlı atışı Osman'ın bedeninin yapmayı düşündüğü eyleme güç yetiremediğini gösterir. Osman kısa bir soluklanmadan sonra küfeyi kaldırıp yoluna devam etmeye düşünür ancak bedeni, işini tamamlama düşüncesine karşın sınır durumlarını zorlar: *“Eğilip asıldı. Ufak tefek bedeni yay gibi gerildi. Yüzüne kan oturdu.”*. (Apaydın, 1975: 12) Beden güç yetirebilmek için gerilir, alanını daraltır. Kan oturması bedenin sıkıştırıldığını gösterir. Osman'ın bedeninin, zihninde tasarladığı işi yapamayacak hale gelmeye başladığını ise küfeyi taşıırken ki yürüyüşünden anlarız: *“Tepeyi çıktığı zaman zor yürüyordu. Bütün gücünü tüketmişti. Kollarını bırakmıştı aşağı. Sirtında koca küfe sağa sola sallanıyordu. İçine bir karanlık gelmişti. Düşünemiyordu, kızıyordu, yürüyordu yalnız.”*. (Apaydın, 1975: 12) Bu kısımda gücün tükenmesi, bedendeki salınım; Osman'ın bedeninin, zihninden ayrı hatta karşıt işlemeye başladığını gösterir. Karanlık hissi, işlerin Osman için daha da kötüye gideceğinin işaretidir. Osman daha sonra güç bela da olsa küfeyi eve getirmeyi başarır ancak artık takati kalmamıştır: *“Merdivenleri tutuna tutuna, ağır ağır çıktı. Bacakları titriyordu. Küfeyi atar gibi bıraktı hasırın üstüne. Kendisi de oturuverdi önüne. İnce yüzünde kan yoktu. Dudakları bile ağarmıştı. Başını arkaya dayadı, bir zaman kendine gelemedi.”*. (Apaydın, 1975: 12) Bu sahnede Osman'ın bedenin güç yetiremeyişindeki son noktayı

görürüz. Yüzdeki kansızlık ve dudaklardaki sararma, bedendeki canlılığın yitirilmeye başladığını gösterir. Bacaktaki titreme ise bedenin istemsiz hareketi olarak bilinçdışıdır. Vücut bütünlüğünün dağılmaya başladığı anlarda istemsiz hareketler ortaya çıkar. Bedenin gerçeğinin fenomeni tam da bu istemsiz hareketlerde yatar.

Osman'ın sağlık durumu günden güne kötüleşir. Aşırı terlemeye ve titremeye başlar. Buna rağmen hastalığını reddederek çalışmaya devam eder. Bu reddediş bir inkâr ve yanılsamadan başka bir şey değildir. Lacan'ın ifadesiyle “Düşündüğüm yerde var değilim, olmadığım yerde düşünürüm”, yani düşünmediğimiz yerde bedenimiz vardır. Osman için düşünmediği yeri, bedeni ona sınır çizer, işi bırakmasını telkin eder. O ise bedeninin uyarılarını dikkate almadan çalışmayı sürdürür. Düşüncenin bedeni nasıl tahrip ettiğini Osman'ın bedeninde görürüz. Osman artık tanınmayacak derecede hastalanır: “*Eve geldiğinde yüzü mosmordu. Tanınacak gibi değildi. Ağ Osman olmaktan çıkmış, başka birine benzemişti.*”. (Apaydın, 1975: 15, 16) Burada morluk, bedenin yaşam fonksiyonlarının bozulmaya başladığının göstergesidir.

Evin merdivenlerinde oturup kalan Osman'ın, anlatıcı tarafından sesinin “*boğuk, uzaktan, bambaşka*” çıktığının belirtilmesi dikkat çekicidir. (Apaydın, 1975: 16) Ses, dil alanına eklenilen dünyadaki mevcudiyeti ortaya koyan bir aygıttır. Lacan dürtü ile sesi ilişkilendirir ve sesin ‘objet petit a’nın cisimleştirmelerinden biri olduğunu belirtir. (Lacan, 2013: 256) Ses, dil ile bedenin ortak noktası olmakla beraber ne dilin ne de bedenin bir parçasıdır. (Dolar, 2013: 76) Öznenin sesi “*derinliği ölçülemeyen, görünmez bir iç bölgeden gelir ve o içi ortaya çıkarır, açığa vurur, ifşa eder (...)*”. (Dolar, 2013: 83) Burada Osman'ın sesi, hastalıkla birlikte vücut bütünlüğünü kaybetmeye başlayan bedenin tekinsiz sesidir. Akuzmatik ses olarak adlandırılan bu ses “*kaynağı görülmeyen*”, “*yeri belirlenemeyen*” bir ses olup kökenini bir bedende aramaya çalışır ancak çabaları kifayetsiz kalır; “*ses bedene oturmaz, bedene uymayan bir yumru*”ya dönüşür. (Dolar, 2013: 64) Anlatıcının, Osman'ın sesinin uzaktan ve bambaşka olduğunu belirtmesi bu yönden anlamlıdır. Bu noktada Osman'ın sesi, bölünmüş öznenin gösterenidir.

Osman hastalığına karşın direnç göstererek taşıdığı tütünleri karısı ve kızıyla birlikte oturup dizmeye başlar. Anlatıcı tarafından dinlenmeden çalışması ve işini titizlikle yapmasıyla vurgulan Osman, tüm hızıyla çalışmasını sürdürür. Terlemeye, titremeye devam eden, gözleri kararmaya başlayan, rengi solan Osman'ın elleri; tüm

bu aksak yaşam belirtilerinin aksine “*makine gibi*” işler, hatta “*bir motorun pistonu*” gibi gittikçe hızlanır. (Apaydın, 1975: 18, 23) Gözlerinin kapanmasına rağmen hareketi durmaksızın artan bu eller, açık bir şekilde bedensiz organdır. Biyoiktidarın insan bedenine bir makineymiş gibi yaklaşan disiplinci tutumunun etkisi ortaya “*organsız bir beden*” çıkarır. (Keskin, 2014: 16; Deleuze ve Guattari, 1990: 141) Bu anlamda adeta tekrardan dolayı bilinç kontrolünden çıkan tütün dizen el hareketi, Osman’ın dürtüsüdür ve bu dürtü “*aslen ölü-diri bir ‘bedensiz organın’ ısrarı*”dır. (Žižek, 2013: 244) Osman’ın elleri böylelikle, dürtü nesnesi olan tütünün etrafında tur atan dürtüsünün aygıtı olur. (Lacan, 2013: 178) Aynı zamanda bu tütün saran elleri; bölünmenin üstün bir görünümü olan Osman’ın bedenini, “*parçasız bir organizma*” haline getirir. (Deleuze, 2015: 109) Bu bölünme Osman’ın bedeninde “*patlayıcı, içe-atılmış ve yansıtılmış iç nesneler ya da daha doğrusu bu nesnelerce parça parça edilmiş beden ile yansıtmaya ya da içe-atmaya izin vermeyen organsız ve mekanizmasız beden arasında*” görünümüne sunar. (Deleuze, 2015: 214)

Osman’ın hastalığı bu noktadan sonra bilinç yitimine doğru yavaş yavaş ilerler. Önündeki tütün sırasını karısından ve kızından önce dizen Osman, bilişsel düzeyde işin birçoğunu tamamlandığının farkına bile varamaz haldedir:

- Durmayın be! Diye bağırdı birden. Ne diyorum ben size? Çalışın! Çabuk bitsin şu. Bitmiyor bir türlü...
- Bitiyor herif, az kaldı. Aha yarıyı geçtik. Üzme kendini.
- Az kalmış, hıh! Dağ gibi yığılı şuna bak. Gittikçe çoğalıyor.
İrileşmiş gözlerle yığına bakıyordu. Gerçekten dağ gibi görünüyordu herhalde.
Yüzünde öyle bir anlam vardı. Yılgın, sıkıntılı... (Apaydın, 1975: 24, 25)

Osman’ın olayları değerlendirme yetisini kaybettiğini belli eden bu ifadeleri, hastalığın zihnin gerçeklik algısını yanıltabildiğini göstermesi bakımından önemlidir. İrileşmiş gözleri, gözbebeklerinin büyüdüğü anlamına gelir ve ağrının vücuttaki önemli belirtilerinden birini ortaya koyar. (Erdine, 1991: 26) Yüzdeki yılgın ve sıkıntı dolu hal ise umutsuz bir arayışın tezahürüdür. Sıkıntı; bireyi bir şekilde koruma altına alır ve “*ne olduğunu bilmediği bir şeyi beklemenin imkânsız deneyimini onun için çekilir hale getirir.*” (Phillips, 2019: 36) Burada Osman’ı, öngöremediği hastalıktan geçici süre koruyan ve hastalığa hazırlayan bu sıkıntı dolu halidir.

Hastalığının ciddileştiğini idrak eden karısı ile kızı, onu dinlenmeye ve yemek yemeye ikna etmeye çalışsalar da başarılı olamazlar. Osman onları yalanlayarak hastalığını sürekli reddeder. Oysa gerçek, bizlere öteki üzerinden gelmektedir. Bu yüzden hayatımız boyunca ötekinin onayına ihtiyaç duyarız. Başkalarının sözüne güven(e)meyen Osman tam manasıyla narsis bir tavır takınarak gerçeği görmezden gelir. Osman'ın gerçeğini reddedişinin altında, gerçeğin ele geçirilemeyen yönü yatmaktadır. Kaçınılmaz olansa ötekinin sözüyle kabullen(e)mediği hastalığını, gerçeğini imleyen bedeninin görünümüleriyle kabullenmek zorunda kalmasıdır. Lacan'a göre gerçek, simgesel alanın tamamlanmamışlığının belirtisi olup kimlikten ve dilden kaçabilir. (Mcgowan, 2012: 21) Osman açısından simgesel alandaki tamamlan(a)mamışlığının belirtisi olan gerçeği, hastalık olarak bedeninde gün yüzüne çıkar. Gerçek ancak var olanın bozulduğu, hayatın düğümlendiği bu tür durumlarda bilinmeyen yönünü gösterir:

*Ağ Osman birden silkindi. Baş omuzları, gövdesi cereyan geçmiş gibi sarsıldı. Gözlerini sımsıkı kapayıp açtı.
- Bitmiyor bu bee! diye bağırdı olan gücüyle. Yüzü bıkkınlık içindeydi. Aşırı bir duygu olduğu anlaşılıyordu. Ağzı eğilir gibi oldu. Elleri bir tuhaf kasıldı. Kımıldanmadan kaldı. Kendini sıkıyordu. Bir süre kaldı öyle. Biraz sonra gevşedi. (Apaydın, 1975: 26)*

Hastalığın vücudunu bütünüyle sardığı Osman'ın, gözlerini sımsıkı kapatıp açarak kendini toparlamaya çalışması nafi'dir. Ağrılar yoğunlaşarak sarsılmalara, kasılmalara neden olur. Yüzü, gerçeğin yüz buruşturmasıyla şekillenir. Ağrılar anlam üreterek yaşantıyı kapsar, her tekrarlanışında insana meydan okur. (Gadamer, 2011: 25, 30) Osman'ın bütün işini yapmak istemeyişi elindeki istemsiz kasılmayla kendini gösterir, hastalığın ağırlaşmasıyla anlamlarını Osman'ın hayatında hâkim kılar.

Tütün dizme işini aralıksız sürdürürken Osman'ın hastalığı, bastırmasına karşın daha şiddetli bir şekilde geri gelmiştir. Bastırılardan kaçış yoktur, sebebi ise gayet basittir; *“Bir güdü söz konusu olduğunda kaçmak bir işe yaramaz çünkü ben kendisinden kaçamaz.”*. (Freud, 2016: 15) Osman'ın tüm görmezden gelmelerine rağmen benliği gerçeğini beden üzerinden ifşa eder:

*- Yok be, ne hastası? Hastalığın sırası mı şimdi? Bu dizilmeden...
Sesi değişmişti. Başka bir adamın sesi gibiydi. Boğuk, ince.*

- *Kalk diyorum. Kötü olacaksın, kalk!*
Omuzunu tutup kaldırmak istedi.
- *Bırak karı! Otur işinin başına. Bir de sen uğraşma benimle. Herkes benimle uğraşıyor. İşiniz gücünüz yok mu ulen? Deyyuslar! Ne istersiniz benim bebemden? Ulen kocaman adamsın! Utanmıyor musun parmak kadar çocuğa sataşmaya? O senin akranın mı? Ulen ne yaptım ben sana? Hangi tavuğuna kış dedim? Hangi kılına dokundum?*
Bar bar bağıırıyordu. (Apaydın, 1975: 26, 27)

Osman dilsel alanda hastalığı inkâr etse de ses, deformasyonlarıyla gerçeğin fenomeni olarak karşımıza çıkar. Osman'ın sesi kontrol edil(e)mez hale gelmiş, narsistik öz-idrakini ortaya koyduğu anda “öz-mevcudiyetin kalbinde bir kopuş” yaratmıştır. (Dolar, 2013: 45) Bu ses mevcudiyet anlayışıyla var olan bir ses olsa da artık mevcudiyetinden parçalanarak kopmaya başlar. Freud’a göre güdusel temsilin üç olası yazgısı vardır: “*Ya güdü geride hiç iz bırakmayacak biçimde tamamıyla bastırılır, ya niteliksel bir renk taşıyan duygu olarak kendini gösterir ya da kaygıya dönüştürülür.*”. (Freud, 2016: 28) Osman bu anlamda kendini koruma güdüsünü kaygıya dönüştürmüştür. Bu sahnede ortaya çıkan travmatikleşen bu kaygının yoğun bir duygulanımla kendini göstermesidir. Bu duygulanım öfke olarak tezahür eder: “*Sesinin yettiği kadar bağıırıyor, birileriyle kavga eder gibi yumruk sallıyordu. Yüzü karışmıştı iyice. - Amanın herif, ne oluyorsun, sus! Delirdin mi? Omuzuna yapıştı. Ağzını kapamak istedi, fakat gücü yetmedi. Bir silkinişte yere attı kadını.*” (Apaydın, 1975: 29) Osman'ın öfkesi, Travma Sonrası Stres Bozukluğunun bir semptomu olarak beklenmedik anda ortaya çıkar. Beynimiz yaşamımızı sürdürmeye yarayan temel kısımlarında travmayı kaydeder. Travmatik deneyimi yaşandıktan uzun zaman sonra dahi beynimiz, en küçük bir tehlike belirtisine karşın harekete geçerek reaksiyon verebilir. Yoğun miktarda stres hormonu üreterek dürtüsel ve saldırgan davranışları ortaya koyabilir. (Kolk, 2019: 10) Bu noktada şiddet; Osman'ın sınır durumlarını ihlal eden muhataplarına değil, yaşanan olumsuz olaylardan bihaber karısına ve kızına yönelir. Bu şekilde dolaylı yoldan olsa da sindirilir donuklaşmış öfke eyleme dökülür.

Karısı Osman'ın dinlenmesi için oturduğu yere yatırmayı başarır. Osman başını yastığa koyduğu anda uykuya dalar. Durumu daha da kötüleşmiş, “*yüzü irin gibi bozarmış*”tır. (Apaydın, 1975: 31) Yüzü normal görünümünün dışına çıkarak gittikçe değişir. Hastalığın bedendeki fenomenleri tam da bu değişimlerin olduğu anlarda ortaya çıkar. Beden, tüm duygulanımlarını uykuya dalmasına rağmen göstermeye devam eder: “*Biraz sonra kımıldandı. Kasketi yere düştü. Terlemişti. Yüzü yapış yapıştı. Kıvranıyordu. Görünmez bir düşmanla döğüşüyor gibiydi.*”. (Apaydın, 1975:

31) Osman haksızlığa uğradığını düşündüğü anda tepkisini gösterememiş, sahneye dâhil olamamıştır. Travma ileriye dönük biçimde kurularak bastırılan tepkisini şimdi açığa çıkarır. Tüm el, kol sallamaları, yumrukları refleksel olarak bilinçdışının eseridir. Beden burada semptomlarla tam bir savaş halindedir. Bu savaş hali düşünce zemininde değildir. Bu yüzden dile getirme yoktur. Uyku halinde kişi bedenini kontrol edemediği için bedenin gerçeği bu görünümlele açığa çıkar.

Tanpınar, *Şiir ve Rüya 1* yazısında uyuyan insanın halini anlatırken rüya içinde olan insanın yanındaki insanlardan ne kadar uzak ve ayrı görüldüğünden bahseder. Bu yönden Osman'ın karısı ve kızının rüya halindeki Osman'ın bu halini anlamlandıramaması gayet doğaldır. Tanpınar ayrıca, rüyaya “karanlık bir eşik”ten atlanarak ulaşıldığını “başka bir zaman, uyanık halden çok ayrı, daha geniş imkanlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı” bir ikinci hayatın başladığını söyler. (Tanpınar, 1977: 30) Romanın kahramanı Osman da ikinci hayatında uyanık halinden farklı tepkiler vererek yaşananları hızlı bir biçimde işler. Bedeni tepkilerini bu vaziyetle dağıtmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Tanpınar'ın da değindiği üzere hareketin alanı ikinci hayat olan rüyalar değil, bizzat hayatın kendisidir.

Baygınlıktan ayılan Osman'ın ilk sorduğu şey tütün olur. Tütün işinin hala bitmemiş olduğuna sinirlenir, işi yapmak için kalkar ama başarılı olamaz: “Kendini tutamadı, düştü yastığın üstüne. İnledi. - Off... Ne oluyor bana be? Tütün... Tütün kaldı tütün. Ne bitmez iş.”. (Apaydın, 1975: 31, 32) Burada Osman'ın zihninin bedenine hâkim olamadığını, beden ile zihnin birbirinden ayrı işlediğini görülür. Düşünce alanında kalkmak istemese de kalkamaması bu yüzdendir. Bedeninde takat yoktur, istese de kalkamayacaktır. Tütün, kaygının göstergesi olarak Osman'ın hayatına mührünü vurmuştur. Unutulmamalıdır ki her gösterge “eksikle, gösterenin menzili dışında kalanın eksiğiyle kuşatılmıştır.”. (Mcgowan, 2012: 75) Burada tütün Osman'ın köydeki tüm yaşayışı ve ilişkiler ağına donanmıştır.

Yüzü tanınmayacak hale gelen Osman'ın hali karısını büsbütün telaşlandırır. Karısı, eşine bir şey olduğuna artık emindir:

*Ağ Osman deli deli söyleniyor, kollarını bacaklarını oynatıyordu.
- Tütün... Tütün... Bu tütün bitmez. Diz diz bitmez. Ankara'ya kadar diz,
İstanbul'a kadar diz, bitmez. Dükkânda kınnap kalmadı dize dize. Bütün yaz diz,*

yağlı yağlı, yeşil yeşil... Ağğ... Öğürdü. Yan dönüp kustu yere. (Apaydın, 1975: 32)

Bilinç kaybıyla birlikte hem söylemini hem de vücut kontrolünü tamamen yitiren Osman'ın bedeni, gerçeğinin fenomenlerini dolayimsız biçimde gösterir. Osman'ın bedeni adeta otomatikleşmiş bir makine gibidir. Burada otomatikleşmeyi iki şekilde yorumlayabiliriz. Birisi olumsuz anlamda karşımıza çıkan duygusuzlaşmayı/yabancılaştırmayı imler. Osman'ın hareketleri bilinçdışı gerçekleştiği için yabancılaştırmanın fenomeni olarak karşımıza çıkar. Bir diğeri ise Hegel'e göre olumlu anlam oluşturmaktır. Bazen hiçbir şey düşünmeyip hissetmeyebiliriz, bu olağan bir durumdur. Olması gereken yerde olması gereken tepkiyi bedenimiz otomatik olarak verir. Bu açıdan bakıldığında, aslında Osman'ın tepkisi gereken yerde ortaya çıkar, bunu tütün hasadı esnasında bu hastalığın ortaya çıkışından anlayabiliriz.

Tütün, Osman'ın hayatındaki tüm kaygıların ve travmaların düğümlendiği nesne olarak bir indirgemenin ibarettir. İndirgemenin nesnesi olduğu için tütünden tiksindir: “- *Elim yüzüm tütün bulaşığı! Saçım başım tütün... Ağzım ciğerlerim... Ulen tütün. Ağğ... Tekrar kustu.*”. (Apaydın, 1975: 33) Burada Osman'ın varlık görünümüleri; kendinde-varlığın, bütünlüğü ve tamlığı ile kendi-için-varlığın, kendini olumsuzlayan hatta hiçleştiren görünümü olarak karşımıza çıkar. Bu sahnedeki Osman'ın kendinden tikslenme hali, Sartre'ın *Bulantı* romanını anımsatır. Romanda, Roquentin'in aynada kendi silüetine yakalandığı anda kendinden tiksilmesiyle buradaki tikslenme eşdeğerdir. (Sartre, 1981: 45) Her iki romanda da kişinin kendi bedeninden tiksilmesi söz konusudur.

Beden fenomenleri hastalıkla birlikte çeşitlenerek artar. İçten dışa bedenin tüm gizemini görünür kılan beden sıvıları, bedenin gerçeğinin fenomenleridir. Osman'ın tütün işinden bıktığını hatta nefret ettiğini gösteren de bu sıvılardır. Tütün, Osman'ı çepeçevre sarmıştır: “- *Tütün. Tütün kokusu. Zift, içimde... Ellerim parmaklarım, tırnaklarım, tütün... Kesik kesik konuşuyordu. Ne dediğinin farkında değildi. Birden gözlerini açıp yığına baktı. - Tütünü dizin! Çabuk dizin. Kaldırın ortadan. Gözüm görmesin!*”. (Apaydın, 1975: 33) Osman tüm bedeni ve benliğiyle örülü olduğu tütünden bir an önce kurtulmak istiyordur. Zifti içinde hissetmesi karanlık düşünceden hayatın zenginliğine açılmadığını göstermektedir. Kesik kesik sesi Osman'ın parçalanmış benliğinin fenomenidir.

Osman kalkmak için doğrulmaya çalışır ama yattığı yere yığılır. Ağzından köpükler çıkmaya başlar. Osman halüsinasyon görmektedir: *“Ağ Osman ters dönüyor, yerde yuvarlanıyor, anlaşılmaz şeyler söylüyordu. - Ulen kim onlar be? Kafama vuruyorlar! Tutun tutun şunları! Ev göçüyor. Tütünler... Tütünler ezilecek. Mahvoldum!”*. (Apaydın, 1975: 34) Aslında Osman geçmişte yaşadığı şiddet sahnesini yeniden yaşar, şiddeti yaşadığı anda veremediği tepkileri veriyordur. İmgesel alanda güç yetiremeyişi ve hayatı kaldıramaması, simgesel alanda tütünü kaldıramaması olarak karşımıza çıkar. Osman’ın kafasına vurulduğunu hissetmesi şiddetli ağrıdan kaynaklı olarak ortaya çıkan bir semptom olarak yorumlanabilir. Evin göçtüğünü zannetmesi ise zihin fonksiyonlarının bozulduğunu göstermektedir. Zihin fonksiyonlarının bozulması sonucu gerçeklik algısı çöker. Osman’ın geçmişte yaşadıklarıyla mevcut yaşadığı anın ayrımını yapamaması bu yüzdendir.

Osman’ın ifadelerinden anlaşıldığı üzere ötekinin söylemi ile bilinçdışına yerleşmiş olan tütün göstereni ve bununla ilişkili olan diğer gösterenler, Osman’ın hayatını adım adım mahvetmiştir. Oysa ötekinin söylemi insanı var etmeli, yok etmemelidir. Osman için ötekinin söylemi yapıcı değil yıkıcı sonuçlar doğurmuştur. Bu nedenle Osman’ın sayıklamaları sanrısıyla karışarak gerçeğin(in)/bilinçdışının fenomenlerini ortaya koyar:

- *Tütünüm, tütünüm... Benim tütünüm kimden aşağı? Ulen dürzüler, dip tarlanın tütünü bu. Sarı tütün. Yaz altı ay emek verdim ben ona. Ter akıttım. Fidesi, dikmesi, teklemesi, çapası... Kırmayı, dizmesi... Ulen of! Vurmayın başıma dürzüler! Ne sıcak bu? Tütünler yandı, vallahi yandı. Toplayın kız, durmayın! Niye geç kaldınız? Yazık değil mi bu tütüne? Vallahi kemiklerinizi kırarım. Kemik... Tütün...* (Apaydın, 1975: 34)

Travma Sonrası Stres Bozukluğu’nda beden ve zihin, anımsanan olumsuz olayı tekrar yaşıyormuşçasına tepki verir. Beyin sapındaki ve limbik sistemdeki temel kendilik sistemi yoğun tehlike anında harekete geçer. (Kolk, 2019: 95) Bu hareketlenme uç noktalarda korku ve öfke üreterek travmayı yaşayan kişileri yaşam ve ölüm arasında mahsur bırakır. Bu tabloda, beden ve zihin sürekli tehlike halindeymiş gibi tetiktir. Osman’ın bu sahnede daha önce yaşadığı olayı yeniden yaşıyormuşçasına tepki vermesi bu yüzdendir. Burada Osman’ın, Travma Sonrası

Stres Bozukluğu'nun bir sonucu olarak korkusunun ve öfkesinin lingüistik semptomla açığa çıktığını görürüz.

Osman ayıldığı anda gözlerini açar. Anlatıcıya göre çevresini yeni görüyor gibidir. Osman'ın uyandığı anda çevresini yeni görüyor gibi olmasını, içinde bulunduğu yanılmanın o anlık bitiyor olmasına yorabiliriz. Anlık bir kendine gelişten sonra karısı, Osman'a yastık uzatır. Osman üfleyerek başını yastığa koyar. Ağrıdan dolayı dişlerini sıkar, yüzünü buruşturur, acıdan inler. Dünyaya, dil alanına girerek dâhil oluruz. Dilimiz gerçeğimizi inkâr edebilir fakat ses gerçeğimizi açıkça ortaya serer. Bu açıdan Osman'ın hastalığı yoğunlaştıkça dili kısılır, çıkardığı sesler artar. Hastalık yüzünden gerçeklik algısını kaybettiğini, o gün yaşanan olayları unutmasından da anlayabiliriz. Osman, oğlunun, öküzleri otlatmaya götürdüğünü unutarak karısına öküzlerin aşağıda olup olmadığını sorar. Karısı gerçeği söyleyince onu yalanlar hatta karısını ve kızını öküzleri aç bıraktıkları için suçlar. Aşağıya inip öküzlere bakmak için doğrulmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Osman artık zaman mefhumunu da yitirmiştir: “- *Ne hastası? Kim hasta? Ben hasta masta değilim. Altı aydır boşu boşuna yatırıyorsunuz beni. Bırak gideceğim. Tütünleri göreyim. Tütünler ne oldu?*”. (Apaydın, 1975: 35) Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere en saf konuşmanın, düşüncenin içinde ötekinin söylemi gizlidir. Ötekinin söylemi ile var olan Osman çalışmadığı her anı boş görerek kendini bir an önce çalışmaya vermek ister. Oysa görmezden geldiği hastalığı inkâr ettiği bu gerçeğe bir müdahalededir. Hastalıkla birlikte yanılama aradan kalkar, Osman gerçeğiyle yüzleşir. Osman'ın gerçeği istirahat etmesidir.

Tütünleri görmek için kalkmaya çalışan Osman, bir anda yeleğini tütün tarlasında unuttuğunu söyler. Karısı; Osman'ın yanıldığını, yeleğini geçen yıl tarlada unuttuğunu, yeleğinin üzerinde olduğunu belirtir. Osman bu duruma inanamayarak yeleği ne çabuk tarladan alıp geldiğine şaşırarak inler, yerine geri uzanır. Elleri tütünden söz ettikçe kendiliğinden oynamaya, tütün dizme hareketini yapmaya devam eder. Osman'da görülen bu semptomlar hem hastalığın sonucu hem de bizzat nedenidir. Osman'ın son bir yıl içinde yaşadığı travmalar onu hasta etmiş, hastalıktan doğan yüksek ateş sanrılarını körüklemiştir. Zaman mefhumunu yitirmesi ve aklının bir yıl önceki zamana gitmesi bu açıdan tesadüfi değildir.

Osman, uyku halindeyken gördüğü halüsinasyonları artık uyanıkken de görmeye başlar. Geçmişte yaşadıklarını yeniden yaşıyor gibidir. Osman'ın zihni, bu yanılsamaları yaratarak yaşanan olayları düzenlemeye, Osman'ın zamanında veremediği tepkileri ortaya koyarak ucu açık kalan olayları tamamlamaya çalışır. Tütünlerinin çiğnenmesine kızan, isyan eden Osman, karısı ve kızına “- *Bak bak! Kaçıyorlar bak! Tutun yakalayın!*” diye bağırır. (Apaydın, 1975: 36) Karısı konuşarak bu olayların olmadığına ikna etmeye çalışır fakat sözünü dinletemez. Osman kendini sıkır, titrer, kızmaya, söylenmeye devam eder, sürekli benzeri ifadeleri sayıklar: “*Mahvoldu, tütün mahvoldu... Vay dürzüler vay! Ulen bu köyün adamı... Bu köyün adamı gibi namussuz adam yok. Bakıp kaldılar. Gitti tütünü, mahvoldu. Ulen ırzıkırıklar, alacağınız olsun. Ulen ben sizin...*”. (Apaydın, 1975: 36) Bu ifadelerde görüldüğü üzere Osman'ın yaşadıklarını açıkça dile getirmeye başlaması geçmişteki sahneleri yeniden yaşamak istemesine işaret eder. Zamanında tepki veremediği, sahnede yer alamadığı olaylar travmatik bir çizik olarak psişik/ruhsal dünyasında yer edinmiştir. Hastalıkla birlikte otosansür ortadan kalktığından psişik/ruhsal dünyada çizdiği meydana getiren travmatik gerçekler dil aracılığıyla açığa çıkar.

Daha sonra karısı, Osman'ın durumu ciddileştiği için kızını yardım istemesi için yollar. Karısının aklından tek geçen tek çare dua etmektir. Dua, inancın inşa ettiği bir korunma mekanizması olarak işlev görür. Bu anlamda duaya sığınma kötülüklerden korunmak için inancın oluşturduğu bir kalkandır. Kızı, Osman'ın kardeşi Hüseyin'i alarak yanlarına gelir. Osman Hüseyin ile karşılaşır. Şaşırarak uykusundan uyanır, korkarak Hüseyin'e bakar:

- *Hasta mısın ağa? Ne oldu sana, ha?*
- *Tut tut tut! diye bağırdı Osman. Yıkıldı, düşecek tut!*
- Hüseyin geriye dönüp baktı.*
- *Ne yıkıldı ne düşecek?*
- *Vay vay vay... Gitti ulen gitti, mahvoldu. Tütün, altında kaldı.*
- *Dur Osman ağa, ne oluyor yavu? Tütün burda işte, bir şey olduğu yok.*
- *Vay başım, vay başım... Başıma vuruyorlar!*
- *Allah Allah. Kim vuruyor başına?*
- *Bir de öyle diyorsun. Ulen kardaş olacaksın, tutsana o dürzüleri! Kaçıyorlar bak, kaçıyorlar işte. Tütünü mü yaktılar. Tütünü gitti, tütünü... Alından tutup sarstı.*
- *Osman ağa, Osman ağa! Kendine gel yavu, ne oluyorsun?*
- Yüzünü buruşturdu ağlamaklı sesler çıkardı. (Apaydın, 1975: 38, 39)*

Osman'ın zihni gelen kişiyi yani kardeşini tanıyamayacak kadar bozulmuştur. Şu anda yaşadığı anı ve olayları anlamlandıramaz. Daha önce yaşadığı anı tekrar yaşar, tütünlerinin yanması ve dayak yemesi esnasındaki fiziksel örselenmeleri yeniden hisseder. Hüseyin'in Osman'la olan diyalogu bir nevi Hüseyin'in Osman'ı gerçekliğe davetidir. Çünkü Osman'ın gerçeklik ilkesini sarsılmıştır. Hüseyin, Osman'ı tutup sarsar, şok etkisi yaratmaya çalışır. Bu hareket, güçlü bir bedeni kendine getirme hamlesidir. Osman'ın yüz buruşturması ve ağlamaklı sesi, gerçeğinin fenomenidir aslında. Bunlar Osman'ın güçsüzlüğünü açıkça ortaya koyar.

Osman'ın travması işlemeye devam ederken Hüseyin durumun ciddiyetini idrak ederek ne yapacağını bilemez. Aralarında çözüm yollarını konuşurken Osman, sözlerini yarıda keser: “- *Ne dır dır edersiniz başımda? diye bağırdı. Ulen benimle uğraşmayın be! Hepiniz düşmansınız bana, hepiniz!*”. (Apaydın, 1975: 39) Travma Sonrası Stres Bozukluğu sonucu hasta, dışarıdan gelen her kişiyi/nesneyi bir tehdit olarak algılayıp kendini koruma altına alabilir. Beynin korkuyu algılayan ve kontrol altına alan bölgesi Amigdala işlevini yerine getiremediği için hastalar yüksek kaygı ve korku yaşarlar. Hasta, aşırı kendini koruma duygusuyla şiddete yönelebilir. Bu şiddet bazen doğrudan öfkelenilen kişiye yönelebilir veya dolaylı yoldan çevresindeki kişilere yönelir: “*Değneğim nerde benim? Şimdi şuradaydı, kim aldı? Verin değneğimi be! Ulen dağılın başımdan. Defolun! Yeter ettiğiniz. Hep benimle uğraşırsınız. Başka işiniz yok mu sizin? O Koca Yakup denen dürzü... Kapının önünden geçmesin. Kafasına taşı indireceğim. Uzatacağım yere, hu...*”. (Apaydın, 1975: 40) Burada Osman'ın tepkisi hem onu sinirlendiren kişiye hem de çevresindekilere dönüktür. Hastalıkla birlikte beden, zihni kontrol eder hale gelmiştir. Osman'ın bedeni baskılanan, inkâr edilen varlığını fenomenlerle hatırlatır. Böylelikle bedeninin gerçeği açığa çıkar.

Kendine gelemeyen Osman hala şiddet gördüğü sahneyi yaşa, başına vuranların kim olduğunu sorar, bir yandan da başını tutup kıvranarak “*Vurmayın ulen, vurmayın! İşimi bitirdiniz dürzüler.*” diye bağıır. (Apaydın, 1975: 40) Kardeşi Hüseyin, Osman'ın kalkıp kendine gelmesi için seslenir. Osman bir anda gözlerini açıp bakar, kendine gelir. Kardeşinin yanında olduğunu sonradan idrak ederek kardeşine ona kimin vurduğunu, ona vuranların kaçıp kaçmadıklarını sorar. Hüseyin gittiklerini, onların elinden onu kurtardığını söyler. Osman kendinde hastalığa neden olan sebepleri tek tek sayar. Osman'ın canını sıkan bir yıldır kurtulamadığı borçlarıdır.

Bu borçlardan ancak tütün satarak kurtulabilecektir. Osman tütünlerini iyi paraya satamadığı için ekonomik durumunu düzeltemez. Karısı, Hüseyin'e Osman'ın hep tütünle uğraştığını söyleyince Osman sinirlenir, yeniden fenalaşır:

Hüseyin'i yeni görüyor gibi baktı.

- Hüseyin bu sıcak ne Hüseyin? Yanıyorum be. Tavuklar uyuz olur bu sıcakta. Ulen beni sıkıyorlar. Bak üstüme üstüme geliyorlar. Ulen of... Tütün ezildi tütün.

- Yok ağa, tütüne bir şey olduğu yok, sus.

- Yalan söylüyorsun! Beni kandırıyorsun. Tütün gitti tütün. Tütünüm mahvoldu... Ters döndü, birileriyle boğuştu. Uzun uzun soludu. Kendini bıraktı tekrar. (Apaydın, 1975: 41)

Osman'ın travması tetiklendikçe durumu daha da kötüleşir. Ailesi çözüm yolu olarak Ali Hocayı getirmeye karar verir. Hüseyin, Ali Hocayı ve muhtarı eve getirir. Ali Hoca, Osman'a hasta olup olmadığını sorar. Osman hastalığını reddetmeye devam eder. İyi olduğunu göstermek için ayağa kalkmaya çalışır. Kalkamadan olduğu yere yığılıp kalır. İyi gelir diye düşünerek vücuduna soğuk su dökmeye karar verirler. Kardeşi Hüseyin kaldırmak için Osman'a yanaşır, onu kaldırmaya çalışır. Osman'ın kardeşiyle ilgili geçmişte yaşadıkları teker teker ağızından dökülür: “*Yok ulen, git başımdan düzrü! Bir de kardaş olacaksın. Yere batsın senin gibi kardaş. Benim en büyük düşmanım sensin zati. Yüzüme güler, arkamdan kuyumu kazarsın, hınzır! Gene mal bölüşmeye geldin değil mi? Ulen utanmaz, seni ben büyüttüm. Kursağında...*”. (Apaydın, 1975: 45) Burada bilincin kontrolü kaybedildiği anda geçmişin tuttuğu kaydın ortaya çıktığı görülür. Böylece geçmişte yaşanan olayların bastırılan tepkisi büyüyerek geri gelir.

Osman'ı soğuk suyla yıkarlar. Su Osman'ın nefesini keser, hop oturup hop kalkar, bağırır, çağırır, titrer. Üstünü giydirip daha önce uzandığı yere yatırır. Osman yerinde duramaz, kımıldamaz. Tütünü sayıklamaya devam eder, elleri tütün dizer: “*- Ulen yeter ettiniz be! Bindiniz dalıma. Şöyle et böyle et... Çekilin başımdan! Bir yıldır yakamı bırakmadınız düzrüler. İşimi bitirdiniz.*”. (Apaydın, 1975: 46) Osman öfkesinden kontrolünü tamamen kaybetmiştir ancak bu ifadeleri diğer ifadeleri gibi sayıklama değildir, serbest çağrışım kaynaklı bir söylemidir. Bu noktada bilinçdışındaki düşünceler otosansür olmaksızın açığa çıkmaktadır.

Osman tütünle ilgili sayıklamaya devam ederken karısı, Osman'ın tütünleri gördükçe kötüleştiğini düşünerek kızından tütünleri aşağıya götürüp tütün işlerini öyle tamamlamasını ister. Osman tütünü götüren kızını görünce adeta çıldırır. Kızının arkasından koşarak tütünleri sıkı sıkı tutar. Karısı ve kardeşi Osman'ı tütünlerden güçlkle ayırır: “- *Habire götürüyorlar tütünü. Önüne gelen yağma ediyor. Ulen bir yıl emek çektim ben buna. Acıyın be, insaf edin...*”. (Apaydın, 1975: 47) Osman'ın travması parça parça görünür olmaya devam eder, geçmişe dair bastırıldığı her ne varsa açığa çıkar. Karısı Osman'a tütünlerin asılıp kuruyacağını söylese de faydasızdır: “- *He, kuruyacak... Kandırıyorsunuz beni. Tütünü mü çalıyorlar. Hep gidiyor elden. Dilber tütün... Ulen benim tütünü m gibi yok. Benim tütünü m en iyi tütün.*”. (Apaydın, 1975: 47) Kardeşi Osman'ı sakinleştirmeye, onun derdini anlamaya çalışır. Osman ona karşı yapılan tüm haksızlıklara karşı çaresiz kalmış, bu çaresizlik onu çözümsüz bir hale getirmiştir: “- *Bu yıl da öyle yapacaklar, biliyorum. Gene burun kıvracaklar. Para vermeyecekler. Vermesinler bakalım. Vermesinler... Benim tütünü m gibi tütün bulsunlar da vermesinler.*”. (Apaydın, 1975: 47) Bu sözleri söylerken Osman'ın yüzü karmakarışıktır. Bu karmakarışık yüz, kahramanın psikolojisini ve çelişkisini yansıtmaları bakımından oldukça dikkate değerdir. Yüz ifadesi, bir kişiyi tanımada/tanımlamada temel gösterendir. Osman'ın yüzündeki ifade özneleşme faaliyetinin sekteye uğradığını göstermektedir. Özneleşme faaliyeti ancak öteki ile gerçekleşebilir. Osman'ın ötekiyle yüzleşmesi tamamlandığında yüzündeki karmaşa dinecektir.

Osman sayıklamalara, inlemelere devam eder. Simgesel alanda geçmişin, yaşadığının karşılığını göremeyince konuşmalarında sürekli eskiyi tekrar eder. Travmatik çizik çok olduğu için yaşananları anlamlandırma söz konusu değildir. Osman kendine yapılan haksızlıkların ve eziyetlerin tam anlamıyla farkında değildir. Durmaksızın konuşmaya devam edince karısı ve kardeşi daha fazla endişelenirler. Osman için ne yapsalar fayda vermez. Ali Hoca, muhtarla birlikte eve geri gelir. Osman'a bakmak için yanına oturup neler olduğunu öğrenmeye çalışır. Osman ona ve yanındakilere hakaret etmeye başlayarak onları kovar: “- *Ulen defolun başımdan! Buraya niye topladınız dü rzüler?*”. (Apaydın, 1975: 51) İlk geldiklerinde saygıyla karşıladığı kişileri öfkelenerek kovan Osman'ın o kişilere sadece bilinç alanında saygı duyduğu, bilinç dışındaysa nefret ettiği açıktır. Efendi-köle diyalektiğinde efendi;

muhtar, köle; Osman'dır. Osman, efendiye itaat eden kölenin çizgisinden çoktan çıkmıştır çünkü histerik gibi Osman'ın da artık söylemi yasa ve yasağın karşısındadır.

Osman kalkmaya çalışır, Hüseyin onu zor durdurur. Osman bir süre sonra güç yetiremeyerek durgunlaşır. Yüzü kapkara olmuştur, acı çekiyordur. Soluk alıp verdikçe göğsü kalkıp iner. Çözüm olarak Ali Hoca, Osman'ı okumaya başlar. İnanç, kader anlayışı acıyı önleyebilir fakat rahatsızlığı ortadan kaldıramaz. Bu uygulamalar insanı kaosa sürükleyen dünyaya karşı korunma mekanizmalarıdır. Osman için yapmaları gereken Osman'ı en kısa sürede sağlık hizmetlerine ulaştırmaktır fakat köyde bu pek mümkün değildir. Köylüler sağlık hizmetlerine ulaşamadıkları için kendilerince hastalıklara çözüm yolları geliştirmiş, anlamlandırmaya çalışmışlardır. Bu çözüm yolları hastanın iyileşmesine imkân tanımayarak tedavi sürecini geciktirdiği için hastayı daha da kötü hale getirir. Bu yüzden Osman'ın durumu düzeleceğine daha da kötü hale gelir.

Osman'a yönelik olarak kendince elinden geleni yapan fakat çözümsüz kalan Ali Hoca, Osman'ı iyi edecek kişinin Keçeci Dede olduğunu söyler ve Osman'ı ona gönderir. Anlatıcı, Osman'la yolculuk yapan muhtarın ağzından adeta Osman'ın hastalığı için çözüm yolunu belirler:

Bu Osman'ın işi kötü ya, hadi bakalım, dedi kendi kendine. Pek iyi olacağı benzemez. Zati oldu bitti cinli bir herif. Herkes yürür, o koşar. Herkes güler, o dişini sıkar. Ulen oğlum ne oluyorsun? Şöyle geniş dursana biraz? Bu dünyaya hep diş sıkmağa mı geldik? Olursa olur, olmazsa koyver gitsin. Bak şu dağlarımıza? Bak şu havamıza... (...) Hey yavrum, şunlara bak da ibret al. Dünyayı nasıl görüyorlar şimdi? Ne tütün derdi ne ekmek derdi... Uçuyorlar işte o kadar. Biraz böyle olacaksın. İnce eleyip sık dokumak, her şeyi içine akıtmak... Dert etmek... Cık, yaramaz. (Apaydın, 1975: 67)

Osman için çözüm yolu rahatlamak ve tütünü kendine dert etmemektir. Anlatıcı tarafından iyileşmeye dair çözüm yolunun verildiği bu satırlardaki tespitler oldukça yerindedir. Zizek'in "semptomunun keyfini çıkar" ilkesiyle/nasihatıyla birebir örtüşmektir. Bu noktada semptom kişi için travmatik bir durumu gösterirken aynı zamanda onu dünyaya bağlayan arzu durumudur aynı zamanda. Ancak bu ifadeler Osman için manasız kalacaktır çünkü Osman, Keçeci Dede'ye götürülünce daha da kötüleşecektir.

Zorla Keçeci Dedeye getirilen Osman kendinde değildir. Mırıldanmaya, tütünü sayıklamaya, ellerini tütün düzer gibi oynatmaya devam eder. Osman'ın bu el hareketi hazzın ve zevkin değil, yalnızca dürtünün gösterenleridir. Dürtüde aynı hareketin belli oranda tekrarı söz konusudur, dürtü sarmal bir yapıdadır. Bu anlamda tütün hareketinin durmaksızın sürmesi beklendik bir durumdur. Nereye getirildiğini anlayamayan Osman, tedirginlikle etrafına bakınır. Psişik rahatsızlığı olan kişiler (örneğin; otistik, melankolik, depresif) durum değişimini genellikle hoş karşılamazlar. Uyum sağlayamayacakları için eylemsizliğin devamını isterler. Osman'ın huzursuzluğu devam eder, Osman, Hüseyin'in düşmanlarıyla iş birliği yaptığını zannederek tütünlerinin mahvolduğuna üzülür. Osman'ın yüzü kapkara olmuş, gözleri küçülmüştür. Bedeni bu gösterenlerden anlaşılabileceği üzere canlılığını yitirmiştir. Ali Hoca ve muhtar, Keçeci Dede'nin karşısına bir kurbanla çıkılması gerektiği için bir kuzu keserler. Kurbanın Osman'a iyi gelip onu iyileştireceklerinden eminlerdir. Böylesi ritüeller güç yetirilemeyecek durumlar karşısında anlamlaştırma çabasından başka bir şey değildir. Kurbanı Osman'a doğru yanaştırınca Osman kurbanı tütünlerini ezen küçükbaş hayvanlardan biri zannederek sıçrar, bağırır. Onu zorla tutarlar.

Osman bir süre Keçeci Dede'nin onu içeri alması için dışarıda bekledikten sonra içeriye alınır. İçerisi o kadar karanlıktır ve küf kokuyordur ki Osman girmemek için direnir. Girdiği yeri kuyunun dibi zanneder, düşmanlarının onu öldüreceğini düşünür. Osman'ı bir direğin önüne yanaştırıp, çiviye asılı organla direğe sıkıca bağlarlar. Osman'ın bedeni adeta çarmıha gerilen İsa'nın bedeni gibidir. İsa'nın bedeni çileci, acı çeken bedenin Orta Çağ Hristiyan dünyasındaki temsilidir. Osman sayıklamalara devam eder, bağlanmamak için direnir, bağlandıktan bir süre sonra susup ne olduğunu anlamaya çalışır. Korku dolu gözlerle etrafa bakar, ağlamaklı sesler çıkarır, inler, ipten kurtulmak için çırpınmaya başlar. Keçeci Dede bir süre sonra gelip ritüelini sergilemeye başlar:

Hiç acele etmiyordu. Ağır ağır yapıyordu işini. Sonra ağır ağır geldi, Osman'a yaklaştı. Osman susmuştu, dehşet içinde bakıyordu. Dizleri titredi. Direğe bağlı olmasa yere yığılıp kalacaktı. İpler tutuyordu.
- Uhu hu hu... diye sesler çıktı ağzından.
Keçeci Dede yaklaştı yaklaştı, birden bağırdı.
- Kendine gel insan oğlu! Kendine gel!
Kalın ses taş duvarlarda yankılandı...
Osman bir sıçradı. Kurtulmak için uğraştı. Kurtulamadı. Titremesi artmıştı.
Boğazından hırıltılı sesler çıktı. Başını yana eğdi, öylece kaldı. Bayılmıştı.

Keçeci Dede çırayı alıp yüzüne tuttu. Gülümsedi. Sonra elini koynuna sokup parayı aldı. Bir dua okudu. Parayı üç kere ağzına, alnına değdirdi, cebine koydu. Direğin çevresinde bir iki dolandı. Dua okuyup yüzüne üflledi. (Apaydın, 1975: 84)

Keçeci Dede'nin adamı Abdullah, Osman'a su içirir, yüzüne su serper, hafifçe sarsar kendine getirir. Osman uykudan yarı uyanık halde kalkar, kendine gelmeye çalışır ama başını dik bir şekilde tutamaz. Keçeci Dede ritüeline devam eder:

Keçeci Dede yanan çırayı alıp yüzüne tuttu. Osman benilledi. Korkuyla baktı alevlere. Gözleri dışarı fırlayacak gibi oldu. Kendi kendine inledi. Keçeci Dede birden bağırdı.

- Cinler! Şeytanları Çıkın insan oğlunun içinden!

Sesi korkunçtu. Osman sıçradı. Başını direğe vurdu. İpten kurtulmağa çalıştı.

Uğraştı bir zaman, kurtulamadı. Sonra kendini bıraktı. (Apaydın, 1975: 85)

Osman'ın yüzüne yanaştırılan ateş, travmasının bir uyarısı olarak onun fenalaşmasına neden olur. Osman'ı yatması için dışarıya götürürler ancak Osman bir süre sakince uyukladıktan sonra daha da kötüleşir. Geçmişte yaşadığı olayı tekrar görmeye başlar:

Ağ Osman yattığı yerde yarı uyur, yan uyanık sesler duyuyordu ama ne olduğunu iyi anlayamıyordu. Tütün tarlasının ortasına ateş yakmışlardı. Alevler tütünlere değiyordu. Tütünler yanacaktı, birden doğruldu.

- Yakmayın ulen yakmayın! diye bağırdı. Tütünler yanacak be, yazık be! Güçlkle söylüyordu. Dedikleri zor anlaşılıyordu. (Apaydın, 1975: 86)

Komşuları onu teskin etmeye çalışsalar da başarılı olamazlar. Sıçrayan, ardı ardına çılgınlık atan Osman, yüzünde biraz önce hissettiği ateşin etkisiyle yandığını zanneder. Osman'ı dinlenmesi için yan çevirip yatırır. Osman geçmişe dair travmasını tetikleyen bir başka uyarı olan ay ışığına dalar, gider. Geçmişe dair olan travması kesik kesik değil, bir bütün halinde Osman'ın zihninde canlanır. Ay ışığı tıpkı o geceki gibidir. İki komşu köyün sınırında bulunan ve köylüler arasında sorunlara neden olan bir tütün tarlasında sekiz-on kişi gizlice çalışır. Çalıştıkları esnada karşı köylülerden birileri onları basar. Kaçışmalar boğuşmalar arasında Osman ile Hüseyin, bir de Sadık adındaki arkadaşları köylülerin eline düşer. Sabaha dek dövülürler. Elleri, ayakları, gözleri bağlı vaziyette oldukları için kendilerini koruyamazlar. Onlarla birlikte olan kendi köylüleri ise onları bırakıp kaçarlar. Osman'ın öfkesinin nedeni ve kimlere dönük olduğu bu geriye dönüşlerle açığa çıkar.

Osman onu dövenlere ve onu korumayan köylülere sayıp söylenirken uyanır. Kardeşi Hüseyin onu sakinleştirmeye çalışır. Tüm çabaları anlamsızdır. Osman kendinde değildir, adeta o geceyi yaşıyordur: “- *Karışmam bir daha, tövbeler olsun karışmam! Kendi işime bakarım, neme gerek? Bu köylüyle yola çıkılmaz. Getir kız iğneyi. Kırnap ver. Tütünler kaldı. Tütünler dizilecek...*”. (Apaydın, 1975: 89) Osman yeniden tütün dizme hareketini yapmaya başlar. Ne yapılırsa Osman’ın durumu karşısında çözümsüz kalınır. Keçeci Dede’ye durumu anlatırlar. Keçeci Dede Osman’ı tekrar içeriye aldırır. Tedavi amacıyla yapılan yeni bir ritüel/deneyim Osman’ı daha da kötüleştirerek, durumunun düğümlemesine neden olur.

Osman’ı tekrar direğe bağlarlar. Osman korkuyla bağırıp çağırır. Kurtulmak için çırpınır, korkuyla etrafına bakar. Hızlı hızlı soluyor, ıkmıyor, hıçkırıyor. Keçeci Dede bu sefer bir elinde yanan çıra bir elinde sopa ile gelmiştir:

Sopayı vuracak gibi kaldırmıştı. Korkunçtu. Ağ Osman'ın gözleri büyüdü. Ağlamaklı sesler çıkardı.
- *Aığğ... diye inledi. Yapma, yapma, dedi.*
- *Çık Şeytaan! İner cinleer, çıkın!*
Kalın sesi içeriyi doldurdu.
Osman sindi. Titriyordu. Dizlerinin bağı çözüldü. İpler tutuyordu.
- *Çıkın diyorum!*
Daha korkunç bağırdı. Sopayı Osman'ın başına vurdu. Osman sarsıldı, kendini bıraktı. Başı düştü önüne.
- *İı... diye bir ses çıkardı.*
- *Hee, yaptı Keçeci Dede. Direğin çevresini bir iki dolandı. Elini Osman'ın koynuna sokup parayı aldı. Sonra çırayı tümseğe bırakıp bir dua okudu. Osman'ın yüzüne üfledi. Çenesinden tutup salladı, uyarmağa çalıştı. Osman perişandı. Kendini toparlayamıyordu.* (Apaydın, 1975: 106)

Keçeci Dede’ye göre Osman’ın sorunu içine cin kaçmasıdır. Antik Yunan’da cin kaçması veya içe şeytan kaçması olumlu görülüp yaratıcı güç olarak anlamlandırılır. Orta Çağ ile birlikte olumsuz anlamı kazanıp kötücül güç olarak görülmeye başlanır. Günümüzün yorumundaysa hem kötücül güç olarak değerlendirme söz konusudur hem de psişik rahatsızlığın olduğuna işarettir. Keçeci Dede, kendi tasavvurunda yapılması gerekenleri yapıp Osman’ı iyileştirdiğini düşünür. Bu düşünce kültürün inşa ettiği bir yanılsama ve anlamlandırmadan başka bir şey değildi. Osman’ın doktora, bakıma ihtiyacı varken hırpalanır daha da acı çeker. Keçeci Dede’nin bağırın sesi, Osman’ın geçmişine dair başka bir travmasının uyarısı olur. Yarı uyur yarı uyanık kendisine ait olan bir tarlayı görür. Kardeş Hüseyin’le bu tarla yüzünden kavga etmişlerdir. Hüseyin bu tarlada hak iddia ederek tarlanın bölünmesini

ister. Tarlanın işlerini yapan Osman'a mâni olur. Sözlü başlayan kavga gittikçe büyür, fiziksel kavgaya dönüşür. Osman ile Hüseyin dövüşürler. Osman'ın bedeni Hüseyin'in bedeni karşısında güç yetiremez. Hüseyin, Osman'ı altına alarak eline geçirdiği değneği Osman'ın tam başına vurur. Osman kardeşine küfredip söylenirken Keçeci Dede bu lafı kendisi söylüyor zannederek bir tas suyu Osman'ın yüzüne boca eder:

- *Huhu! yaptı Osman. Titredi. Tuhaf sesler çıkardı.*
- *Nasılsın şimdi bakim, ha? Kendine geldin mi?*
Osman gözlerini açıp baktı. Karşısında iri yan, tüylü bir hayvan gördü. Neydi bu, ayı mıydı? Direktten kurtulmağa çalıştı. Kaçıp canını kurtaracaktı. Fakat kurtulamıyordu. Gözlerini yumdu.
- *Ağğ... diye bir ses çıkardı. (Apaydın, 1975: 107)*

Osman'ın zihni hem kardeşi Hüseyin'in gücünü hem de Keçeci Dede'yi bir ayıya benzetir. Ayıya benzettiği Keçeci Dede'nin silüeti, geçmişteki bir başka travmasını tetikliyordur. Osman geçmişte gerçekten bir ayıyla karşılaşmış ve o ayının saldırısına maruz kalmıştır. Çevresindekilerle ayı hakkında konuşurken yarı uykulu yarı uyanıktır:

- *Vay namussuz. Nasıl da iriydi öyle?*
- *He ya, öküz gibiydi.*
Osman titredi. Gözünün önüne geldi gene.
- *İyi misin, ha?*
Keçeci Dede soruyordu.
- *Sana diyorum, düzeldin mi? Aklın başına geldi mi?*
Osman'ın sesi çıkmadı. Bir şey anlamıyordu. Yan taraftaki yanar çıraya baktı. Yağlı çıra iyi tutuşmuş, yalap yalap alevler çıkarıyordu yukarı.
Keçeci Dede gitti çırayı eline aldı. Ağır ağır geldi. Uzatıp Osman'ın yüzüne yaklaştırdı. Osman'ın gözleri büyüdü. Ağzını açtı. Bağıracaktı, fakat sesi çıkmıyordu. Bir hırıltı geldi boğazından. Boğulur gibiydi. (Apaydın, 1975: 112)

Burada ateş bir başka travmanın uyararı olarak Osman'ı geçmişe götürür. Osman askerdeyken kasabada çıkan bir yangında bölüğüyle birlikte görevlendirilerek yangını söndürmeye gönderilmiştir. Yangın esnasında eşyaları kurtarıp dışarıya çıkarmaya çalışırken dumanların arasında boğulacak gibi nefessiz kalır. O anda çöken tavan başına, omuzuna vurur. Kurtulmak için kendini pencereden dışarıya atan Osman yere yuvarlanır, üstü tutuşmuştur. Bacağı, eli yüzü yanar. Kendi etinin kokusunu alır, içi bulanır. Yangının ertesi gün Sıhhiye çavuşu yanıklarına merhem sürer. Derisi bu merhemden sonra soyulup dökülür, değişir. Osman bu yüzden ateşten korkuyordu:

- *Yapma, yapmaa! diye bağırdı.*

Keçeci Dede çırayı aşağı doğru indirdi. Karnına bacaklarına tuttu. Osman sakınıyor, direği geriye doğru itmeye çalışıyordu.

- Yapma! Yanacağım yapmaa...

- Nasıl, iyileştin mi, ha?

Cevap vermedi. Titriyordu. Kafasının içi karmakarışık. Bir değirmen eze eze dönüyordu. Ne oluyor, anlayamıyordu. Her şey alacakaranlıktı. Gözlerini açıp baktı. Tekrar alevleri gördü karşısında. Gittikçe yaklaşıyordu. Nerdeyse burnuna değecekti. Kızgın sıcaklığı duyuyordu.

- İmdaat! diye bağırdı. Sesi yarıda boğuldu. (Apaydın, 1975: 113, 114)

Ateş, Osman'ın travmatik durumunu tetiklemiş, fenalaşmasına sebep olmuştur. Zihni tamamen askerde olduğu dönemdeki yaşadığı olaylara gitmiştir. Anlatıcının Osman'ın zihnindeki karmaşayı değirmen benzetmesiyle tasvir etmesi dikkat çekicidir. Anlatıcı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Ne İçindeyim Zamanın* şiirinde yer alan "Başım sükûtu öğüten/Uçsuz, bucaksız bir değirmen" mısralarını anımsatır biçimde Osman'ın sükûtunu ezen, karanlık dünyası olarak ifade edilir. (Tanpınar, 2017: 23)

Keçeci Dede, Osman'ın içinden şeytanların çıktığını düşünür. Osman'a adını, nereli olduğunu sorar, askerlik günlerindeki gibi künyesini söyleyince düzeldiğini zanneder. Keçeci Dede, Osman'ın omzunu sıvazladığı anda Osman askerde albayın omzunu sıvazladığı ana gider:

Omzunu sıvazladı. Bir gün albay da sıvazlamıştı. Atışta onbir oniki vurunca...

- Aferim Osman aferim, iyi bak, böyle olacak işte. Ama bu adam albay mıydı şimdi? Değildi. İyice baktı, değildi hayır. Kimdi bu, neresiydi bura?

Keçeci Dede gülüyordu. Tekrar sordu.

- Ne iş yaparsın sen, ha? Çevresine baktı, karanlık bir yerd. Mağaraya benziyordu. Esir mi düşmüştü yoksa? Savaşa mı girmişlerdi? Nasıl gelmişti buraya? Niye bağlamışlardı böyle? Hiç anlayamıyordu. (Apaydın, 1975: 115)

Osman kafası karışık halde Keçeci Dede'nin sorularını cevaplamaya devam eder. Keçeci Dede ona ne iş yaptığını sorar. Çiftçi olduğunu öğrenince neler ektiğini sorar. Çok şey ektiğini söyleyen Osman her şeyi unutmuş gibidir. Keçeci Dede tütün de ekip ekmediğini sorunca Osman'ın gözleri büyür, birden aklına tütün gelir:

- Tütün, tütün! diye bağırdı. Tütün kaldı eyvah! Tütün dizilecek, tütün!..

İplere asıldı, kurtulmağa çalıştı. Yüzü değişti yeniden. Kan doldu, karardı.

- Tütün tütün, tütün!

Yerleri tekmeliyordu.

- Dur! Kendine gel. Daha iyi olmamışsın sen, anlaşıldı.

Gitti sapayı eline aldı. Yavaş yavaş yaklaştı. Birden kaldırıp kafasına vurdu.

- Aaah... yaptı Osman. Sarsıldı. Sonra kendini bıraktı. Başı düştü önüne. İpleri tutmasa yığılacaktı.

Keçeci Dede bir iki kez çevresinde dolaştı. Çıra sönmek üzereydi. Yeni bir çıra tutuşturdu. Getirip yüzüne tuttu. Osman'ın yüzü karmakarışıktı. İki gün durmadan işkence yapılmış insanın yüzüne benziyordu. Yorgunluk bitkinlik akıyordu her bir yerinden. (Apaydın, 1975: 116)

Osman direktan çözölür, perişan haldedir. Varlığını, canlılığını belli eden tepkileri, el hareketleri bir anda durgunlaşmıştır. Onda ağır psikolojik hastalarda görülen cansızlık durumu hâkimdir. Osman, yatırdıkları an hiç kımıldamadan sızıp kalır. Uykusunda, gördüğü rüyaların etkisiyle dişlerini sıkar, kaşını gözünü oynatır, inler. Sabah uyandığında Osman'ın kötü durumunun ilerlediği açığa çıkar. Uyanır uyanmaz tütün dizme hareketini belirgin bir şekilde yapmaya başlar. Bu hareketi belirgin şekilde yapmasının nedeni açıktır. Travması, bilinçsizce sunulan uyaranlarla daha da şiddetlenmiştir. Bu durum hastalığını telafisi güç bir noktaya getirir.

Ailesi, Keçeci Dede'nin yaptıklarının işe yaramadığını anlayıp çaresizce Osman'ı alıp eve giderler. Osman tütünlere bakmak için yürümeye çalışır ama yürüyemeyecek halde olduğu için ayakları çarpılır. Kuruyan tütünleri görmeye çalışır. Osman'ı uzaklaştırıp oturturlar. Osman söylenenleri duymaksızın tütün dizme hareketini yapmaya devam eder. Muhtar yolda giderken Adil Efendi adındaki bir sağlık memuruna rastlar. Ona Osman'ın durumunu, Keçeci Dede'ye gittiklerini anlatır. Adil Efendi bu duruma sinirlenir, doktora götürmedikleri için kızar. Samsun'da bir ruh doktoruna görünmesini tavsiye eder. Osman'ın yanına gidip muayene eder. Durumun ciddiyetini aileye anlatıp bir an önce hastaneye yatırılmasını salık verir.

Osman, Keçeci Dede'ye gittikleri zamandan beri konuşmaz, yalnızca elleri tütün dizme hareketini yapmaya devam eder, regresyona uğramıştır. Konuşmayı denediği anlarda yalnızca kesik kesik ve anlamsız ifadeler söyler. Uzun zaman sonra Samsun'a giderken otobüste çalan bir türküye tepki verir: "*Osman başını uzattı, sağa sola bakındı. Hoşuna gitti herhalde, elleri durdu. Yüzüne bir gülümseme yayıldı. Kendi kendine söyleniyordu. Ne söylediği belli değildi.*". (Apaydın, 1975: 155) Müzik eski kültürlerden beri hastaların iyileşmesi için kullanılan bir yöntemdir. Müziğin şifa verici etkisinden yararlanarak akıl ve ruh hastalarına müzik dinletilir. Osman müziği dinlediği anda rahatlar. Bu rahatlama geçici olsa da Osman'ın canlılığını ortaya koyması açısından önemlidir.

Osman ve Hüseyin Samsun'a vardıklarında bir pansiyonda kalırlar. Osman uzun bir süre uyur. Uzun zaman sonra ilk kez iyi görünür. Mekân değişikliği Osman'a iyi gelir. Dışarı çıkarlar, yemek yerler, gezerler. Osman'a müzikten sonra iyi gelen bir başka ses de deniz kenarında oturduklarında dalgaların çıkardığı sestir: *"Kıyıya arka arkaya dalgalar vurdu. Gürr... Gür... Sesler çıkardı. Osman baktı baktı, gülümsedi. Sonra gözleri ilerilere gitti. Denizin gökyüzüyle birleştiği yeri görmeye çalıştı."* (Apaydın, 1975: 166) Tıpkı müzik gibi su sesinin de akıl ve ruh sağlığı bozuk olan hastaların tedavisinde kullanıldığı eski kültürlerden beri bilinen bir gerçektir. Bu açıdan Osman'a bu su sesinin iyi gelmesi tesadüfî değildir. Osman ilk defa deniz kenarındayken gökyüzüne bakınca konuşur. Hüseyin'e nerede olduklarını sorar. Hüseyin Samsun'da olduklarını gezdiklerini söyleyerek buraları beğenip beğenmediğini sorar. Osman beğendiğini söyler. Osman adım adım canlılığını geri kazanmaya, yaşama geri dönmeye başlamıştır. Yemek yemeye bir mekâna giderler. Osman yemek yer, az da olsa sakinleşmiştir: *"Osman çatal matal almadı. Eliyle girişti. Bir parça pide, biraz et... Çiğnerken gözlerini yumuyordu. Hüseyin hem yiyor hem bakıyordu. Ağası bayâ iyi olmuştu. Ellerin titremesi durmuştu. Fazla garip hareketler yapmıyordu. Yalnız içine gömülmüş bir hali vardı. Konuşmuyordu."* (Apaydın, 1975: 169) Yemek yediği esnada oral dürtü aktif hale geldiği için Osman'ın keyfi yerindedir. Odağında yalnızca yediği yemekten haz almak vardır. Bu sahnede, tütünün hatırladığı zaman el hareketleriyle açığa çıkardığı dürtü yerini oral dürtüye bırakmıştır.

Yemeklerini yedikten sonra Hüseyin onu doktora götürür. Osman yolda giderken keyfi yerindedir: *"Osman hoşlandı. İki yana bakınmağa başladı. Yüzüne bir gülümseme yayıldı. Sevinçli sesler çıkardı. - Güzel mi ağa? Hoşuna gitti mi? - Hee... Başını salladı. Keyfi yerindeydi. İki yandan gelip geçen insanlara, daha geride kalan evlere bakıyordu."* (Apaydın, 1975: 170) Yolda kendini iyi hisseden Osman doktorun olduğu binaya girerken tedirginleşir. Yabancı bir ortama girecek olmak Osman'da tekinsizlik uyandırır. Osman bekleme salonunda sıkılmaya başlar, ellerinin titremesi artar, terler. Tekinsizlik hissi kaygıyı da beraberinde getirir. Osman'ın yüzü kararır. Tütün dizme hareketine yeniden yapmaya başlar. Doktor, Osman'ı odasına alır. Tekrar içine kapanan Osman doktorun sorduğu sorulara cevap veremez. Kardeşi Hüseyin onun yerine doktorun sorularını cevaplar. Doktor, Osman'la yavaş yavaş iletişim kurmaya çalışır. Osman'ın durumunun vahametini Hüseyin'e sorarak öğrenir. Doktor,

Osman'ın birilerinden kötülük gördüğünü, yapılan yanlış uygulamalar yüzünden durumunun ağırlaştığını anlar. Tütün işinden uzak kalması için bir-iki ay müşahede altında tutulmasını salık verir. Varsa diğer hastalıkları için tedavi altına alınması gerektiğini söyler. Psişik sorunların üzerine giden klinik tedavi, hastaların hayatta kalmasını sağlar ancak kesin tedavi garantisi ver(e)mez. Kişi, akıl ve ruh sağlığını korumak için mücadele etmedikçe hastalığın tekrarı kaçınılmazdır. Osman'ın öteki ile ilişkisindeki travmatik olaylar hastalığının altta yatan nedenleridir. Bu durumu maddi yetersizliklerle birleşince hastalığı kaçınılmaz olmuştur.

2.3. REFİK ERDURAN'IN YAĞMUR DUASI ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ

Yağmur Duası; efendi söylemini üzerinde taşıyan narsist bir kişiliğin, öteki ile karşılaştığında yaşadığı dönüşüme yer veren bir romandır. Bu romanı diğer köy romanlarından farklı kılan özellik; Ferhat ile Gülizar gibi iki farklı karakter üzerinden geleneklerin bireylere sınır koyucu özelliklerinin görülebilmesi ve bu ikili üzerinden aşk duyumunun bedendeki görünümünün izlenebilmesidir. Roman ana izlekte köylülerin yaşantısını, geleneksel uygulamalarını yansıtıyor olsa da odağında anlatının bireyler vardır. Ferhat, patronu Şevki Bey'in talebi üzerine köylerle ilgili bir röportaj hazırlamak için köye gider ve hiçbir şehirde/ülkede karşılaş(a)madığı öteki ile köyde karşılaşır. Kadınlarla günübirlik ilişkiler sürdüren Ferhat'ın köyün öğretmeni Gülizar ile tanışması hayatında bir kırılma noktası olur. Gülizar, Ferhat'ın kadınlara ve hayata ilişkin bakış açısını değiştirmeye başlar. Romandaki ben-öteki ilişkisi, üç zeminde ilerler. Biri Ferhat'ın kadınlarla, Gülizar'la olan ilişkilerde seyreden kadın-erkek ilişkileri bağlamında; bir diğeri ise çalışma arkadaşlarıyla arasındaki ben-öteki ilişkilerinde ve köylülerle gelişen efendi-köle ilişkilerinde yaşanır.

Romanın ana karakteri Ferhat Gürz, seyahat röportajlarıyla tanınan meşhur bir gazetecidir. Sık sık farklı şehirlere, ülkelere giden Ferhat; kadınlarla günübirlik ilişkiler yaşayan, kadınlara karşı mesafeli bir adamdır. Onun için kendince uygun bir ideal kadın/eş adayı karşısına çıkmadığı için Ferhat bekâr hayatı yaşamayı tercih eder. Ferhat'ın kendine ve bedenine özgüveni yüksektir: *“Vücudum esmer, gürbüz ve sıhhatliydi. Çocuksu bir keyifle göğsümü şişirip pazılarımı sıktım. Demir gibiyim*

vallahi.”. (Erduran, 1954: 7) Ferhat’ın bedeni aşkın bir bedendir. Ferhat aynaya bakarak değerliliğini hisseder, kendini izlemekten haz alır. Ferhat’ın aynaya bakıp kendini hayranlıkla incelemesi Narkissos mitini anımsatır. Afrodite tarafından lanetlenen Narkissos, kendi yansımasına âşık olan kendinden başka gözü hiçbir şey görmeyen bir Yunan mitolojisi kahramanıdır. Ferhat da tıpkı Narkissos gibi kendini beğenmiş, narsist bir kişilik yapısına sahiptir. Kadınlar onun gözünde para avcısı, evlilik düşkünü, dedikoducu varlıklardır. Aynaya bakarken kendini ve hayatının değerliliğini düşünen Ferhat aslında yaşadığı hayattan tatmin olamaz, gerçekten bir işe yaradığını hissedemez. Bu durumu aynaya bakarken kendine itiraf eden Ferhat, çalıştığı gazetenin tirajını arttıran “*hayalî, abuk sabuk, bol şehvetli*” yazılar yazmayı maskaralık olarak görerek buna iş demeğe dili dahi varmaz. (Erduran, 1954: 8) Yaptığı işi bile küçümser, yaptığı işe kendini veremez.

Günübirlik ilişkilerinden biri olan Jale ile geçirdiği bir gecenin sabahında aynaya bakıp saçlarını tararken onun yansımasını aynada görür: “*Saçımı tararken gözümün ucuyla onun hareketlerini görebiliyordum. Eğilip kalkması, bacağına geriye doğru bükmesi, sözde sırtını kurulumak için havluyu arkasından geçirirken göğsünü ileri çıkarması bir nevi şehvet dansına benziyordu.*”. (Erduran, 1954: 9) Ferhat içgüdüsel olarak ondan etkilenir ve ona aşkla yaklaşarak onunla birlikte olur: “*Kollarını boynuma doladı, dudaklarını dudaklarıma, göğsünü göğsüme yapıştırdı. Ilık bir suya girmişim gibi her tarafıma tatlı bir hararet yayıldı; birdenbire gırtlığıma kadar saadetle doldum.*” (Erduran, 1954: 13) En temel dürtülerden biri olan cinselliği doyasıya tadan Ferhat, şehveti yaşar ama haz alamaz: “*Bu gözler ellerimin altında çırılçıplak yatan bir sevgilinin değil, pazar yerinde kaldırıma serdiği hileli mallara hileli mallara müşteri kollayan bir madrabazın donuk gözleriydi.*”. (Erduran, 1954: 13) Bir tüccar ile birlikte olduğu kadını bir tutan Ferhat, cinselliği sadece tensel hazlarla yaşayarak tinsel doyuma ulaşamaz. Jale’nin onu sevmesini, ona âşık olmasını bekler ama karşılık bulamaz. Ferhat’ın Jale’den beklediği aşkı bulamaması beklenmedik bir durum değildir. Çünkü kadın ve erkeğin kurulumları aynı değildir ve ilişkilerde her iki tarafın da birbirinden beklentileri farklıdır. Erkek, kendinde olmayı kadına verir. Kadınsa bunu aldığına memnunmuş gibi yapar. Aslında burada ikisi de birbirlerinde eksikliği tamamlanmış yanılsamasını devam ettirir. Ferhat ile Jale’nin ilişkisinde toplumsal cinsiyet rolleri değişmiştir. Ferhat’ın Jale’den aşk ve şefkat beklentileri, bastırdığı kadınsı yönleri olabileceğini düşündürür.

Birlikteliklerinin ardından para lafının geçmesi Ferhat'ı sinirlendirir, birdenbire kaktüse uzanıp “*altta uzanan nefis çıplaklığın üzerine olanca kuvvetiyle*” indirir. (Erduran, 1954: 13) Büyük bir rahatlıkla arkasını dönüp çeker, gider. Ferhat'ın buradaki hareketi otomatik bir davranıştır. Dürtü ikame edemediği zaman ya yüceltim ya da bu sahnedeki gibi kısıcılık ortaya çıkar. Ayrıca Ferhat'ın tüm duygulanımlarını bu kadar temel/dürtüsel yaşıyor olması onun kişiliğinin imgesel alandan simgesel alana çıkamadığını göstermektedir. Ferhat'ın karakteri, Türk Edebiyatındaki yutulma kaygısı çeken obsesif erkek karakterlerden Mümtaz'ı ve Süha'yı anımsatır. Tanpınar'ın *Huzur* romandaki Mümtaz, Nuran ile ilişkisinde ilgiyi ve sevgiyi bekleyen taraftır. Nuran ilişkiyi yönlendiren ve sonunda noktalayan kişi olur. Aynı şekilde Tevfik Fikret'in *Süha ve Pervin* şiirindeki Süha, Pervin'e hayallerindeki dünyadan bahsederken Pervin'in zihni dış dünyadaki gerçekliktedir. Pervin sonunda sıkılıp Süha'yı terk eder. Bu iki ilişkide de kadınlar realiteye göre ilişkiyi yaşayan ve sürdüren taraf olur. Erkeklerin tavır olarak aşkın konumda durmaktır.

Ferhat kasabaya gittiği andan itibaren ondaki bakış açısı değişmeye başlar. Çalışma arkadaşlarıyla birlikte bir kasabada dinlenmek için duraksarlar. Kasabanın içinde gezerken karşısına bir sinema binası çıkar, içeri girerler. Üçüncü sınıf bir film oynamaya başlar, sinema bir anda tıklım tıklım dolar. Ferhat, sinemanın niye bir anda bu kadar dolduğunu sorunca eli tespihli bir zattan “*Karı oynayacak!*” cevabını alır. (Erduran, 1954: 32) Film boyunca biraz önceki karşılaştığı asık suratlı insanların “*Ah!*”, “*Of!*”, “*Uy Anam!*”, “*Kıvr!*” nidalarıyla coşkulu bir şekilde filmi izleyişlerine hayretle bakar. (Erduran, 1954: 32) Film bitince tekrar bu filmin oynayıp oynamayacağını sorduklarında aldıkları cevap olumsuzdur. Soru sordukları adama göre film yeniden oynasa halk yeniden sinemayı doldurmuş çünkü filmin “*sonunda adamın karısı ölüyor, mevlüt okunuyor*”muş. (Erduran, 1954: 32) Halkın Mevlüt sahnesine rağbet edip etmediklerini sorduklarında ise halkın asıl ona rağbet ettiklerini öğrenirler, bu bilgiyi onlara aktaran adama göre buranın halkı dini bütün bir halktır. Ferhat bu gördükleri, duydukları karşısında çok şaşırır. Bu imkânsızlıklar, sıradanlaşmalar içindeki yerde kendini şaşkın ve fakirleşmiş hisseder: “*Durmadan seyahat etmiş dünyanın bütün acayip yerlerini görmüştüm ama hiçbirini beni kendi memleketimin hudutları içindeki bu değişiklik kadar şaşırtmıştı. Birdenbire kendimi müphem bir surette alçalmış ve fakirleşmiş hissettim. Ve kıзмаğa başladım.*”. (Erduran, 1954: 33) Bu öfkelenmeye neden olan Ferhat'ın kişiliğinde barınan efendi

söylemidir. Neye, niçin kızdığını tam kestiremediği öfkesi, ilk başta duyduğu “*durgun hüzin*”den daha ağır basar. (Erduran, 1954: 33) Bu hali ona göre “*ümitli bir öfke*”dir, bu nedenle kendine keyif verir. (Erduran, 1954: 33) Kendini harekete geçirecek olanın bu öfke olduğunu bilmekte ve hıncını almanın bir yolunu bulmuş gibi hissetmektedir. Hıncını ilk çıkaracağı kişi röportajı birlikte yaptıkları Herr Mayer adındaki Avusturyalı gazetecidir. Mayer yaşadıklarının tüm gerçekliğiyle yüzleşirken Ferhat bunlarla yüzleşemez, onun yazmasından içten içe hoşnutsuz olur: “*Mayer yine haldir haldir bir şeyler yazıyordu. “Yazsın bakalım kerata, milletine anlatsın kepazeliğimizi; heriflere eğlence lâzım.” diye için için homurdanarak doğruldum.*”. (Erduran, 1954: 34) Ferhat için ülkesinde yaşanan olayların basına aksetmesi gülünç bir durumdur. Burada ben-öteki çatışması net bir şekilde ortaya çıkar. Mayer daha önce de köylerde gezinmiştir. Bir yabancı olarak köye Ferhat’a nazaran daha objektif bakabilmektedir. Ferhat ise gezerken gördükleri perişan Anadolu silueti karşısında utanır. Nasıl bir tavır takınacağını kestiremez. Tek bildiği öfkesini etrafa saçarak kısa süreli de olsa kendini rahatlatmaktır: “*Dün akşamdan beri içimde kıpırdanan hiddet bomba gibi patladı. Tablayı bir tekmede devirdim; elifbeler, karınca duaları, levhalar filan etrafa saçıldı. “İtoğlu it.” diye herifin üstüne yürüdüm.*”. (Erduran, 1954: 38) Ferhat’ın saldırdığı kişi halkın arasında kendini Hızır Aleyhisselam olarak tanıtarak din tüccarlığı yapan bir kişidir. Ferhat tüm öfkesiyle bu adama saldırır, adam ellerinden kayıp kusana dek onu döver. Ferhat’ın şiddet eğiliminin kasabada ortaya çıkması dikkate değerdir. Toplumsal yapıda şiddeti bastırma söz konusudur. Şehirde bastırılan şiddet farklı şekillerde ortaya çıkarken kasaba ve köy gibi mekânlarda şiddet açıkça kendini gösterir. Temel dürtülerden biri olan şiddetin bu kadar aleni bir şekilde yaşanıyor oluşu, bu mekânlarda yasa gibi güç/iktidar unsurunun kendini yeterince gösterememesi kaynaklıdır.

Köye doğru yolculuklarına devam eden Ferhat ve arkadaşları harap yollarda çorak arazilerle, olumsuz hava koşullarıyla karşılaşır. Ferhat’ın bu koşullar karşısında öfkesi yeniden kabırır. Bu olumsuz çevre koşullarından bir sorumluyla karşılaşması halinde onu boğazlayıp öldürebileceğini düşünür:

Beynimdeki hiddet şeytanı yine tamtamlarını çalmağa başladı. Neye niçin kızdığımı bilmiyordum ama aklımdan acayip şeyler geçiyordu. Şu bozkırın bir ilahı, bir perisi, velhasıl bir mümessili olsa ve karşıma çıkıverse, boyuma bakmadan nasıl boğazına sarılıp kafasını koparacağımı, kovayla bahçe sular

gibi vücudunu belinden tutup gezdirerek toprağı nasıl onun kanyla ıslatacağıını düşünüyordum.” (Erduran, 1954: 45)

Bu ifadeler adeta duyguların düşünüşüdür. Duygularını nasıl kontrol edeceğini kestiremeyen Ferhat duyumlarının nesnesini değiştirerek ikame eder, doğadaki unsurlara yöneltir. Ferhat’a göre öfke “dünyada birçok büyük iş” gerçekleştirebilen bir kudrettir. (Erduran, 1954: 33) Öfke, onu ayakta tutan, her şeye rağmen kendi tabiriyle eski hovarda günlerine dönüp uyduruk yazılarını yazmaya devam etmekten alıkoyan bu güçtür. Köye vardıklarında bir kalabalığın önlerinde imam ile bir dağın zirvesine doğru çıktıklarını görürler. Merakla zirveye çıkıp kalabalığın ne yaptıklarına bakarlar. Köylülerin imama uyup hep bir ağızdan yağmur duasına âmin dediklerini duyarlar:

Yaklaşınca gördüm imamı. Bir kayanın üstüne çıkmış, ellerini açmıştı; artık koyu kırmızı olan ufka karşı gölgesi simsiyah ve heybetliydi. Manzaraya öyle hâkimdi ki karşısına sıra sıra diz çökmüş köylülerin kuru dallar gibi göğe yükselen kolları sanki yağmur aramıyor ona tapıyordu. (Erduran, 1954: 48)

Ferhat gördüğü manzara karşısında köylüleri bu hale getiren toprağa öfkelenir, toprağa hakaret edercesine tükürür. Doğaya yönlendirdiği bu öfkesi aslında imama inanan köylülere dönüktür. Hızlanarak oradan uzaklaşan Ferhat biraz ilerledikten sonra çevreye bakınırken uzakta bir köy fark eder. Bulundukları yer ile uzaktaki köy arasındaki ekili arazilere göz atar. Uzaktaki köye yakın araziler yemyeşil, bulundukları köye yakın araziler ise susuzluktan sapsarıdır. Bulundukları yer ile uzaktaki köyün arazileri arasından kocaman bir ırmak akmaktadır. Ferhat ile Mayer bu duruma çok şaşırır. Mayer alaycı bir gülümsemeyle “Memleketimizin toprağına haksız yere küfredmişsiniz.” der ve “Köylülerimiz yağmur duasına çıkacaklarına ırmak suyunu tarlalarına akıtmanın bir çaresine...” diyerek sözüne devam eder. (Erduran, 1954: 49) Ferhat bu duruma sinirlenerek Mayer’in konuşmasını yarıda keser, yanlarından uzaklaşır. Utançtan ve sinirden yüzüne kan hücum eden Ferhat, köylülerin ırmak suyunu kullanmayı nasıl akıl edemediklerini düşünür: “Benim memleketimin insanları başka milletlerden daha mı aptal daha mı tembel? Yanan ekinlerini kurtarmak için burunlarının dibindeki ırmaktan su almayı nasıl akıl etmezler yahut buna nasıl üşenirler? Her şeyi Allah’tan mı bekler bunlar?”. (Erduran, 1954: 49, 50) Ferhat bu düşüncelerle birlikte şehrin büyük ötekisi köy ile ilk kez karşı karşıya gelir. Bu

yüzleşmeden itibaren köylülerin ötekisi olarak, onlar için neler yapabileceğini düşünmeye başlar.

Ferhat'ın köyde karşısına çıkan hemen hemen herkes ucube beden görünümüne sahiptir. Köye geldiğinde gördüğü ilk yüz, karanlığın içinde karşısına çıkarak başta onu çok korkutur:

Sağ tarafı ezici bir darbe ezilmiş gibi büzülü ve karmakarıştıktı; yalnız akı görünen gözün kapağı tersine dönmüş, burnunun deliği yanağın ortasına kadar yırtılmış, kulak parçalanmıştı. Fakat sağ yarısında hiç diş bulunmayan ağız durmadan bir şeyle alay eder gibi o tarafa kıvrık duruyor, bütün yüze şeytani bir zekâ ifadesi veriyordu. (Erduran, 1954: 53)

Başta Ferhat'ı korkutan bu yüz daha sonra çirkin olmaktan öte gülünç ve sevimli gelmeye başlar. Bu yüzün sahibi sonradan kendini tanıtır, adı Osman'dır. Cıllıktan kemikleri sayılan Osman yalnızca yüzüyle değil bedeniyle de ucube beden görünümündedir. Kahvede Osman'la birlikte otururken bir adam içeri girer. Onun yüzünün görünümü de ucube beden görünümünü çağırıştır: *“Birdenbire kapı şiddetle açıldı, gayet sevimsiz görünüşlü bir delikanlı içeri girdi. Kocaman kafası, ölçüsüz derecede yüksek ve fırlak alnı, küçücük gözleri, cılız vücuduyla bir cenin azmanına benziyordu.”*. (Erduran, 1954: 60, 61) Hamdi adındaki bu adam Osman'a sataşır. Aralarındaki sürtüşme bıçaklı bir saldırıya dönüşecekken Ahmet Hoca içeriye girer. Ahmet Hoca, Hamdi'yi bıçağı kaldırması için uyarır. Hamdi sözünü dinlemeyince kahveden dışarı atar. Ahmet Hoca diğer karakterlerin aksine olumlu beden imgeleriyle yer alır. Bu adam *“gayet kudretli görünüşlü ve erkek güzeli denecek kadar yakışıklı”* biri olup *“uzun boylu, geniş göğüslü, gür bir sakalla çevrili yağız çehresi”* vardır. (Erduran, 1954: 62) Bu adam bir imamdan ziyade *“çatık kaşları”* ve *“yırtıcı gözleri”* ile *“zalim bir eski zaman serdarı”*nı anımsatır. (Erduran, 1954: 62) Ahmet Hoca'nın olumlu, güzel beden imgeleriyle anlatılması dikkat çekicidir. Köy romanlarında din adamları genellikle kötülük yaptıkları için olumsuz ve çirkin beden görünümleriyle yer alırlar. Ahmet Hoca olumsuz ve çirkin beden imgeleriyle anlatılan bu din adamları içinde istisnai bir örneği oluşturur. Ahmet Hoca, Ferhat'ın köy için yapacağı çalışmaları destekleyeceği için olumlu, güzel beden görünümüyle romanda yer alması gayet doğaldır.

Ahmet Hoca, Ferhat'ı alarak muhtarın evine götürür. Evde *“Ak saçlı, sakallı, çekikçe gözlü, insana emniyet telkin etmeyen ince uzun yüzlü bir zat olan Şeyh Necmettin Efendi, köşteki divanın üstüne bağdaş kurmuş”* oturuyordur. (Erduran, 1954: 63) Ferhat bir müridiymişçesine elini öper, şeyhin karşısına oturur. Şeyh Necmettin Efendi Ferhat'ın önceki gelenler gibi düzenini değiştirmedeği sürece onun istediği her türlü mevkie gelmesini sağlayabileceğini söyler. Ferhat burada şeyhe karşı çıkarmayarak tabii olmuş izlenimi verir. İki karakter arasındaki çatışma Ferhat köy için çalışmalara başladığında gelişecektir.

Ferhat bu evde ilk kez Gülizar'la karşılaşır. Muhtar kızı Gülizar'dan söz eder. Onun öğretmen olduğunu birlikte yaşadıklarını anlatır. Gülizar, Ferhat ile tanışmak için içeri girer:

Yan odanın kapısı açıldı, siyahlar giyinmiş bir kız görüldü. Babasının uzun boyu, dik duruşu, sakın ve vakur hali Gülizar'da da vardı. Boğazına kadar kapalı, uzun kollu, uzun etekli, sımsıkı entarisiyle, bu köyde inzivaya çekilmiş bir rahibeye benziyordu. Fakat yüzü, bütün ciddiyetine rağmen, bir rahibe yüzü olmaktan uzaktı: hassas bir hayvanınki gibi zaman zaman açılıp kapanan burun deliklerine, sıhhatli ve gergin tenine, kalın dudaklarına bakarken “isterse ne güzel öpüşür bu kız” diye düşünmemek imkânsızdı. (Erduran, 1954: 68)

Gülizar'ın kıyafeti simgesel kimliği, bedeni ise imgesel kendiliği göstermektedir. Bu iki görünüm arasında boşluk vardır. Gülizar'ın yüzü tutku ve arzusunu görünümüne getirir. Ferhat bu yüze baktığı andan itibaren Gülizar'ı bir arzu nesnesi konumuna yerleştirir. Gülizar başta çekingen durur, fazla sohbet etmez ama daha sonra onun ünlü gazeteci Ferhat Gürz olduğunu anlayarak ona eleştirilerini söyler. Bu durum Ferhat'ın Gülizar'dan etkilenmesine neden olur: *“Müstehziyane bir gülüşle iri gözlerini yüzüme dikti. Ne kadar sinirime dokunurlarsa dokunsunlar, itiraf etmeye mecburdum ki, bunlar o ana kadar gördüğüm en zeki kadın gözleriydi.”*. (Erduran, 1954: 70) Gülizar'ın Ferhat'a dönük eleştirileri, Ferhat'ın bulunduğu cemiyete karşı vazifelerini yapmaktan uzak oluşuna ve memleketinin hakikatlerini görmezden gelişine yöneliktir. Ferhat röportaj için geldiklerini, kabahatlerini tamire çalıştığını söyler fakat Gülizar onu ciddiye almaz. Bu ilk karşılaşmanın gecesi bir rüya görür: *“Rüyamda pırıl pırıl siyah derili bir hayvan tuttum, yatırıp postunu soydum; içinden bembeyaz, yumuşacık bir mahlûk çıktı.”*. (Erduran, 1954: 71) Ferhat'ın rüyasındaki siyah derili hayvan Gülizar'dır. Siyah deri, Gülizar'ın kötü görünen kısmı,

kıyafetidir. Ferhat, adeta Gülizar'ı kötü görünen kısmından ayırarak güzel görünen kısmını, bedenini ortaya çıkarır.

Ferhat, Gülizar'ın çalıştığı köy okulunun durumunu görmek için okula gider. Orada Gülizar'ı dersteyken uzaktan seyreder:

Gülizar yine gayet kapalı bir mavi entari giymiş, gür kumral saçlarını vişne çürüğü bir yemeniyle bağlamıştı. Yumurcıklara laf anlatmaya çalışırken yüzüne gelen sabırlı ciddiyet ifadesi ile yine bir rahibeye benziyordu. Fakat halinde tavrında hiç de rahibe mülayimliği yoktu. Su koyveren olursa hemen ağzının payını veriyor, kaşlarını sevimli bir şiddetle çatarak elindeki cetveli sallıyordu. (Erduran, 1954: 79)

Gülizar'ın sürekli rahibeye benzetilmesi üç şekilde değerlendirilebilir. Birincisi Gülizar'ın insanlara karşı ciddi ve mesafeli tavrıdır. İkincisi Gülizar'ın insanlardan uzak durmasıdır. Üçüncüsü Gülizar'ın kayıplar sonucu melankolik tavrıdır.

Ferhat ders bitimi Gülizar'ın yanına gider, sohbet ederler. Okulun ve köyün durumunu konuşurlar. Ferhat'ın daha önce uzaktan görmüş olduğu ırmağa giderler. Deliirmak adındaki bu ırmak zamanında kabarıp taşıdığı için sel felaketine neden olmuştur. İrmağın önünden geçerken çamaşır yıkayan kadınlar Ferhat ile Gülizar'ı bir arada görünce gülüşürler. Ferhat bu kadınların tepkisini görüp Gülizar'a yönelir:

*“Şimdi benimle dolaştığınız için hakkınızda dedikodu olmaz mı?” dedim.
“Köyde beni bilirler.” diye güldü. “Herkes için öyle laf ederler de benim için etmezler.”
“Neden? Sizin kadar cazip bir kızın niçin namusu bu kadar emniyette addediliyor?”
Yine kızardı. İnsiyaki bir hareketle yaka düğmesinin açılmış olmadığına emniyet getirmek ister gibi elini boğazına götürdü.” (Erduran, 1954: 81, 82)*

Bu sahneden anlaşıldığı üzere Ferhat'ın duygularının Gülizar'da karşılığı vardır. Gülizar sözleriyle bu durumu reddetse de beden görünümüleri gerçeği açıkça ortaya koyar. Söylemler gerçeği yalanlasa da beden asla yalan söylemez. Yüzünün kızarması ve elini boğazına götürmesi, Ferhat'ın üstü kapalı imasından utandığını ve heyecanlandığını göstermektedir.

Ferhat ile Gülizar'ın sohbetleri devam eder. Gülizar, Ferhat'ın yarın köyden ayrılıp ayrılmayacağını sorunca Ferhat köyden ayrılacağını söyler. Gülizar bir daha görüşmeyeceklerini düşünerek lafa girince Ferhat lafını böler, tekrar görüşeceklerini, bu görüşmenin uzun zaman süreceğini söyler. Gülizar ise Ferhat'ın geçmişini iyi bildiği için *“Sizin gibi dünyayı baştan başa dolaşmış, her milletin kadınlarına dair ihtisas yapmış bir erkeğin benimle birkaç saatten fazla alakadar olabileceğini sanacak kadar budala değilim.”* der. (Erduran, 1954: 84) Gülizar bu söylemiyle Ferhat'la aralarındaki yakınlaşmayı bozup mesafe koymaya çalışır. Daha sonra konuşmasına devam ederek röportajın su bendinin yapılması, köye yeni bir öğretmen gönderilmesi ve büyük bir okul binası yapılması için faydalı olabileceğini söyler. Bu röportaj başarılı olursa Ferhat'ın hayatında bir abide gibi kalacağını söylediği anda Ferhat sevinçle haykırır:

Gülizar şaşkın şaşkın yüzüme bakıyordu. Birdenbire bu cesur kızcağıza karşı coşkun bir sevgi ve şefkat duydum, omuzlarından tutup çektim, göğsüme bastırdım. Bir an kendini bıraktı, hatta kollarını boynuma dolayacak gibi bir hareket yaptı; fakat hemen aynı anda bütün adaleleri gerildi, vücudu katılaştı. Göğsümden iterek kurtuldu, telaş ve dehşetle, “Ne yapıyorsunuz? Bırakın!” diye bağırdı. Sonra bu şiddetli reaksiyon karşısında benim afalladığımı görünce kendini topladı. Heyecanına saklamak için gülümsemeye çalışarak; “Size naz yapıyorum sanmayın.” dedi. “Fakat bu pislik içinde sevişilir mi?” (Erduran, 1954: 85)

Bu sahnede Gülizar'ın kendini Ferhat'ın kollarına bırakıp boynuna dolayacak gibi yapması Ferhat'a yönelik arzularını gösterir. Bir anda vücudunun gerilip katılaşması, kendini hızlıca geri çekmesi ise simgesel kimliğin tutumunu göstermektedir. Verdiği aşırı reaksiyon Gülizar'ın geçmişteki travmasına işarettir. Bu Gülizar yüzden duygularına ket vurup hiçbir şey olmamış gibi konuşmayı sürdürür.

Ferhat, Gülizar'ın söylediklerinden etkilenerek röportajını tamamlar ve bunu tüm köylüyü toplayarak paylaşır. Köyün ahvalini gösteren yazıların ve görsellerin gazetesinde yayınlanacağını, köyün durumunu düzelterek söyleyebileceğini söyler. Köylüyle konuşup vedalaştıktan sonra Gülizar'ı görmek için muhtarın evine koşar. Eve yanaştığı anda Gülizar'ı avluda görür:

Üstünde bir gün evvelki entari vardı, fakat saçlarını çözmüş, omuzlarına bırakmıştı. Sık sık nefes almasına ve hafifçe pembeleşmiş yanaklarına bakılırsa o da koşarak gelmiş olmalıydı. Bu tabii ve heyecanlı haliyle harikulade bir

tablo teşkil ediyordu. Her türlü edep ve hayayı bir tarafa bıraktım, ellerime belime dolayıp kızı doya doya seyrettim. Dolgun inhilarla şekillenen endamını, göğsünün her nefeste muzipçe bir oyun oynar gibi yaklaşıp uzaklaşan yuvarlaklarını, zarif yüzünü gözlerimle okşayıp öptüm hep. Yanakları biraz daha pembeleşti, fakat bir şey söylemedi. (Erduran, 1954: 90, 91)

Gülizar, Ferhat'la olan ilişkisiyle birlikte görünümünü de değiştirmeye başlar. Onun, görünümündeki bu ufak değişimleri, duygularını baskılamaktan adım adım uzaklaşmasına bağlanabilir. Gülizar'ın bu sahnede görülen beden imgeleri, kısmi organlar olup hepsi adeta birer arzu makinesi konumundadır. Bu noktada Ayna evresinden önce kaotik durumda olan beden uzuvları, ötekinin bakışıyla birlikte bütünleşir. Bu bütünleşme zihni veya duygusal durumlarda eski kaotik durumuna geri dönebilir. Bu sahnede de Gülizar'ın beden uzuvları, ötekinin yani Ferhat'ın bakışıyla kaotik hale gelerek birbirinden bağımsız hareket eder gibidir. Burada Gülizar'ın teni, Ferhat'a duyduğu tutkuyla tinselleşmiştir adeta.

Ferhat duygularını özgürce göstermekten çekinmez, Gülizar ise duygularına karşı koyamaz. Ferhat, Gülizar'dan aldığı cesaretle arzularını açıkça belli eder: *“Kapalı entarilerin gizleyemeyeceği kadar nefis ve dışisin.”*. (Erduran, 1954: 91) Ferhat'ın arzularını bu kadar açık ve dolaylımsız biçimde belli etmesi Gülizar'ı utandırır. Yüzü kıpkırmızı olur, geriye doğru ürkek bir adım atar. Ferhat, flörtleşirken edep ve hayâyı bir tarafa bıraktığı için Gülizar'ın bedeni buna tepki verir, onun bedeninde içselleştirilmiş ahlak yasasını işler. Ferhat duygularını bu kadar aleni bir şekilde değil de ima yoluyla belli etseydi Gülizar bu kadar utanıp ürkmeyecekti.

Ferhat, Gülizar'ın ürkmesine aldırmaksızın duygularını söylemeye devam eder:

“Korkma” diye gülerek devam ettim, “Şimdi işim var. Pınarlı'yı içinde sevişebilecek bir köy haline getirmeye gidiyorum. Fakat o iş bittikten sonra bu güzelliğinle seni rahat bırakırım sanıyorsan aldaniyorsun.”

Nefes alışsı sıklaşmıştı; burun dediklerinde o ilk bakışta gözüme çarpan hassas kımıldanış vardı. Ağır ağır gözleri kapandı, bir yeri acımış gibi hafifçe kaşlarını çattı.

“Sana fena halde tutulduğumun farkındasın değil mi? dedim.

Bir şey söyleyecek gibi dudaklarını araladı, fakat ağzından ses çıkmadı. Birdenbire dönüp koş koş merdivenlerden çıktı, kayboldu.” (Erduran, 1954: 91)

Bu sahnede Gülizar'ın duygularının bedenindeki görünümüleri oldukça dikkat çekicidir. Bir yandan nefesinin sıklaşması, burun deliklerinin titreyişi Ferhat'ın sözlerinden duyduğu hazzı ve şehveti ortaya koyarken gözlerini kapatıp kaşlarını çatması ise bu gerçeği görmezden gelmeye çalıştığını göstermektedir. Bu kapanan gözler ve çatılan kaşlar, Gülizar'ın cinsellikle ilgili bir travmasının fenomenleridir. Ferhat'ın tavrı ise erkeğin, arzu nesnesi olan kadını fethedici tutumunu ortaya koyar. Ferhat kampanyanın başarılı olmasıyla birlikte istediği gücü elde edeceğini böylelikle Gülizar ile ilişkisinin önünü açılacağını düşünür.

Ferhat şehre giderken yüzü problemlili olan Osman'ı da yanına alır. Estetik ameliyatla Osman'ın yüzünün yapılmasına vesile olur. Daha sonra ilk iş olarak köye dair tüm materyalleri gazetesinde yayınlar ve köy için bir yardım kampanyasını başlatır. Bu kampanyanın başlığı oldukça enteresandır. Osman'ın ameliyattan önceki ve sonraki yüzünün fotoğrafları üzerinde “*Osman'ın yüzünü biz düzelttik. Köyün yüzünü siz düzelteceksiniz.*” yazmaktadır. (Erduran, 1954: 106) Bu ifadelerde düzelmenin bir köylünün bedeninden başlatılarak tene yazılması oldukça dikkate değerdir. Günümüz dünyasında estetik ameliyatların önem kazanması, insanın kendini en mükemmel haline dönüştürme ihtiyacının tabii bir karşılığıdır. Önce bedenlerle başlayacak olan bu değişim köydeki faaliyetlerle de pekişerek somutlaşır. Düzenlenen kampanya nihayetinde başarılı bir netice verir. Köyde yapılacak çalışmalar için gerekli olan meblağ fazlasıyla toplanır. Kampanya o kadar çok ses getirir ki hükümet bu konuyla yakından ilgilenir ve Modern Türk Köyleri Derneği kurulur. İlk kongresinde Ferhat başkan, Osman başkan yardımcısı seçilir. Pınarlı köyüne yapılacak tüm inşaat çalışmaları hazırlanarak başlar. Ferhat köye geri döner. Ferhat'ın bir zamanlar kasvetle ruhunu daraltan köy artık hayat dolu faaliyetlerle işleyen bir yere dönüşür. Ferhat sonunda istediği güce kavuşmuş, kendini ispat etmiştir.

Gülizar ile uzun zaman sonra ilk kez karşılaşırlar. Ferhat harman yerlerinden geçerken döğen makinesi üzerinde çalışan Gülizar'ı görür. Uzaktan bakışırlar. Ferhat'ın nabızı heyecanla atar. Gülizar, Ferhat'ın aksi istikametine doğru yürüyerek uzaklaşır. Ferhat sevinçten ne yapacağını bir süre bilemez daha sonra Gülizar'ın arkasından gider. Kimsenin olmadığı bir yerde buluşurlar:

Koşarak birbirimize yaklaşmamızı bir kimse görseydi buluşur buluşmaz mutlaka sarmaş dolaş olacağız zannedirdi. Fakat aramızda dört beş adım kalınca ikimiz de zınk diye durduk. Gülizar hiçbir şey söylemiyor, yalnız

yüzünde büyük bir sevinç ifadesi ile iri gözlerini üstümde dolaştırıyordu. Benim de elim ayağıma bağlanmış, dilim tutulmuştu. Aptal aptal sırtarak kızı seyretmekten başka bir şey yapamıyordum. Tepeden tırnağa saman tozu içindeydi; daha da sarılaşmış gibi görünen kumral saçları güneşte pırıl pırıl parlıyordu. Yüzü iyice yanmış, sütlü çikolata rengi olmuştu; dişlerinin ve koşarken açılan gerdanının beyazlığı bütün görünüşüne nefis bir gençlik ve sıhhat çeşnisi veriyor. Öğretmen filan değil, dinç bir köylü kızydı şu anda. . (Erduran, 1954: 142)

Ferhat'ın Gülizar ile ilk karşılaştığı anda durması, yutulma kaygısıyla ilişkilidir. Teslim olma veya ele geçirilme kaygısı olarak da ifade edilen yutulma kaygısı, obsesifin tipik davranışdır. Burada olduğu gibi bir araya gelince kadının baskın bir şekilde yaklaşması, erkeğinse kaçması, bu kaygının eseridir.

Ferhat Gülizar'ı daha önce görmediği bir haliyle karşısında bulunca çok etkilenir. Gülizar burada etik ve ahlak yasasına uygun öğretmen kıyafetlerinden sıyrılmıştır. Yerine tutkuları ve arzuları ön plana çıkarabilecek salaş köylü kıyafetleri giyinmiştir. Gülizar ilk adımı atar, yaklaşarak Ferhat'a elini uzatır ve selamlaşır. Ferhat tokalaşırken Gülizar'ın elinin yer yer sertleştiğini hisseder. Bu sertleşmeyi üç şekilde yorumlanabilir. Birincisi Gülizar'ın Ferhat'a olan duygularına ket vurmasıdır. İkincisi Gülizar'ın ilişkinin hızlı ilerleyişine bir mesafe koyma isteğidir. Üçüncüsü ise Ferhat'ın şefkat ve ilgiyle dolu yumuşak bir avuç araması ancak isteğine karşılık bulamamasıdır. Aslında burada Ferhat'ın niyeti Gülizar'la tokalaşmak değildir. Gülizar'la ilgili, fantezi dünyasında gerçek hayattan farklı şeyler hayal eder: *“Hâlbuki bütün vücudunu kollarımın arasına alıp kaburgalarını çıtırdatmak, dudaklarını kanatıncaya kadar öpmek istiyordum.”*. (Erduran, 1954: 142) Ferhat'ın cinsel dürtülerini yaşayış şekli Lacan'ın jouissance kavramı ile yakından ilişkilidir. Acının ve saldırganlığın içindeki yoğun hazzı ifade eden bu kavram, Ferhat'ın fantezisindeki gibi kısıyıcı noktalara geldiği takdirde durdurulması gerekir.

Gülizar, Ferhat'ın köy için tüm yaptıklarına teşekkür eder ve bunları kendisi için yaptığını düşündüğünü söyler. Ferhat bunu çekincesizce doğrular: *“Elbette senin için yaptım. Köyün manzarası senin güzelliğine yakışmıyordu.”*. (Erduran, 1954: 142) Gülizar bu iltifat karşısında gülümseyerek gözlerini indirir. Gülizar'ın gözlerini indirip daha sonra kaçırması, bedeninin utanmaya karşı verdiği tepkidir. Ferhat, Gülizar'a içini döküp aklından geçenleri söyleyeceği esnada ağzından konuyu değiştirecek başka bir laf çıkar. Ferhat, kızın bu haline şaşırır, iç sesiyle: *“Bu yaştan sonra kadın*

karşısında acemilik de yapmak varmış hesapta.” der. (Erduran, 1954: 142) Bu acemilik diye sözünü ettiği şey utanma duygusudur ve gerçek aşkın gösterenidir.

Irmaktaki çalışmalar devam ederken bent yerindeki çalışan bir makine bozulur. Ferhat sorunu anlamak için Gülizar’la buluşmak için sözleştikleri yerin önünden geçerken keyiflenir. Irmağın yanına vardığında sorunu çözmeye çalışır. Bozulan makine ile ilgili kavga çıkar. Bu kavga esnasında çalışır durundaki makinenin kepçesi üzerlerine doğru gelmeye başlar. Ferhat suratına doğru yaklaşan kepçeden kendini yere atsa da kurtulamaz: *Çelik dişli çene gittikçe irileşerek suratıma yaklaştı. Gol kurtaran kaleci gibi kendimi yana attım. Sırtıma bir dev yumruğu indi. Yer gök kararırken kulaklarımda bir çığlık çınliyordu.”*. (Erduran, 1954: 154) Darbenin etkisiyle bayılır, sayıklamaya başlar:

Karanlığın içinde renkli yılan balıkları gibi kıvranan çizgiler... İrili ufaklı pembe yuvarlaklar... Mosmor bir uçuşuma yuvarlanıyorum. Bir saniye sonra pırıl pırıl bulutların üstündeyim. Tahtıravalli... Bir daha... Öyle olsun, görüşürüz. Anlaşıldı. Bırakın beni, kız bekliyor. Geciktim galiba. Saat kaç? SAAT KAÇ? (Erduran, 1954: 154)

Çarpmanın etkisiyle bilincini kaybeden Ferhat’ın sayıklaması, bilinç akışına benzer bir teknik ve serbest çağrışımla verilir. Kazanın etkileri ve Ferhat’ın çektiği acı beden organları üzerinden anlatılır. Bilincin kapalı hali bir süre devam eder, Ferhat, daha sonra yavaş yavaş uyanır: *“Karanlık. Lacivert bir kuyunun içinden çıkmaya çalışıyorum. Yusuvarlak, bembeyaz gök görünüyor başımı kaldırıncı. Ağır ağır yükseliyorum. Bulanık aydınlığın şekli yavaş yavaş keskinleşiyor, bir yüz oluyor.”*. (Erduran, 1954: 154, 155) Bu tanımadığı yüz, onu tedavi eden doktordur. Ferhat bacağındaki kırık ve omuzdaki incinmeyle kazayı ucuz atlatmıştır. Gülizar hastanede kaldığı müddetçe her gün hastaneye giderek Ferhat’a refakat eder. İlk geldiği gün farklı giyinişi ile Ferhat’ı şaşırtır. Ferhat, Gülizar’ın her seferinde farklı bir edayla farklı bir kıyafetle karşısına çıkmasından hoşlanır. Gülizar’ın geldiği andaki teması Ferhat’ı etkiler: *“Gülümseyerek geldi, elimi tutup yanağına götürdü. “Geçmiş olsun, Ferhat.” İlk defa elimi elinden başka bir yere sürüyordum. Dipdiri ve sıcak kadın cildine temasın heyecanı, kolumdan göğsüme doğru elektrikli bir gerginlik halinde uzandı.”*. (Erduran, 1954: 156) Gülizar’ın Ferhat’a olan bu sıcak tavrı şefkat ve koruma içgüdüsü ile açıklanabilir. Ruhsallık veya dil, bedeni sınırlarken başka bir bedene dokunmak sınırları aşar. Ferhat ile Gülizar arasındaki ilişki, bu temastan sonra gelişme kaydeder. Ferhat’ın vücudunda duyduğu haz ve şehvet, Gülizar’ın yanında

bulunduğu diğer günlerde de devam eder. Gülizar, Ferhat'ın gazetelerini okur, yazılarını yazar, yemeklerini yedirir. Kalan zamanlarda da yün örerek yanında oturur:

Geri kalan zamanda da esrarlı ve utangaç bir aşk meleği gibi gözleri yerde, dudakları bir yarı-tebessümle aralık, başucumda yün örüyordu. Bu işin zevksiz bir tarafı da yok değildi. Sevilen kadının davetkâr yakınlığını her an hissetmek, vücudunun tertemiz fakat müphem surette hayvani kokusunu duymak- ve hemen bileğinden tutup çekememek... Kepazelik. Bazen öyle oluyorum ki, tavana asılı bacağımla kendimi bir nevi çarmıha gerili sanıp öfkeden kıvranmağa başlıyordum. Böyle zamanlarda göz göze gelirse aklımdan geçenleri anlamış gibi yanakları pembeleşiyor, bakışları hemen elindeki yüne dönüyordu. (Erduran, 1954: 156, 157)

Bu sahnede Gülizar'ın beden imgeleri, hastaneye ilk geldiğindeki şefkatli anne imgesinden baştan çıkarıcı sevgili imgesine dönüşür. Gülizar, Ferhat'a davetkâr tavırlarla yaklaşıp da bedeni zihnine ve Ferhat'a tepkisini ortaya koyar. Bu anlamda Gülizar'ın zihni ile bedeni arasında bir çatışma vardır. Ferhat'ın ise ruhu şehvetle kıvransa da bedeni hastalığından dolayı ruhun isteklerine güç yetiremez. İsa'nın çarmıha gerili bedeni gibi çileyle çırpınır. Ferhat'ın hasta yatağındayken Gülizar'la ilgili fanteziler kurması iki şekilde yorumlanabilir. Birincisi, hastalıkla birlikte oluşan aralarındaki zorunlu mesafe hazzı arttır. İkincisi, bedenin cinsel yönden uyarılması bu duygulara olan yoğun ihtiyaçtan kaynaklanır.

Ferhat iyileştikten sonra köye döner. Köydeki inşaat çalışmaları tüm hızıyla sürer. Ferhat'ın bir süre sonra keyfi kaçır. Onun tarlalara su çekme çalışmasını daha önce Ragıp Efendi adındaki biri daha yapmaya çalışmış ve köylüler karşısında hezimete uğramıştır. Ayrıca köylülerin mesafeli tavırları ve Gülizar'ın durgun hali Ferhat'ı oldukça düşündürür. Kendini teselli eder, Gülizar'a yöneliminde ise aradığı karşılığı bulamaz:

Bakışımı görünce gözlerini indirdi, zorla atıldığı belli olan küçük adımlarla yaklaştı. Kendini ikram ettiği, yoksa rahat bırakmam için yalvarmağa mı geldiği belli değildi. Çenesini tutup kaldırdım. Yüzünde ürkek ve üzgün bir ifade vardı. Kendini ikrama bile gelmiş olsa, bunu minnetten başka bir hisle yapmadığı muhakkaktı.

Allah kahretsin! Bu değildi benim istediğim. Kızın gözlerinde arzudan eser yoktu.

Hiddetle dönüp yürüdüm, atıma atlardım. Gülizar hiç sesini çıkarmadan peşimden geldi. Hayvanını çözerken dikkatle baktım, yüzünde hem memnuniyet hem de müphem bir hayal kırıklığı okunuyordu. (Erduran, 1954: 167)

Ferhat hastanedeki yakınlaşmalarından sonra aralarına giren bu mesafeye çok öfkelenir. Onu bu kadar öfkeliendiren şey, Gülizar'ın hastaneye minnetle geldiğini düşünmesidir. Ferhat, Gülizar'dan minnet değil, aşk beklemektedir. Aşk nedensizdir, amaçsızdır. Cezbedici olan tarafı da budur. Eğer araçsallaştırılırsa kötülük meydana gelebilir. Burada Ferhat minnetin ve merhametin aracı olmak istemeği için sinirlenir. Ferhat daha sonra sakinleşerek Gülizar'ın bu halini kendince tahlil eder ve bu soğukluğun köyle ilgili olduğunu düşünür. Ona göre köyde oldukları için Gülizar kendinden soğuyup ürkekleşir. Bu durumun nedenini onun köydeki öğretmenlik vazifesine ve bu yerlerin zihnindeki kötü hatıralarına bağlar. Ferhat bu tespitlerinde haklıdır. Gülizar köyde yaşamış olduğu travmatik olayları hatırladıkça kendini geri çeker.

Ferhat Gülizar'la hastanede birlikte oldukları günleri düşünür. Gülizar'ın o zamanki cesur tavırlarından şimdi eser yoktur. Gülizar'ı İstanbul'a kaçırmayı akından geçirir. Gülizar'la İstanbul'da oldukları hayalini canlandırır:

İstanbul'un şöyle küçük, samimi havalı bir yerinde iyice içtikten ve Boğaz'da otomobille bir mehtap gezintisi yaptıktan sonra, alkolün ve tabiat güzelliğinin sarhoşluğuna ilave edecek yeni bir sarhoşluk arar halde eve dönünce bu nazlı dilberin gözlerini arzuyla parlatmanın ne kolay olacağını düşündüm ve kanarya yemiş kedi gibi sııttım. (Erduran, 1954: 168)

Alkolün tüm düşünceleri uyuşturan bir tesiri olduğu için Ferhat, Gülizar'ı kolayca etkileyebileceğini ve birlikte olmalarına engel olan düşünceleri ortadan kaldırayabileceğini düşünerek fanteziyi kurar. Bu şekilde Gülizar'ı elde edeceğini düşünerek keyiflenir. Aşka, bir aracı yani içkiyi dâhil eden Ferhat bu noktada kötülüğü ortaya çıkarır.

Köyde, Gülizar ve Ferhat adına bazı asılsız dedikodular yayılır. Ferhat'ın Gülizar'a musallat olduğuna, Gülizar'ın onun elinden zorla kurtulduğuna dair iddialar Veysel Ağa'yı çok sinirlendirir. Ferhat tüm bu lafların asılsız olduğunu açıklasa da Veysel Ağa Ferhat'a inanmayarak fenalaşır:

Sert bir hareketle yerinden kalktı. "Ben buranın..." diye bir şey söylemeye başlarken sustu, yüzü ıstırapla allak bullak oldu. Yanıma yatağın üstüne yığıldı, elleriyle kartına bastırarak iki büklüm kıvranmaya başladı. Ben de hayretle fırladım, yapacak başka bir şey aklıma gelmediği için adamcağızı arka üstü

uzatıp yakasını açtım, boynuna ve şakaklarına kolonya döktüm. (Erduran, 1954: 171)

Burada yer alan yüzün ıstırapla allak bullak olması ifadesi acının bir fenomenidir. Yüzün ıstırasında şekil belli bir noktadan başlar, bir anda durur. Hareketin bir anda durması, belirsizleşmesi bir semptomdur. Veysel Ağa sancılar içinde kıvrandıktan bir süre sonra sancısı kendiliğinden kesilir. Sancılara neden olan vücudunda bulunan kurşundur. Kurşun çıkarılamayacak bir bölgede bulunduğu için doktorlar kalmasını uygun görmüştür. Veysel Ağa gözlerini açar, yüzüne renk gelir. Eski haline döndükten sonra sendeleyerek yattığı yerden kalkar, koluna girenlerin yardımıyla çıkıp gider.

Ferhat bu olaydan sonra Osman aracılığıyla Gülizar'a haber yollar. Gülizar'la söğüdün altında buluşmak istediğini haber eder. Ne olursa olsun Gülizar ile İstanbul'a gitmek ister. Bu durumu Gülizar ile konuşacağını Osman'a anlatır. Osman, Gülizar'ı gizlice görüp Ferhat'ın haberlerini vermek için gider. Ferhat, Gülizar'ın ağzından Maarif Vekâletine istifa mektubu yazar. Bu olayın üzerinden bir süre geçtikten sonra çalışma arkadaşı Gonokok'un *"İnsanların suratını değiştirmekle karakterlerini düzeltmek mümkün olmuyor. Her şeyden evvel kafanın işiyle uğraşmak lazım."* dediğini duyar. (Erduran, 1954: 175) Söz ettiği kişi Osman'dır, içeride ağlıyordu. Osman'ın sağ kaşı yarılmış, etrafı mosmor olmuştur. Yüzünün sağ tarafında kurumuş kan pıhtıları görünür. Onu bu hale getiren Gülizar'a haber götürdüğünü anlayan hocadır. Gonokok'un ifadeleri insana dair gerçekliği ortaya koymaktadır. İnsanın dış görünüşü kolaylıkla değiştirilebilse de zihniyetini değiştirmek o kadar kolay değildir. Osman aynı eski Osman haline gelmiştir. Bunu Ferhat'ın Osman'ı ilk gördüğü andaki düşüncesi özetler: *"Pınarlı'ya ilk defa girerken Osman'ı gördüğüm anı tekrar yaşıyorum sandım; ümitsiz bir daire içinde dönüyormuşum gibi bir hisse kapıldım."* (Erduran, 1954: 176) Osman'ın başına gelenlerden Ferhat ilk geldiği günden bugüne yaptıklarının bir neticeye varamadığı gerçeğiyle bir kez daha yüzleşir. Değiştirmesi gereken esas şey zihniyetlerdir.

Ferhat sözleştikleri buluşma yerine giderek Gülizar'ı beklemeye başlar. Beklediği esnada Ahmet'i görür, gizlenerek hareket etmesi dikkatini çeker. Ahmet'i göz takibine alır. Ahmet, Gülizar söğüdün dibinde otururken bir anda karşısına çıkar. Ferhat, Gülizar'ın bu ani karşılaşmadan korkacağını hatta yardım isteyip bağıracağını

düşünür ama Gülizar gayet sakindir. Ferhat bu durumdan şüphelenerek onların olduğu tarafa yaklaşmak için üstünü çıkartıp çaya girer. Suda yüzerek onların olduğu yere doğru yanaşır. Seslerini pekiyi duyamasa da Gülizar'ın kısık sesle konuştuğunu Ahmet'in ise bağırdığını duyar. Onlara yaklaştığındaki gördüğü manzara Ahmet'in sırtı ve Gülizar'ın onun omzunun üzerinden görünen yüzüdür. Ahmet, Gülizar'ı zorla öpmeye çalışır, Gülizar ise kaçmak için çırpınır. Ferhat bu mücadeleyi “birbirine alışık iki insan arasında cereyan eden bir mücadele gibi” görür. (Erduran, 1954: 180) Gülizar ile Ahmet'in hali bu yaşananların bir tecavüzü hatırlattığını ve daha önce defalarca tekrar ettiğini göstermektedir:

Gülizar dehşetle değil, telaşta çabalıyordu. “Yapma, Allah'ını seversen yapma!” diyen sesinde de korkudan ziyade iğrenme vardı. Ahmet, “Eskiden de böyle derdin, rezil!” diye yüksek sesle gülüyordu. “Arkadan hemen razı gelirdin!” Tokatlanmış gibi olduğum yerde kalakaldım. Aynı anda Gülizar'la göz göze geldik. “A!” dedi ve kurtulmak için var kuvvetiyle çırpınmaya başladı. (Erduran, 1954: 180)

Ferhat bu durum karşısında başta ne yapacağını bilemez. Daha sonra Ahmet'le kendi ifadesiyle “*tarihin en eski komedisini*” oynamaya başlar, Gülizar için kavgader. (Erduran, 1954: 180) Köy gibi kırsal mekânlarda kavgalar ancak beden üzerinden gerçekleştirebilir. Ferhat bir kadın için kavgaya etmeyi gülünç bulsa da Gülizar için bu kavgaya girmek zorunda kalır. Ahmet tüm gücüyle Ferhat'ın üzerine atılıp saldırır. Ferhat bacağındaki sakatlıktan dolayı dezavantajlıdır. Kavgayı kaybetmek üzere olduğunu anlayan Ferhat ilk fırsatta kendini çayın sularına atarak bir anda avantajlı konuma geçer:

Nasıl olsa yıkılıyordum, onun için bundan sonra yaptığını yapmasına hiç lüzum yoktu. Sakat bacağıma üst üste iki tekme attı. Kemiğime çivi çakıyorlar sandım, acıdan nefesim kesildi. Bütün hızımı ve kuvvetimi tek bir hamlede toplayıp can havliyle anlımı burnuna indirdim, kolları gevşeyince göğsünden itip kendimi kurtardım, geriye, çayın içine kaçtım. Burnundan kan fışkırıyordu. Fakat şaşkınlığı çok kısa sürdü. “Ben seni gebertmezsem...” diye homurdanacak tekrar üstüme atıldı, bileklerimden yakaladı. Ben de tekrar geri kaçtım. Fakat ayağım birdenbire boşluğa geldi, çeneme kadar sulara gömüldüm. Bileklerimi zamanında bırakmadığı için o da öne, akıntın içine doğru sendeledi. Yüzünde ilk defa korku gördüm. Ateşten kaçan bir orman hayvanı gibi dehşetle debelenerek döndü, koca gövdesini emniyete sürüklemeye çalıştı. Zafer'in şevki ile fırlayıp bir kulaç attım, omuzlarından yakaladım. Ahmet yüzme bilmiyordu! (Erduran, 1954: 181, 182)

Bu sahnede Ferhat bacağına yediğı üst üste darbelerle acı çeker. Bedeninde acının fenomenleri görülür. Ahmet'in yüzme bilmemesi sayesinde onu suya çekerek dövmeğe başlar ve sonunda galip gelir. Üstü başı kan ve çamur içinde Gülizar'ın yanına varır. Gülizar söğüdün altında ellerini yüzüne kapamış biçimde ağılıyordur. Ferhat, Gülizar'a yavaşça yaklaşp eğilir. Gülizar ellerini indirir, gözlerinde yaşlar vardır. Ferhat, Ahmet'le geçmişte yaşadıklarını ona sorar. Gülizar çekinir, daha sonra anlatmak ister. Deminki çaresiz halinden başka bir ruh haline doğru geçmektedir:

Utançtan perişandı. Fakat aralık dudaklarında burun deliklerinde yüzünün pembeliğinde başka bir heyecanın da başlangıcı vardı. Uzanıp iki elimle entarisinin yakasından tuttum. Göğsü inip kalktıkça yumuşak bir temasla bileklerimi okşuyordu. Dişlerimi sıktım. Sarsmak, tartaklamak, kafasını ağacın gövdesine çarpmak, masumiyetini parçalamak istiyordum. "Gülizar," dedim. "Gülizar!" Yüzüme baktı, sonra gözlerini kapattı. "Yırt," dedi. Ellerimi hızla ayırdım. Yırılan bezin cayırtısı vahşi bir kahkaha gibiydi. (Erduran, 1954: 183)

Öncesinde tacize uğrayan Gülizar'ın Ferhat ile aynı sahneyi tekrar yaşamak istemesinin altında yatan neden tekrarlama zorlantısıdır. Burada travmatik cinsel deneyim esnasında Gülizar direnemediğı, söyleyemediğı ve tepki veremediğı tacizi yeniden sahneleyerek kendi iradesini ortaya koymak ister. Ferhat'ın burada Gülizar'a öfke duymasının nedeni, Gülizar'ın ona gerçekleri baştan söylememesi ve Ahmet'e karşı olan lakayt tavırlarıdır. Ferhat'ın Gülizar'a kızgın olmasına rağmen yaklaşması ise zorluk ve engeller karşında perçinlenen arzularından kaynaklanmaktadır. Gülizar ile Ferhat'ın yaklaşmasını Ahmet uzaktan izler. Bu durum Ferhat'ın içten içe hoşuna gider. Ferhat'ın bu durumdan hoşlanması iki şekilde yorumlanabilir. Birincisi, Ferhat'ın görünürde Ahmet'ten intikam almış olmasıdır. Ahmet'in yıllardır başaramadığı yakınlığı Ferhat kısa zaman içinde gerçekleştirmiştir. İkincisi, Ferhat teşhirde olan zevki tatmıştır. Teşhir, edilgen bir mazoşizmdir. Ferhat Ahmet'in bakışını üzerinde hissederek haz almıştır.

Gülizar Ahmet'le yaşadıklarını zor da olsa Ferhat'a anlatmayı başarır. Derin bir nefes alır, gözleri yerde, kesik kesik konuşmaya başlar. Anlatacaklarının oldukça güç olduğu, onu psikik anlamda zorladığı bu beden imgelerinden anlaşılır. Ahmet Gülizar'ı daha küçükken taciz etmeye başlamış, Gülizar karşı koyamadığı için bu durum sürüp gitmiştir. Bir gün babası bu duruma şahit olunca gerçekler açığa

çıkıştır. Babası, hınçla Gülizar'ı ve annesini dövmüştür. Gülizar bunları anlatırken dudaklarını ısırarak acele acele konuşur. Gülizar'ın beden imgelerinden kendini suçladığı ve bu durumdan kurtulmak istediği açıkça anlaşılır. Bu olaydan çok uzun zaman geçmeden annesini üzüntüden kaybeder. Toplum tarafından bu tür olaylarda suçlanan ve cezalandırılan hep kadın olduğu için Gülizar Ankara'daki akrabalarının yanına yollanır. Burada bir kez daha tacize uğrar. Gülizar'ın oturduğu evdeki akrabalarının oğlu onu öpmeye kalkar. Ahmet'le yakalandıktan sonra her şeyden ürken Gülizar bağırarak ortalığı ayağa kaldırır. Gülizar bunu söyledikten sonra hafifçe gülümser, *"O gün bugün şehirli abilerden korkarım."* der. (Erduran, 1954: 184) Gülizar'ın bu deneyimini anlatırken gülümsemesi hem artık semptomuyla özdeşleştiğini, onu yaralayıcı bir şekilde görmeyip kendinden uzaklaştırdığını hem de yasa ve yasaktan aldığı zevki göstermektedir. Bu yaşanan olaydan sonra o evden de atılan Gülizar enstitüde okur. Eğitimini tamamlayıp köye döndükten sonra Ahmet yakasını bırakmaz, peşinden koşmaya devam eder, o ise karşılık vermez.

Ferhat Ahmet'in bundan sonra yapacaklarından korkar. İlişkileri tamamen ortaya çıkmıştır. Gülizar'la ne yapacaklarını düşünürken aklından geçen düşünceden başta çekinir, sonra bir cesaretle söyler:

Maamafih burası pek de emin bir yer değil. Bilhassa benim daima burada kalamayacağımı nazarı itibara alırsan... Yani, senin gibi bir kız için..."
Kıpkırmızı olmuştum.
"Ferhat! Ne oluyorsun sen?"
Kâfiydi bu kepezelik. Gözümü yumup çabuk çabuk söyledim: "Gülizar, benimle evlenir misin?"
Ses çıkarmadı. Gözlerimi korkuyla açtım. Tatlı tatlı gülümsüyordu.
"Söyle ne duruyorsun?" diye bağırdım.
"Aptal mıyım, tabii evlenirim. Senden iyisini mi bulacağım?"
Kucaklayıp havaya kaldırdım. Kollarını boynuma sıkı sıkı doladı. Orada öylece, mübalağasız beş dakika öpüştük. (Erduran, 1954: 185)

Ferhat gibi kadınlara güvenmeyen, evlilik düşünmeyen biri kendini bir anda evlilik teklifi yapıyorken bulur. Ona göre tek çözüm evliliktir. Beden imgeleri evlilik teklifinden duyduğu utanmayı ve reddedilmekten duyduğu korkuyu gösterirken söylemleri bu hallerini inkâr eder vaziyettedir. Gülizar ile ilişkisi boyunca bedeni ile zihni sürekli ayrı işler. Ayrıca Gülizar'ın Ferhat'ın teklifini kabul ediş şekli oldukça düşündürücüdür. Gülizar için Ferhat'ı tercih edilebilir kılan onun için en uygun eş adayı olmasıdır. Gülizar'ın Ferhat'a yaklaşımındaki dinamiğin aşk olmadığı açıktır.

Ferhat evlilik teklifinden sonra yazdığı istidayı hatırlayarak Gülizar'a gösterir. Gülizar okuyarak kabul eder ve imzalar. Ankara'dan cevap gelir gelmez buluşmak üzere ayrılırlar.

Köydeki kalkınma çalışmaları sekteye uğrar. Ferhat'ın çalışma arkadaşı Gonokok bu duruma çok sinirlenerek Ferhat'a sitem eder. Ona göre Ferhat, Osman'ı dövmelerine, Gülizar'a saldırmalarına anında tepki göstermiş ama köydeki çalışmalar aksayınca alakadar dahi olmamıştır. Proje aleyhinde dedikoduların yayılması inşaat çalışmalarını baltalamış, köylü onlara sırtını dönmüştür. Gonokok, Ferhat'ı suçlayarak köyün kalkınmasında kılını dahi kıpırdatmadığını, insanları kandırdığını, her şeyi kendine *“dünyayı düzelten adam süsünü”* verebilmek için yaptığını söyler. (Erduran, 1954: 189) Daha da ağır laflar ederek Gülizar ile olan ilişkisine de laf çarparak *“Ne romantik ne şahane bir vaziyet! Kahraman muhabir Ferhat Gürz, sevgilisine hediye diye köyün kalkınmasını veriyor!”* der. (Erduran, 1954: 189) Gonokok'un bu sözlerinde haksız olmadığının içten içe farkında olan Ferhat, Gonokok'a bu yüzden çok sinirlenir. Gonokok'un sözleriyle gittikçe alevlenen tartışma, bir tokatla sona erer. Gonokok attığı tokat için Ferhat'tan özür diler. Köyden ayrılacağını, Ferhat'ın ihmali yüzünden daha fazla yenilgiyi seyretemeyeceğini söyler. Ferhat'ın köye gelişindeki amaç Gonokok'un da belirttiği gibi zafer kazanmak, kendini ispat etmektir. Gülizar'la yaşadığı aşkla birlikte bu amacına bir hedef daha eklenmiş olur. Kendini ötekine kanıtlamaya çalışan Ferhat'ın gidişatına ayna tutacak olan da yine bir öteki yani Gonokok olur.

Ferhat'a Gülizar'ın babası muhtar beyin ölüyor olduğu haberi gelir. Ferhat haberi duyar duymaz Gülizarların evinin yolunu tutar. Eve varıp odaya girdiğinde Gülizar'ı yatağın üzerinde dimdik oturur vaziyette bulur. Gülizar Ferhat'ı görünce bir anda gerilir, kalkarak onu eve geldiği için azarlar. Ferhat bu duruma karşın şaşırır. Gülizar'ın gergin vücudu Ferhat ile ilişkilerine koyduğu mesafeyi gösteren bir beden fenomenidir. Ferhat Gülizar'a yardım için geldiğini, babasını Ankara'ya götüreceğini söyler. Gülizar ise babasının ölümünden kendini ve Ferhat'ı suçlar: *“Arkasını döndü. Kuru hıçkırıklarla sarsılıyordu. “Yapmamalıydık, Ferhat! Ruhu nasıl muazzep olacak! O zaman da koskoca adam oturup ağlamıştı.” Sinir burhanı geçiriyor olmalıydı. Gidip kollarımın arasına almak, sevip okşamak istedim, fakat açık duran kapıdan kadınlar bakıyordu.”*. (Erduran, 1954: 190, 191) Babasının hastalığı yüzünden Gülizar'ın geçmişteki travması depresmiştir. İnsanlar travma durumlarında

kendini suçlamaya meyillidirler. Vicdanı rahatlatmanın, suçluluktan arınmanın en basit yolu yaşananlarda kendine pay biçmektir. Gülizar’a suçlamaları yönelten ses üstbenliği olan ötekinin içselleştirilen ahlaki yapının sesidir: “Gülizar, “Bunu iyi yapmadın, Ferhat,” dedi. “Dünkü de iyi yapmadın bak babama ne oldu.” Hayretle yüzüne baktım. “Neler söylüyorsun, Gülizar?” Babanın hastalanmasına sebep çünkü hadiseymiş gibi konuşuyorsun.” “Allah razı gelmedi.” Sesi, bir şeyi ezbere okur gibi cansız ve ifadesizdi.”. (Erduran, 1954: 192) Gülizar’ın arzularına karşı işleyen üstbenliğindeki ötekinin sesi onu donuklaştıracak kadar acımasızdır. Gülizar, Ferhat’tan ürküp korkar, onu gördükçe kaçır. Gülizar’ın benliğinde dirilen, babasının rahatsızlığıyla varlığını hatırlatan simgesel alanın kurallarıdır. Yasa ve yasağın temsilcisi baba figürünün gölgesi bir kez daha Gülizar’ın üzerine vurmuştur. Ferhat ise Gülizar’ın bu soğuk hali karşısında çaresiz kalmıştır: “Dün söğüdün altında, kollarımın arasındaki halini hatırladım, içime kurşun gibi bir ümitsizlik çöktü. Talihim tersine dönmüştü.”. (Erduran, 1954: 193)

Köylü de Gülizar’la benzeri zihniyette düşünmektedir. Köyde yaşanan tüm sorunlar Allah’ın onlara verdiği cezalardır. Muhtar’ın beklenmedik ölümü, derenin tersine akması hep bu yüzdendir. Bu düşünceler tabii ki bir yanılsamadan ibarettir. Köylülerin yaşanan olaylara bir neden arayıp kendilerini rahatlatma yöntemidir. Gülizar’ın babası apandisiti patladığı için hastane yolunda can verir. Gülizar bu duruma karşın “Ben suçluyum, ben günahkârım!” diye ağlar. (Erduran, 1954: 198) Burada olduğu gibi kişi öfkeyi kendine yöneltir. Böylelikle suçluluk ortaya çıkar. Başkasına yönelttiği anda ise saldırganlık görülür. Köylüler bu noktada suçlamayı Ferhat’a yöneltirler. Köylülere göre Ferhat, muhtarı köyden yollamak için karnına vurmuş, hastalanmasını sağlamıştır. Daha sonra şoförlerden birini tutarak muhtarı hastane yolunda öldürmesi için anlaşmıştır. Gülizar babasıyla gelmeye diretince planları bozulmuş, Gülizar’ın gözleri önünde muhtarı öldürmüşlerdir. İnsanlar bu gibi gücünü yetiremediği olaylarda travmatik çekirdeği çözmenin basit yollarını ararlar. Korku duymak beraberinde anlam üretmeyi getirir. Çözemedikleri şeyleri zihinlerinde tanımlayabilmek için paranoyakça düşünceler geliştirebilirler.

Köylünün öfkesi o kadar büyür ki Ferhat’ı öldürüp şantiyeyi ateşe verebilme ihtimaline karşı şantiyeye nöbetçi dikerler. Ferhat bu uydurma haberleri öğrenince çok sinirlenir. Köylüye gerçekleri tek tek anlatır. Muhtarın apandisit yüzünden öldüğünü, eğer köyde doktor bulanabilseydi hastane yolunda kaybetmeyeceklerini anlatır. Köye

sağlık hizmetlerinin gelmesine mâni olan şeyh ve oğullarına inanmamaları gerektiğini söyler. Daha sonra köylüleri iş tutmaları için çalışma alanına çağırır. Ferhat yapılan kanalın ağzına gittiğinde ağzın tıkanmış olduğunu görür. Kanalın ağzının tıkanması muhtarın ölümünü fırsat bilerek gerçekleştirilmiş, önceden planlanmış bir komlodur. Ferhat köylüleri sözleştikleri saatte çalışma alanında bekler. Köylülerin hiçbiri gelmez. Neden gelmedikleri sonradan ortaya çıkar. Ferhat köylülerin yanından ayrıldıktan sonra kavga çıkmış, hoca kavgayı sakinleştirerek köylüleri peşi sıra götürmüştür. Ferhat köylülerin nereye gittiğini öğrenmek için kahveye gidince kahveyi kapalı bulur. Kahvede bir tek Osman vardır, o da sarhoş bir vaziyette oturuyordur: “Gözleri sarhoşluk zevkiyle yarı kapalı, başı arkaya dayalı, içi bulanık bir mayi dolu şişeyi sımsıkı tutan eli yana sarkıktı. Önünde durduk. Gözlerini açtı; beni görünce afalladı, sonra yayvan yayvan sırtıttı.”. (Erduran, 1954: 205) Ferhat, alkolün etkisiyle kendinden geçmiş Osman’dan köylülerin yağmur duasına çıktığını öğrenir. Ferhat tüm çabalarının boşuna olduğu gerçeğiyle bir kez daha yüzleşir. Köylüler tarlalarına suyun rahatça ulaşması için çalışacağına yağmur duasına çıkmıştır. Ferhat en başından beri çabaladığı davada şimdi yapayalnız kalmıştır. Ferhat yağmur duasından dönen köylüleri dönüş yolu üzerinde izler. Onları gördüğü anki manzara Ferhat için dehşet vericidir:

Sevinçleri biraz durulunca tekrar yürümeye koyuldular. Yollarının üstündeydim. Yaklaşmalarını seyrederken yavaş yavaş her tarafımı bir ürperti aldı. Kadın, erkek, çocuk, ihtiyar, yüzlerce göz, yüzlerce kol, yüzlerce insan, sevinerek, kızarak, düşünerek, mahşeri bir topluluk halinde üstüme geliyordu. Tuhaf bir korkuya kapıldım. Ahmed’e hıncım soğudu, küçüldü, uzaklaştı. Kalabalığın bu korkunç kuvveti bana dost olmadıktan sonra... Dönüp gitmek üzereyken gözüm önde yürüyen kadınlar arasında bir şekle takıldı. Rüzgâr elbisesini ince vücuduna yapıştırıyor, saçlarını uçuruyordu. Gülizar... O da burada, yağmur duasından dönenlerin arasında! Olduğum yerde kalakaldım. Uğultuyla yaklaştılar. Kâbuslardan çıkma, cehennemi bir lokomotifin yolunda durur gibi dehşetle titriyor, fakat yerimden kımıldamıyordum. Kalabalıktaki bütün gözler birleşip bir dev bakışı olmuş ve beni hipnotize etmişti. (Erduran, 1954: 206, 207)

Bu sahnede insanlar parçalı beden organlarına indirgenmiş, değersizleştirilmişlerdir. Hepsi ortak bir amacı gerçekleştirdikleri için hemzemindirler. Ferhat’ın yüzlerce gözle ve kolla parçalanmış halde gördüğü silüetler bütününde büyük ötekidir. Dev bir bakışla onu hipnotize eden ise ötekinin tahakküm kuran bakışıdır. Bu bakış aynı zamanda Medusa’nın bakışını anımsatmaktadır. Medusa,

Athena tarafından lanetlendikten sonra ona bakan herkes taşa dönüşür. Burada köylülerin laneti ile yüzleşen Ferhat onlara baktığı anda hareket edemez, taş kesilir. Köylülerin laneti arkasından gittikleri din adamlarına körü körüne inanmalarıdır. Bu bakımdan köylülerin ancak yağmur duası ettikleri takdirde tarlalarının sulanacağına inanmaları obsesifliğin alametidir. Obsesifler gerçekleştirdikleri ritüel olmazsa yaşama tutunamazlar. Köylülerin yağmur duası ile ilgili kurdukları anlam ve nedensellik, onları bu eylemi yapmaya yöneltir. Ferhat ötekiyle karşılaştığı bu noktada ne yapacağını bilemez. Ferhat için çarpıcı olan asıl detaysa Gülizar'ın onların arasına dâhil olmasıdır. Bu durum Ferhat'ın baştan beri verdiği mücadeledeki tek müttefikini de kaybetmiş olduğu anlamına gelir. Gülizar'a onların arasında neden bulunduğunu sorunca Gülizar babasının ruhuna dua ettiğini söyler. Ferhat bu cevaba karşın öfkelenir ve öfkelerini kalabalık içinde yürüyen bir çocuktan çıkarır:

Dünya yavaş yavaş pembeleşti, kızardı. Beynimde binlerce kibrit birden tutuştu, gırtlığıma hırıltılı küfürler tıkanı. Herifin birini kolundan çekip ensesine olanca kuvvetimle vurdum, sessizce yere yığıldı. İki kişi kollarıma sarıldılar. Savurup kurtuldum. Birinin göbeğine bir tekme attım, öbürünün saçlarına sarılıp kafasını hızla geriye büküm. Ciyak ciyak bağırdı. Tüysüz bir çocukmuş meğer. (Erduran, 1954: 207)

Ferhat'ın Gülizar'a öfkesi yön değiştirerek güç yetirebileceği bir alana, bedensel alana yönelir. Öfkelerini bir çocuktan çıkarması köylüyü sinirlendirir. Bir anda köylüler Ferhat'ın üzerine gelerek onu döverler:

Kalabalık, kuyruğu çekilmiş bir hayvan gibi döndü, üstüme geldi. Kendimi bin pençeli bir canavarın kucağında buldum. Tek bir yumruk sallayamadan ayaklarım yerden kesildi, başım toprağa çarptı. Sağım solum ayak doluydu. Ayaklar her taraftan geliyor, böğrümüne vuruyor, yüzümü tekmeliyordu. Bazısını yakalamak istedikçe uzanan ellerimi başka ayaklar eziyordu. (Erduran, 1954: 207, 208)

Bu sahnede insanlar ayaklara indirgenmiştir. Bilinçsizce Ferhat'a saldıran bu insanların zihinleri değil yalnızca ayakları çalışmaktadır. Ferhat yaşanan bu olay sonrasında tam manasıyla yenilmiştir. Gözyaşları içinde ayağa kalkmaya çalışır. Ona yardım edip ayağa kaldıranlar arasında Gülizar da vardır. Gülizar kabahatli ürkek bir çocuk gibi Ferhat'a yaklaşarak açıklama yapmaya çalışır. Ferhat onu bir an bile dinlemeden yanından kovar. Gülizar yaşlı gözlerle koşarak uzaklaşır.

Ferhat köylüleri çalışmak için yardıma çağırırken gelmedikleri takdirde model köy projesini iptal edeceğini ve köyden gideceğini söylemiştir. Köylüler onu dinlemeyip yağmur duasına çıkınca Ferhat verdiği sözü tutar. Köyde yapılacak bir şey olmadığına kani olarak gazeteye durumunu bildiren bir yazı yazar, köyü terk eder. Kendi yaşam alanına geri dönen Ferhat eski yaşantısını sürdürmeye başlar fakat mutsuzdur. Hayallerinden vazgeçtiği ve Gülizar’la ayrıldığı için yas sürecine girer. Kendini içkiye verir, yaşanan olaylardan sonra hiç ayılmak istemez: *“Ayılır ayılmaz, “Keşke ayılmasaydım! diye düşündüm. Midem yerinden kopmuş, göğsümde dolaşıyordu. Başım birkaç misli büyümüş, sekiz on misli de ağırlaşmıştı. Hele dilim! Zımpara kâğıdı gibiydi.”* (Erduran, 1954: 212) Ferhat yaşadığı duyguların, çektiği acının farkına beden ağırlarıyla varır. Tam on yedi saatlik bir uyku sonrası kendine gelmeye çalışır: *“İnleyerek banyoya girdim, kafamı soğuk duşun altına soktum. Sonra mutfığa gittim, kendime sade kahve yapıp üç fincan içtim. Başım küçülür gibi oldu.”* (Erduran, 1954: 212) Burada Ferhat’ın bedeni zihni olmayan dağınık bir bedendir. Arkadaşı Gonokok’un getirdiği çorbadan içer ama hala alkolün tesirinde olduğu için kendine gelememiştir: *“İşkembe çorbasından da iki kâse içince gözüm açıldı. Ama başka bir şey yiyemedim. Yuttuğum her lokma mideme düşünce hemen zıplayıp kalkıyor, kaçacak yer arar gibi sağa sola saldırıyor, neden sonra halsiz kalıyordu.”* (Erduran, 1954: 212, 213) Zihin yerinde olmadığı zaman beden organları burada olduğu gibi genişleyip dağılabilir.

Gülizar, Ferhat’ı görmek için İstanbul’a gelir. Ferhat’ı evinde bulunca çok sevinir. Kendine ihtiyaç duyduğu anda onu yalnız bıraktığı için üzgündür. Gülizar Ferhat’tan özür dileyerek onu çok sevdiğini söyler. Ferhat Gülizar’a karşı gayet mesafeli davranarak *“İyi ya canım, ben de senden çok hoşlanıyorum. İki üç ayda bir burada buluşup seninle birkaç gece geçiririm. Fazlası sıkar.”* diyerek ezmeye çalışır. (Erduran, 1954: 214) Gülizar bu sözlerin üstünde durmadan esas geliş amacından bahsetmeye başlar. Esas amacı Ferhat’ı bir an önce köye götürmektir. Ferhat gittikten sonra köyde yaşanan olayları tek tek anlatır. Yağmur yağmış, köyü su basmıştır. Osman köylülere ön ayak olarak çalışmaları yeniden başlamıştır. Bu haberi duyunca Ferhat çok sevinir, Gülizar’la barışır: *“Gülizar’ın getirdiği haber birkaç saniye aramızda havada durdu. Sonra birdenbire ferahlatıcı bir koku gibi yüzme çarpıp ciğerlerime doldu. Kızı kalçalarından tutup kaldırdım, bir koltuğun üstüne attım.*

Yüzünü, gözünü, boynunu öptüm, kulaklarını ısırdım.”. (Erduran, 1954: 215) Bu sahnede sevincin bedendeki dışa vurumlarını görürüz.

Ferhat köye döner ve yeniden çalışmaların başına geçer. Ahmet’in uzaktan onları izleme ihtimalinden bile hoşlanmaz: *“Belki de hâlâ oralarda bir yerlerde saklanıyordu. Yırtıcı gözleriyle uğursuz bir kuş gibi bizi oradan seyretmekte olması ihtimali hoşuma gitmedi.”. (Erduran, 1954: 224)* Ferhat, Ahmet’in haset edici bakışından rahatsız olur. Ahmet, Ferhat’ı hem Gülizar’la olan ilişkisinden dolayı hem de köylünün saygısını kazandığı için kıskanır. Köylüyü yeniden kendi tarafına çekmenin imkânsız olduğunu bildiği için onları canıyla tehdit eder:

Daha ilk adımı atmıştık ki kanal arasının yanındaki kayalıkta bir ses gürledi: “Durun!” Hepimiz o tarafa baktık. Ahmet ağır ağır kayalardan aşağı iniyordu. Cübbesini giymiş sarığını sarmıştı. Dimdik ve kolları yanına yapışık yürüyüşünde insanı ürperten bir gayritabiiyet vardı. Uykuda gezer gibiydi. Bizim hizamıza inince durmadı, çukurun kenarına geldi ve aşağı doğru yürümeye devam etti. Çukura iniyordu. Ortalığa korkulu bir rüyanın gergin sessizliği çökmüştü. Gözlerimiz Ahmet’te, nefeslerimiz kesik, donmuş gibiydik. Çukurun dibine inince durdu, köylülere döndü, heybetli ve telaşsız sesiyle bağırdı: “Müslümanlar! Suyu buraya akıtırlarsa boğulmamın vebali sizin olacak! Söyleyin vazgeçsinler!” (Erduran, 1954: 225)

Bu sahnede Ahmet kişisel çıkarları uğruna dini kisveye bürünerek köylülerin karşısına çıkar. Gücünü rasyonaliteden almayan Ahmet, köylüler karşısında sözünü dinletemez. Ferhat bu tehdide aldırış etmeden çukurdan çıkmasını, çıkmazsa dinamitleri patlatacaklarını söyler. Ahmet bir anda üzerlerine ateş açar, herkes korkuyla bir tarafa kaçır. Bu esnada Osman yaralanmış vaziyette sürünerek patlatma aletine doğru yönelir. Ferhat Osman’a dinamitleri patlatmaması için bağıırır, eğer patlatırsa kendisi de ölecektir. Osman, Ferhat’ın sözünü dinlemeyerek patlatma aletini ateşler. Patlama sonrasında Ahmet ölmez, *“siyah bir böcek gibi”* çukurdan kendini kurtarmaya çalışır. (Erduran, 1954: 226) Ahmet’in bedeni görünümü, karakteriyle uyumlu bir şekilde itibarsızlaştırılarak anlatılır.

Ferhat baştan beri istediği gücü elde ederek başarılı olur. Köydeki ıslahat çalışmaları tamamlanır ve köy yeni haline kavuşur. Gülizar’la köyden birlikte ayrılırlar. Bu başarısıyla birlikte Ferhat özne kurulumunu tamamlar.

2.4. KEMAL TAHİR'İN KÖYÜN KAMBURU ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ

Köyün Kamburu; ucube beden görünümlerinin cisimleştiği iki karakterle, köy hayatındaki koşulların var ettiği kötülükleri merkezine alan bir romandır. Bu romanı diğer köy romanlarından farklı kılan özellik; kötü karakterlerin oluşumundaki etmenlerin tüm gerçekliğiyle gözler önüne serilerek anlatılmasıdır. İnsanın doğasında bulunan potansiyel kötülüğün ne gibi faktörlerle ortaya çıktığını iki karakter üzerinden veren roman, köy romanlarındaki kötü karakter tiplerine yeni bir soluk getirir. Bu iki karakter üzerinden yasa ve yasağın işlemediği köydeki yaşantının şekillenışı yer alır. Baba-oğul olan bu karakterlerden baba, özne kurulumu açısından başta kötü değilken sonradan geçirdiği hastalık ve şehirden köye dönüşünden sonra yaşadığı olaylar yüzünden kötü bir adama dönüşür. Sıtma ve frengi hastalıkları neticesinde bedeni değişip deforme olan Parpar Ahmet sıtmalı, sakat bir kadınla evlilik yapar. Karısı hamileyken ona öldüresiye şiddet uygular. Bu şiddetin neticesinde erken doğan Çalık Kerim genetik ve çevresel koşullar açısından kötü bir mirasın üzerine doğarak sağlıklı bir gelişim gösteremez. Sonuçta tıpkı babası gibi ucube beden görünümünde bir karaktere dönüşür. Her iki karakteri de kötü görünümlü kötücül bir karakter yapan kuşkusuz ki yalnızca sağlık problemleri değildir. Köy yaşantısı onları kötülüğe sevk edecek birçok yanlış inanç ve uygulamalarla doludur. Özne kurulumunu oluşturan tüm etmenlerin olumsuz oluşu bu iki karakterin kötü olmasını kaçınılmaz kılar. Öteki ile ilişkileri bakımından değerlendirildiğinde her iki karakterinde ilişkilerinin iyi olmadığı ortaya çıkar. Ötekini görmezden gelen hatta nefret eden bu karakterler kendiliklerini oluştururken kötücül duyumlardan beslenirler.

Ahmet annesini ve babasını küçük yaşta veba salgını neticesinde kaybeder. 12 yaşında hem öksüz hem yetim kalan Ahmet'i tütün kaçakçısı Gavur Ali himayesi altına alır. Köyden ayrılmak zorunda kalan Ahmet, Bafra'ya giderek Laz ağalarına hizmetkâr olur. Aradan yıllar geçtikten sonra babasının köyü Narlıca'ya dönünce kimse onu tanıyamaz. Köylü bu *“kara yağız”*, *“uzun boylu, geniş omuzlu garip-yiğit”* kim diye birbirine sorar. (Tahir, 1989: 9, 10) Ahmet onlara kendini tanıttıktan sonra Ahmet'in kılığına kıyafetine bakan köylü şaşırır. Pespaye halde köyden uğurladıkları çocuk, şimdi karşılarına gayet iyi görünümlü bir adam olarak çıkmıştır. Köylü

Ahmet'in durumu iyiirken köyde ne işi olduğunu düşünür. Niyetini *“baba evini şenlendirmek”* olarak açıklayan Ahmet köye temelli dönmüştür. (Tahir, 1989: 10) Oysa baba ocağı dediği evi darmadağın olmuş, dört bir yanını ot bürümüş vaziyettedir. Tarlaların çoğu ise yıllardır işlenmediği için harap olmuştur. Bir arpa tarlası ise köyün zenginlerinden Mahir Ağa tarafından kendi malıymış gibi ekilip biçilmiştir. Mahir Ağa ekip biçtiği tarlalar karşılığında tosunlarını verir. Köylüler de harap evini onarmaya söz verirler.

Ahmet köye yerleşerek kendini köy işlerine verir. Ev işlerini dahi kendi yaptığı için köylü kadınların dilinden düşmez. Her işi kendi usulünce gören Ahmet tarla işlerini de kendi usulünce halletmeye çalışınca köylü onu uyarır. Tarlasındaki taşları toplamasına gerek olmadığını söylese de Ahmet onları dinlemez. Hatta tarla komşusu İhsan Çavuş'un yanına giderek adamla kavgaya tutuşur. Kavgası sırasında Ahmet kontrolünü kaybeder: *“Ahmet'in öfkeden gözleri dönmüş, sesi boğuklaşmıştı. Eli ayağı titriyordu. Bundan ötürü, kendisinden daha yaşlı, daha çelimsiz olan İhsan Çavuştan güzel bir dayak yedi.”*. (Tahir, 1989: 15) Kavgası sırasında sesinin boğuklaşması, elinin ayağının titremesi, kendinden daha zayıf birinin karşısında güç yetirememesi Ahmet'in bedenlen zayıflamaya başladığına işaret eder. Bu kavgadan sonra Ahmet'in hayatında her şey değişir. Daha önce sessiz duran küfretmeyen Ahmet tam tersi bir adama dönüşür: *“Herif artık olura-olmaza, ileri-geri söyleniyor, duyulmamış küfürlerle ortalığı kasıp kavuruyordu. Yirmi dört saatin yirmi dört saati öfkeliydi. Köyde ağız patırtıları, sopalaşmalar alıp yürümüştü.”*. (Tahir, 1989: 15) Ahmet o kadar öfkeli birine dönüşür ki Uzun Hoca ona Parpar lakabını takar. O kadar ki Ahmet *“önüne geleni arı gibi sokuyor, kuduz it gibi”* saldırır. (Tahir, 1989: 15) Ahmet'in huylarını bir anda değiştiren şey ise sıtmadır. Hastalık sonucu oluşan psişik değişimler öfkeyi ve saldırganlığı artırır.

Ahmet'in bu öfkeli hali herkesi canından bezdirince Uzun Hoca bu duruma bir çözüm bulmaya karar verir. Ahmet'in durgunlaştığı anları kovalayarak başında tütsüler yakar. Ona göre bu tütsüler tüm delilere şifa olacak kadar etkilidir. Tütsüden fayda göremeyince geceleri Yasin okumaya başlar. Bir yandan da sıtmanın Ahmet'i zayıflatıldığı anlarda çevresini muskalarla donatır. Özel hazırladığı sularla Ahmet'e abdestler aldırır, dualarla tespihlerle Ahmet'i okur. Yine de Ahmet'in öfkesine çözüm bulamaz. Uzun Hoca'nın tüm bu uygulamaları bir çözüm üretme hali olup yanılsamadan ibarettir. Köylüler sonunda Ahmet'i kendi başına musallat olan bir ceza

olarak görerek “*Narlıca’nın bir ettiği varmış ki Allah bu belayı bize yakıştırmış.*” diye düşünürler. (Tahir, 1989: 17) Bu düşünce aslında Ahmet’teki değişimi çözemeyince anlamlandırma çabasıdır.

Köylüler Parpar Ahmet’in artan öfkesiyle başa çıkamayarak onunla tüm ilişkilerini keserler. Selam dahi vermezler, ceza olarak hayvanlarını sürüden çıkarırlar. Birine saldıracak olduğu anda döverler. Köylüden sürekli dayak yiyen Ahmet sonunda bu durumla baş edemeyerek evine kapanır. Hastalığı nüksedip onu öfkeli birine dönüştürmeden önce şehirde edindiği alışkanlıkları sürdürmeye devam eden Ahmet hastalığı ağırlaşınca bu alışkanlıkları tamamen bırakır. Artık giyimine ve kişisel bakımına özen göstermez. Bu hal kendinde farkındalığı zedeleyen bir durum olup, kendine yaptığı bilinçli bir kötülüktür. Önceden davul gibi gümbürdeyen sesi kısılmış, pürüzleşip değişmiştir. Sesindeki bu değişimler simgesel alandaki sestten giderek uzaklaştığını bedensel sese yaklaştığını göstermektedir. Türkü söylemeyi çok seven Ahmet artık türküyü de dilediği gibi söyleyemiyor, kendine öfkelenip göğsünü yumrukluyordur. Ahmet’in bu şekilde davranmasının nedeni artık güç yetiremediği bedenini hizaya getirme gayretidir.

Bir gün Parpar Ahmet berbere gider. Rıza Onbaşı adındaki hastalıklardan anlayan adam Ahmet’in sesindeki değişimi fark ederek “*Oğlum senin sesin büsbütün sönmüş, fazladan körpe oğlak sedası gibi çatallaşmış. Şu uçkuru çöz bakalım, bir başka yerinde bir başka belirti var mı?*” der. (Tahir, 1989: 18) Ahmet’in belden aşağısında avuç içi büyüklüğünde kara çıban döktüğünü görür, ağrısı olup olmadığını sorar. Ahmet acıyla inler. Berber Rıza Onbaşı Ahmet’e acıyarak ziftli merhem verir ama karşılığında gerçekleri anlatmasını ister. Ahmet, Samsundayken kötü kadınlara gittiğini hatta bu yüzden başının belaya girdiğini söyler. Orada birini yaraladığı için de köye geldiğini itiraf eder. Frenginin belirtilerinden biri olan bu çıbanlar için köylünün bulduğu çözüm merhem sürmektir.

Ahmet köylülerden ayrı sürdürdüğü beş yılın sonunda hastalığın belirtileriyle tamamen değişir. Burun direği çöker, suratı yassılaşır, sözleri anlaşılmaz hale gelir. Köylü Ahmet’in bu çökmüş haline üzüldü, onun için bir iyilik yapmak ister. Akıllarına Ahmet’i evlendirmek gelir. Aynı Ahmet gibi yetim-öksüz birini bulurlar. Buldukları kişi Çolak Nail’in kızı Topal Ayşe’dir. O da Ahmet gibi sıtmalı bir ailenin çocuğudur. Uzun İmam, evlilik düşüncesini haber vermek için Parpar Ahmet’i çağırır. Parpar

Ahmet'in Uzun İmam karşısındaki hali hastalığın onu büsbütün ele geçirdiğini gösterir:

Parpar, kara gözlerini vıcır vıcır döndürerek Uzun Hoca'nın yüzüne bakıyordu. Ağzı biraz çarpık, suratı aylardır tıraş olmadığından iki parmak sakalla büsbütün kararmış. Bütün köylü milletin yüzünü güneş yakar, hepsinin suratı az buçuk karadır ama bundaki büsbütün başka... Sanki cehennem karası... "Yahu nedir? Bu herif yirmi beş yaşında var-yokken, kocamış gitmiş..." Uzun Hoca, "Adamın huyu suratına vurur ya bu kadar mı vurur? Herif bildiğimiz canavar..." (Tahir, 1989: 21, 22)

Bu sahnede görüldüğü üzere hastalık Ahmet'in bedeninde büyük deformasyonlara neden olmuştur. Ahmet'in bedeni, sağlıklı bedenden ucube bedene doğru dönüşmüştür.

Uzun İmam, Parpar Ahmet'e Ayşe'yi tanıtır. Ayşe'nin görünüşünden ziyade uzun uzun kişiliğinden bahseder. Ayşe'nin çalışkanlığını, meziyetlerini över. Kendine ve hayatına çeki düzen vereceğini söyleyerek Parpar Ahmet'i evlenmeye ikna etmeyi başarır:

Kızın sağ bacağı, evet, biraz kısacaktır. "Aksak" derler. Bana sorarsan ben bunu aksaklık bile saymam. Canavar gibi seğirten karıya "Topal" dedin mi Allah'ın gücüne gider. Kız öyle... Adeta... Yani, yürürken biraz salınması var. Gül gibi bir karı... Niye güldün domuz? Ver elini de pazarlığı bitirelim. Ahmet, nasırdan yanın yumru, kirden kapkara elini, akli ermiş gibi, uzatıverince İmam hemen tuttu. (Tahir, 1989: 22, 23)

Ayşe'nin sakatlığının görmezden gelinişi ve ruhi özellikleriyle anlatılışı dikkat çekicidir. Bedenin eksikliği/ beden gerçeği artı değer katılarak kapatılmaya çalışılır. Burada düşüncenin beden üzerindeki değiştirici etkisi bir yanlısamadır. Parpar Ahmet gibi birine Sultan Şehzadesinin kızını mı alacağız diyen hocanın Ayşe'yi överken "Ayşe gibi karı İstanbul'un Sultan Şehzadesinde yoktur. Edebi-terbiyesi, yiğitliği, söz dinleyişi, tamam..." demesi onu kandırdığını göstermektedir. (Tahir, 1989: 23) Evlilik, düğün üzerine konuşmaya devam ederken Uzun İmam'ın düğün kurmak için yüklü bir miktar para gerektiğini söyleyince Parpar Ahmet'in morali bozulur: "Ahmet'in suratı asıldı, pis pis soludukça çökük burnundan zurna sesleri koy vermeye başladı." (Tahir, 1989: 23) Burada ifade edilen sesler tekinsizlik yaratan preodipal alana ait seslerdir.

Uzun İmam sonunda ne yapıp edip Parpar Ahmet'i evliliğe ikna etmeyi başarır. Parpar Ahmet'in evlenince durgunlaşacağını bir daha öfkelenmeyeceğini düşünen köylü fena yanılır. Parpar Ahmet evliliğinin üçüncü haftası karısını dövmeye başlar. Karısına sinirlenmesinin nedeni köye gelen berbere gitmesini istemesidir: *"Ulan ne demek? - diyordu-, bu berber Rıza Onbaşı denilen deyyusun, her gelişinde, biz niçin gidip önüne oturacakmışız? Allah'ın verdiği sakala n'olmuş? Her zaman kesilecekti de Allah bunu benim suratıma neden kondurdu? Cevap isterim topal kahpe!"*. (Tahir, 1989: 27) Parpar Ahmet'in sakalını kestirme meselesine bu kadar tepki göstermesi iki şekilde yorumlanabilir. Birincisi ötekinin arzusuna karşı çıkmak için tepki vermesidir. İkincisi ise her zaman sakalını kestirmeye gitmek istemediği için tepki vermesidir. Zira bu olayın sonucu, Parpar Ahmet'in her iki yoruma da uygun şekilde tepki verdiğini gösterir. Karısını azarlayıp dövdükten sonra gidip tıraşını olur. Parpar Ahmet yaşanan bu olaydan sonra sürekli karısına bağırıp onu sopayla dövmeye başlar. Evlilik öfkesini azaltacağına daha çok arttırmıştır, Topal Ayşe'ye huzur vermiyordur. Ayşe hamileyken dahi onu dövmeye devam eder: *"- Buyur herif! Ayaklarını yıkarsın, işte su... - diyecek oldu. Kahpe! - diye bağırın Parpar Ahmet elindeki üvendireyi yedi buçuk aylık gebe karıya iki üç kere yapıştırdı."*. (Tahir, 1989: 27) Topal Ayşe dayaktan o kadar mustarip olur ki köyün ihtiyar heyetine gidip derdini anlatıp ağlar. İmamla, muhtar durumun vahametini bildikleri için Parpar Ahmet'i durdurmak için karşlarına alıp konuşurlar:

Ahmet domuz gibi yere bakarak dinledi, sonuna doğru pis pis solumağa başladı. Gözleri kızarmış, elini ayağını bir titreme almıştı. Çeneleri çatırdıyor, suratı - Allah beterinden esirgesin - durmadan gerilip gevşiyordu... Parpar Ahmet evin yokuşunu, arada bir durup kendi kendine konuşarak, kollarını yel değirmeni gibi çevirerek sendeleye sendeleye çıktı. (Tahir, 1989: 28)

Bu sahnede Ahmet'in bedeni itibarsızlaştırıcı hayvan imgeleriyle anlatılır. Soluma şekli, elleri ve ayaklarındaki titreme, çenelerindeki çatırtı, yüzündeki hareketlilik artan öfkesinin fenomenleridir. Karısı gerçekleri anlattığı için sinirlenen Parpar Ahmet tüm öfkesini karısından çıkararak onu öldüresiye dövmeye başlar:

- Seni öldürünce ne lazım gelir orospu? - diye uzun değneği, belinin tam ortasına var gücüyle indirdi. Ayşe, - Uy anam! - diye bağırarak olduğu yerde topaç gibi fıldır fıldır döndü. Vınlaya vınlaya inen değnekten kurtulmak için eve kaçmak istedi. Parpar peşini bırakmadı: - Öldürünce... Öldürünce ne lazım!... -

diye hırıldayarak yetişti, kariyı odanın ortasına yıktı, bir ayağı sırtına bastı, her değnekte “Hıh hıh!” diye soluyarak döğmeğe başladı. (Tahir, 1989: 28)

Bu sahnede Ayşe’nin şiddete uğrayan bedeni o kadar cansızlaşır ki bedeninin içe çekilip büzüşmesi cansız bir nesne olan topaca benzetilerek anlatılır. Parpar Ahmet saldırganlığın dozunu arttırdıkça hayvanileşmeye yaklaştığı için onun beden imgeleri hayvan imgeleriyle ifade edilir. Parpar Ahmet, Topal Ayşe’yi ölesiye dövdükten sonra dışarı çıkar, öldürdüğünü zannederek keyiflenir: “elleri havada, iki yana sallanarak bir vakit sıçradı: - Geberdi oh! Geberdi ne güzel!... - diye göğsünü yumrukladı.”. (Tahir, 1989: 29) Parpar Ahmet’in göğsünü yumruklaması bir güç imgesi olup hayvanların güç gösterilerini anımsatan bir harekettir. Keyiflenen Parpar Ahmet, bitkin haline rağmen zafer dansına başlar:

Herif önce biraz haley çekti, sonra oyunu hürünü havasına çevirdi. Dizlerinin üstüne çökmek bunda, belinden yukarısını, el yordamıyla bir şey arıyormuş gibi, sağa sola bükme bunda... Hele secdeye kapanıp kafasını, boş su kabağı gibi, toprağa küt küt vurmaya başlayınca, serilip kalacak. Bir de sara illeti çıkaracak sandılar. Oysa, Parpar kalkmak için var gücüyle yekiniyor, bir türlü toparlanamıyordu. Neden sonra dört ayak üstüne geldi. İnsan sesine benzemeyen çatlamış söğüt düdüğü zınlıtısıyla ürpertici bir nara koyuverdi. Sanki bu naranın zoruyla doğrulabilmişti. Düşmemek için duvara dayandı. (Tahir, 1989: 30)

Bir beden sınırları o beden tarafından üretilir ve belli bir etkiye sahip olabilmesi için belirli şekilde örgütlenmesi gerekir. Bu sahnede Parpar’ın vücudunda her organ adeta bir beden şeklinde örgütlenmiştir. Bedeni örgütleme çalışması sınırları yok ettiği için ortaya bu dehşet verici sahneler çıkar. Parpar Ahmet’in bedeni, zihnine karşı işler. Öfke nöbetine tutulduğu için simgesel kimliği tamamen kaybolmuştur. Bilincini yitirdiği için ise yaptığı hareketler adeta bir oyuna benzetilerek sıra dışı metaforlarla anlatılır. Etrafindakiler onun bu halini şaşkınlıkla izlerler. Ahmet ona bakanları görünce şaşırır:

Ahmet, bir şey hatırlamaya çalışarak elini yüzüne götürdü. Aklına Ayşe gelmiş olmalı ki içeri koşmak istedi, yarı yerde sendeleyerek gene elleri üzerine düştü. Kalkar kalkmaz pencerenin camını, bir vuruşta kırdı. (...) Camın boydan boya kestiği elini, kırmızı mendil gibi, havada bir vakit salladı. Sonra suratını tırnaklarıyla yolup, gömleğinin önünü yırttı. Elinin yarısından yüzüne sürülen kanlar herifin korkunçluğunu bir kat daha arttırmıştı. (Tahir, 1989: 30)

Varolduğu ana yabancılaşan Parpar Ahmet’in öfkesi nara atıp doğrulmasıyla birlikte katbekat artar. Buradaki elini mendil gibi sallama imgesini üç şekilde

yorumlanabilir. Birincisi, bu imge bütünün parçadan kopuş imgesidir. İkincisi, bedeninin ele sahip olamamasıdır. Üçüncüsü ise elin hem bedene yakın hem de bedenden ayrı olmasıdır. Yüzünü yırtma hareketi değerlendirilirse bu imge hem yoğun öfkenin hem de kendine zarar vermenin/kendini yok etmenin imgesidir. Parpar'ın her uzvu adeta birbirinden bağımsız işler. Kontrol mekanizmasını çoktan kaybeden Parpar Ahmet öfkeyle bağırarak içeri koşar. Köylüler Ayşe'yi öldüreceğinden şüphelenerek pencereye yığılır. Gördükleri manzara dehşet vericidir:

Parpar odanın içinde kafes kuşu gibi şuradan şuraya hopluyor, eline geçenlerden sert olanları duvarlara vurup parçalayarak, yırtılacakları yırtarak, "Allah göstermesin", göklere çıkıyordu. Güneş batmak üzereydi. İçerisini sulu kan renginde bir ışık doldurmuş, duvardaki küçük aynayı çıralı çam alevi gibi parlatmıştı. Topal Ayşe orta yerde ölü gibi yatıyordu. Ağzı yarı açık, gözleri yarı kapalı... Kol-bacak bir yana gitmiş... Öldüğü besbelli... (Tahir, 1989: 31)

Anlatıcı tarafından Parpar Ahmet'in uyguladığı şiddet sahnelerinin bu kadar ürkütücü biçimde anlatılmasını, iyilikle düzeltilemeyenleri kötülükle düzeltme çabasıyla ilişkilendirebiliriz. Nietzsche'nin çöken toplumların ancak en dibe vurunca ayağa kalkabileceği düşüncesinden hareketle kötülükler, bozulmuş toplumları iyileştirebilir. Aslında Ahmet'in öfkesi köylülerin öfkesi, saldırdığı nesne ise bir kadın üzerinden bütün sakatlıkların kaynağı olan mevcut köyün toplumsal yapısıdır. Burada saldıran, saldırılan ve saldırı kötülüğü var eden unsurlardır.

Bu sahnedeki manzarada metonomi yoluyla mekân, ruh halinin yerine geçmiştir. Pencereden bu korkunç manzarayı gören köylü olaya müdahale ederek içeri girer. İçeri girdiklerinde Parpar Ahmet'in kanlı ellerini duvarlara vurduğunu görürler. Öfke nöbeti sürmekte olan Parpar Ahmet'i kollarından kavrayıp arkasından bükerek tutarlar. Parpar Ahmet onu tutanlara direnmeye, ellerinden kurtulmaya çalışır fakat başarılı olamaz. Parpar Ahmet'i zorla evden dışarı çıkarırlar. Uzun Hoca'nın talimatıyla ahıra götürür, orta direğe zincirlerler. Parpar Ahmet'in sağlık durumu iyi değildir: "*Parpar daha bir zaman zorladı, Narlıca'nın dinine-imanına, direğine-temeline söğdü. Gözleri kan çanağına dönmüş, mor erikler gibi dışarıya uğramıştı. Giderek lafı anlaşılmaz oldu, üşür gibi buvladı, yanar gibi ohladı.*". (Tahir, 1989: 32) Parpar Ahmet'in yaşamsal faaliyetleri sekteye uğramıştır. Uzun İmam, Parpar Ahmet'in bu durumunu, cinlerin musallat olmasına bağlar. Parpar'ın öfkesi ona göre önceki gibi "*adam öfkesi*" değil "*ecinni öfkesi*"dir. (Tahir, 1989: 32) Ecinni öfkesi

ifadesi aşkın metafiziksel bir söylem olup bir anlamlandırma faaliyetidir. Parpar'ı bu hale getiren şey ise şiddet sonucu ortaya çıkan bölünmüş öznedir. Parpar simgesel/kültürel sistemde şiddete meylini baskılamış, hayatının düğümlendiği noktadaysa şiddet karanlık yüzünü göstermiştir. Durumun Uzun Hoca'nın zannettiği gibi cinlerle alakası yoktur.

Uzun Hoca'ya göre Parpar Ahmet'i cinlerden kurtarmanın tek çaresi sopalamaktır. Uzun Hoca adamlarını toplayarak kafasına vurmamak şartıyla her tekbirde iki kere Parpar'a sopa vurmalarını söyler. İlk vurdukları anda şaşırarak Parpar Ahmet canı çok yanınca bağırmaya başlar, yardım ister. Parpar Ahmet'in yardım çağrısını dinlemeden coşkulu bir şekilde vurmaya devam ederler:

Vurdukça coşmaya başlamıştı. Sopayı her yerleştirmede sanki ayakları yerden kesiliyor, koca gövdesi, kara cübbesiyle beraber havalanıyordu. On dakikanın sonunda Uzun Hoca'nın sopası parçalandı. Ama Parpar'ın da çırpınması gittikçe azaldı, sesi büsbütün kesilmeden önce, döğüş horozları gibi pürüzlü, yorgun bir ötüş salıverdi, bu ötüş bir cıgara içimi uzadı, sonra gövdesini bir titreme sardı. Buna "titreme" bile denmez, bir çeşit damar seyirmesi... (Tahir, 1989: 33)

Adamların, Parpar Ahmet'e vurdukça coşmaları tipik bir sadist tavidir. Özellikle Uzun Hoca yaptığı ritüelle şiddeti meşrulaştırarak zevk almıştır. Parpar Ahmet'in gücünü yitirmiş haline karşı hepsi memnundur, cinleri çıkardıklarını düşünüyorlardır. Bu esnada Parpar Ahmet şiddetin etkisiyle kendini kaybetmiş durumdadır:

Parpar kendini bir kere kasti, bir kere dizlerini göbeğine kaldırıp toplandı, sonra karnını kusacak gibi öğürdü. İşte bu sıra ahın berbat bir koku kapladı. Altını pislettiğini anladılar. (...) Parpar göbeğine topladığı dizlerini yavaş yavaş gevşetti. Gövdesi, kollarının altından geçirilmiş zincire boş çamaşır gibi asılıverdi. Baş, sol omzuna düşmüş, ağzından çenesine doğru köpükle karışık ince bir kan sızmıştı. (Tahir, 1989: 34)

Parpar Ahmet'in vücudu bedensiz organ gibidir. Çokluğu, çoğulculuğu, göçebeliği, yüzergezerliği temsil eden bedensiz organın hali ölüme eşdeğerdir. Onun kusmuk, dışkı, kan, köpük gibi sıvıları derinin altındaki sıvılar olup derinin sınırından çıktıkları anda gerçeğin fenomeni olurlar. Çamaşır gibi asılı kalması cansızlığını belirten bir benzetme olup öldüğünün işaretidir. Uzun Hoca ve adamları Parpar

Ahmet'i iyi ettiklerini düşünmüşlerdir oysa ölümüne sebep olduklarının farkında bile değillerdir. Sonradan ahıra uğradıklarında öldüğünü anlarlar:

Ahmet'in zincire bağlı gövdesi yeni yüzülmüş manda derisi gibi sarkmış ağzı çarpılıp gözleri kaydığından burunsuz yüzü sanki tersi dönmüştü. Herifin bunca yıl, Narlıca'yı, dosta düşmana rezil eden öfkesi, bu korkunç suratta kalın bir kabuk gibi duruyor, karnının marazı ahırın ekşi gübre kokusunu bastırıyordu. (Tahir, 1989: 40)

Parpar Ahmet'in bu yüz hali, tam anlamıyla bir ucube beden görünümüdür. Hastalığın bedeninde yarattığı deformasyonlar yüzünü bu hale getirmiştir.

Parpar Ahmet öldüğü sıralarda Topal Ayşe, maruz kaldığı şiddet yüzünden yedi buçuk aylık bebeğini doğurmak mecburiyetinde kalır. Doğum oldukça zorlu geçer. Topal Ayşe acılar içinde kıvrılır: *“Karıcağız karnına kürekle ateş doldurulmuş gibi, ağzından dumanlı köpükler, kaynar salyalar püskürterek toprak döşemeyi kazıyor, arada bir boynunun, bacaklarının etlerini tırnaklarıyla yırtıyordu.”* (Tahir, 1989: 38) Bu sahnede acının Ayşe'nin bedenindeki fenomenleri göze çarpar. Gördüğü şiddetin bedenindeki izleri o kadar ileri boyuttadır ki acıdan kimseyi duymayacak vaziyettedir. Vücudu perişan haldedir: *“Ayşe hiçbir şey duymuyor, odanın toprak döşemesinde, kütük gibi yuvarlanıyordu. Karılar çekiştirdikçe daha çok çırpınmış, üstü başı büsbütün yırtılmıştı. Yüzü-gözü kan-çamur içindeydi. Parpar'ın sopasıyla gözlerinden biri morarıp kapanmış, dudağı patlamış, etinde çürümedik yer kalmamıştı.”* (Tahir, 1989: 38) Onu doğurtmaya çalışan ebe kadınlar Ayşe'nin soluğu kesilince onu kavrayıp kaldırırlar. Ayşe acıyla biraz daha kıvranıp inler, en sonunda bebeği doğurur. Ayşe'nin kanı uzun zaman kesilmez, ebe kadınlar kanı durdurmak için epeyce uğraşırlar. Doğan bebeğin yıkanması, kundaklanması oldukça zor olur. Bebek erken doğduğu için *“kabuksuz yumurta”* gibidir. (Tahir, 1989: 39) Baş şekilsiz olduğu için kafasını sıkırlar, bebeğin kafası uzar. Bu sefer tepesine bastırırlar, bebeğin kafası yassılaşıp. Kendilerince bebeğin kafasını düzeltip kenara bırakırlar. Oğlanın kemiksiz olması onları çok şaşırtır. Tıp literatüründe prematüre olarak adlandırılan bu tür bebekler henüz gelişimini tamamlayamadığı için kuvöze alınırlar. Gelişimini tamamlayıncaya kadar doktor kontrolünde tutulurlar. Bu tedavi yöntemleri o zaman bilinmediği için bebeğe yanlış müdahalelerde bulunarak zarar vermişlerdir. Özellikle bebeğin bingıldak denilen bölgesine bastırmaları bebeğin kafatası gelişimini olumsuz yönde etkileyecek bir unsurdur. Topal Ayşe, doğumdan sonra adeta ölüm

uykusundadır. Karnı “*kalaycı körüğü gibi inip çıkmakta*”dır. (Tahir, 1989: 40) Kanaması sabaha kadar dinmez. Kadınlar bebeğe bakarlar, bebek “*Yumruk büyüklüğünde iki karpuzu mendile sarmış da ortasından sıkıca boğmuşlar.*” gibi görünür. (Tahir, 1989: 40) Kafası da gövdesinden iridir. Bu duruma oldukça şaşırırlar. Oysa bebek erken doğduğu için böyle görünmesi oldukça doğaldır.

Parpar Ahmet’in oğlu Kerim’i bir ağlama tutar. Kadınlar günlerce haftalarca kesilmeyen bu ağlamayı durdurmak için değişik yollar denerler. Önce afyon kaynatıp suyunu içirirler. Kerim içtiği suyun etkisiyle bir süreliğine bayılır, daha sonra ağlaması yeniden başlar. Daha sonra bütün otları Kerim’in üzerinde denerler. Bunlar da kâfi gelmeyince ateşe esrar atıp dumanını tutarlar. Soğuk deyip sararlar, sıcak deyip soyarlar. Burada bebeğin ihtiyaçlarının yanlış yorumlandığı görülmektedir. Bu yorumlamalar birer fantezi yorumlamalardır. Kerim’in inlemeleri altı ay boyunca devam eder. Topal Ayşe keşke doğurmasaydım diyerek dizlerini döver. Ona göre babası cinli olduğu için oğlu da cinli doğmuştur. Kerim’in bu halini anlamlandırma çabası rasyonaliteye uygun değildir.

Beden hep öteki tarafından biçimlendirilir, hadım edilir. Mevcut dönemin iktidarının söylemi çerçevesinde beden hizaya getirilir. Kerim’in bedeni hizaya getirilemeyen bir bedendir. Çevresi tarafından yanlış uygulamalarla kontrol altında alınmaya çalışılan Kerim’in bedenindeki sorunlar büyüdükçe açığa çıkar. Altı aydan sonra Kerim’in sesi birdenbire kesilir. Hiçbir olaya tepki vermeden sessizce durur. Yaşlıları gibi gelişim gösteremez, konuşmayı sökeceği yaşlarda ses bile çıkmaz. Kerim’in konuşamaması bir gerileme örneğidir. Öteki tarafından yutulma kaygısı kendini geri çekmeye/koruma altına almasına neden olmuştur. Köylüler bu durum karşısında Kerim’in dilsiz olduğuna kanaat getirirler. Kerim geç de olsa üç yaşında konuşabilir. Konuşurken arada bir duraklayarak lafları teker teker söyleyerek konuşur. Gelişimindeki tek problem bu değildir. Dört yaşına basınca ayakları üzerinde durabilmesi gerekirken o ayakları üzerinde duramaz. Yürütmek için ellerinden geleni yaparlar. Yürütmeye çalıştıkça Kerim bacaklarını büker, kollarından asılı kalır. Ayrıca Kerim vücudu itibariyle orantısızdır. Vücudunun aşağı kısmı ince ve kısa, yukarı kısmı ise kalın ve uzundur. Kerim beş buçuk yaşında yürümeyi öğrenir. Vücudunun üst beden kısmı alt beden kısmına nazaran daha çok gelişmiştir: “*Kerim, beş buçuk yaşında ayağa kalktığı zaman boynu kalın, omuzları geniş, göğsü kabarık, pazıları pehlivan pazıları gibi şişkindi. Bacakları kısa kaldığı için kolları gövdesine bakarak*

çok uzun duruyordu.”. (Tahir, 1989: 42) Tam bir ucube beden görünümüne sahip olan Kerim huy olarak da görünüm olarak da gittikçe babasını andırmaya başlar:

Öyle ağır-tembel, öyle sessiz hayin! Ablak, kara yağız yüzünde inadına çatık kaşları, kocaman kara gözleriyle adama, canını alacakmış gibi gizliden gizleye bakıyor, “Ulan böyle domuz gibi neye bakmaktasın?” diyenlere dişlerini gösterip aklınca gülüyordu. - Anlaşıldı - dediler - bu oğlan “topal mopal” değil, bildiğimiz “Çalık...” (Tahir, 1989: 42)

Çocuk gelişiminde 0-6 yaş çok kritiktir. Özne kurulumunda hayati değer taşıyan bu dönemde bebeğin anneyle ilişkisi çok önemlidir. Bu ilişkideki problemler bedensel ve ruhsal gelişimi sekteye uğratabilir. Kerim hem genetik açıdan hem de çevresel açıdan arızalı bir yaşantı üzerine doğduğu için ucube bedene dönüşmesi kaçınılmazdır. Kerim’in bedeni duyum, hissediş bakımından zengin bir bedendir. Bütün organları arzu üreten, haz yüklü organlar olduğu için bedeninde sınırlama yoktur. Norma uymayan/norm dışı olan Kerim’in bu hali köylüleri tekinsizliğe iter. Küçük yaşına rağmen ürktükleri Kerim’in, büyüyünce herkese zarar verebileceğini düşünerek durumu kontrol altına almak isterler. Akıllarına Kerim’i Uzun Hoca’ya teslim etmek gelir. Uzun Hoca onu eğitir, kolaylıkla Kuran’ı okumayı öğretir. Uzun Hoca ondan oldukça umutludur. İleride onu hafızlığa hazırlamaya karar verir.

Kerim, akli erdikten sonra her şeyden ürken bir çocuğa dönüşür. En ufak bir korku anında altına pisler, köşe bucak kaçıp saklanacak yer arar. Evde yalnız kaldığı anlarda boş bir bakır tas yuvarlanınca dahi korkudan dişleri kilitlenir, sesi soluğu kesilir. Yumruklarını o kadar sıkar ki güçlkle açabilirler. Bu ani korku yüzünden sıtma hastalığı tazelenir, bir hafta titreyerek yatar. Korkaklığı köyde o kadar çok konuşulur ki artık lakabı “Ödleğ Çalık” olur. Korkusundan hava kararınca tek başına tuvalete gidemez, gündüz evde yalnız kalsa korkup dışarı kaçır. Bu korku yüzünden yaşitlarının, hemcinslerinin arasına karışamayıp gününü annesinin yanında, kadınlarla geçirir. Kadınlarla zaman geçire geçire erkek işlerinden ziyade kadın işlerine heveslenip öğrenmeye başlar. Yün eğirme, yufka açma, örgü örme gibi incelikli işlerin hepsini çok iyi yapar. Erkekler onu erkekten saymaz, kadınlar ise onu her an yanlarında tutup işlerini yaptırırlar. Kerim yutulma kaygısıyla korkar, içe kapanık davranır, imgesel alandan çıkamaz. Bu yüzden toplumsal cinsiyet rolüne uygun gelişim gösteremez, simgesel alana dâhil olamaz.

Kerim için bir gece her şeyi değiştiren bir olay yaşanır. Gece korkulu bir rüya görüp titreyerek uyanır. Böyle korktuğu gecelerde annesinin sesini duyup sakinleşen Kerim, o gece annesinin sesini duyamaz. Komşuya giden annesinin evde olmadığını anlayan Kerim çok korkar:

Yalnız olduğunu anlayınca Kerim'in yüreğine kaynar bir su boşaldı, boğazı kuruyuverdi. Sağını solunu şaşırmış, belinden aşağısı tutmaz olmuştu. Gözlerinin önünde silahlar patlıyor, yüzünün derisine ateşler yapıyordu. Bir vakit yataktan kalkmak için debelendi, yorganı bir türlü açamadı. Var gücüyle haykırdığını sanıyor, oysa sesi fısıltı gibi çıkıyordu. "Ana kız! Ana dedim hey orospu!" dedikçe dişleri takır takır birbirine vurmaktaydı. Çırpınıp dururken sedirden aşağıya yuvarlandı, kendini kaybetti. (...) Çalık Kerim gözlerini açtığı zaman korkmadığını anladı, buna önce pek şaşıtı. O geceye kadar duymadığı bu yiğitlik sanki geldiği yere tersyüzü gidebilirmiş gibi, soluğunu keserek bir zaman dört yanı dinledi. (...) Tatlı tatlı gerinerek düştüğü yerden kalktı. Gövdesi yıllardır sürüp giden bir sızılı gerginlikten kurtulmuş gibi gevşeyip rahatlamıştı. Evet tek başına olmasını hiç umursamadı, yatağa girip yorganı kafasına çekti. (Tahir, 1989: 43, 44)

Bu travmadaki dip noktası Kerim'i kendine getirerek travmayı kendi kendine çözümlemesine olanak tanır. Önceden her şeyden korkan Kerim, bu geceden sonra herkese ve her şeye karşı meydan okumaya başlar. Uzun İmam'a bu ani değişim sorulduğunda o bu durumu Kuran'ı okumasıyla ilişkilendirir: "*Bazısına Kur'an okumayla böyle bir yiğitlik gelir - dedi, buna "Çatal yürek" derler.*" (Tahir, 1989: 45)

Kerim artık yaşlıları gibi erkekçe davranmaya başlar. Onun yeni haliyle dalga geçen yaşlılarını döver, iddialı rakiplerini güreş tutarak yener. Kaşları çatık, elleri arkasında etrafta gezinir. Babasından kalan köstekli saate bakarak efelenir. Kuş yuvalarını dağıtmak ve küçük yavruları kedilerin önüne atmak en sevdiği oyunlar olmuştur. Özellikle ölü yıkama işlerinde yardıma gider, yıkama bahanesiyle ölüleri tartaklar. Bir de kesilen hayvanları seyretmekten büyük keyif alır:

Bıçak gırtlakta işlerken yüzünün derisi gerilip kızarmakta, hıkr hıkr yutkunurken gözleri keyfinden süzülmekteydi. Hayvanın can çekişme titremeleri durana kadar oradan ayrılmıyor, dönüp giderken tatlı bir şey yemiş gibi iştahla yalanarak: "Bas bıçağı... Bas ki namussuza..." diye hırıltılı bir kinle söyleniyordu. (Tahir, 1989: 45)

Yüceltmeler İd'in gerilimlerine karşı bir mekanizmadır. Yüceltmeler ortadan kalktığı anda ortaya ölüm dürtüsü çıkar. Dil alanına girememiş Kerim'de acıma,

empati, suçluluk gibi vicdani kurulumları olmadığı için ölümden haz alması söz konusudur. Kerim'in edindiği tüm bu yeni huylar annesine ve köylüye oldukça endişe verir. Kötülüğün tüm hallerini üzerinde barındıran Kerim'i kimse durduramaz. Ne yapsalar fayda vermez; evinde, köyde ne yiyecek varsa çalar, sorgusuz sualsiz yer. Bu aşırı yeme hali oral dürtü ile ilişkilidir. Bu durum bebeklik döneminde annesinden yeterince ilgi görememesiyle bağlantılıdır.

Köylü Kerim ile ne yapacaklarını uzun uzun düşünür. Aylak aylak gezinmesi, herkese, her şeye zarar vermesi köylüyü tedirgin eder. Vücut yapısı ve hastalığı yüzünden bedeni köy işlerini yapmaya uygun değildir. Tek çarelerinin Kerim'e bir iş icat etmek olduğunu anlarlar. Akıllarına çoban Hanefi gelir. Eğer çoban Hanefi'nin kuyrukçusu olursa hep oyalanır hem de sakinleşir diye düşünürler. Kerim bu işi istemeyerek de olsa kabul etmek zorunda kalır. Tıpkı babası gibi sıtma yüzünden öfkeli olan Hanefi'nin yanında bir süre çalışır. Hanefi'nin öldürülmesiyle birlikte Kerim artık sürüyü tek başına gütmeye başlar. Kerim'in çobanlık yaptığı yayladaki kişiler de Kerim gibi ucube beden görünümündedir:

Abuzer ne kadar uzun boylu, sıskaysa Parpar'ın Çalık oğlan da o kadar kıstıknazdı. Benzeyen yanları, ikisinin de biraz çarpuk çurpuk olmaları... Kapının iki yanında, elleri göbeklerine bağlı durdukları zaman Çakır Kâhyaların Kenan Efendi, bir ara, korkulu bir düş görüyor gibi ürktü. "Hele şunlara hele... Bunlar adam oğlu değil, resmen ecinni tayfası." (Tahir, 1989: 59)

Kenan babasının vefatından sonra tüm gücü elde eder. Kerim, Kenan'a kendini sevdirebilir, adeta onun sağ kolu gibi olur. Kerim, Kenan'ın bir anda güçlenip ağa gibi davranmasına akıl erdiremez. Onun geçmişteki hallerini hatırlayarak küçümser. Kenan, Emey adındaki kızla birlikte olabilmeye can atar. Emey ise Çalık Kerim'in iş tutuşunu görüp beğenir: "Gövdesi yamuk karpuz gibi ama, hizmetine sağlam - dedi - gönlüm bu oğlanı sevdi.". (Tahir, 1989: 62) Bu sözler Kenan'ı çok kızdırır. Kenan artık Kerim'i rakibi olarak görmeye başlar. Emey'i elde edebilmek için Hanefi'yi gözden çıkaran Kenan, Kerim'e diş biler. Çobanı öldürüp çobanın yerine Emey'in kocası Abuzer'i getirip özgürce Emey'le birlikte olacağını düşünen Kenan'ın tüm planları tuzla buz olur. Çalık Kerim kapı deliğinden gizlice, beraber olan Abuzer ile Emey'i izler. Yasa ve yasağı tanımayan Kerim bu gizlice gözetlemelerin keyfini çıkarır. Bir alışkanlık haline getiren Kerim'in bu hali, Kenan'ın kulağına gider. Ondan kurtulmayı kafasına koyan Kenan'sa Kerim'in bir köşede dövülüp öldürülmesini

emreder. Kadınlar gelip Kerim'in canı için yalvarınca canını bağışlar, onu kovmakla yetinir.

Kerim yaşanan bu olaylardan sonra köyüne geri döner. Birlikte olan kişileri gözetleme işini iyice ilerletir. Kadınlarla, kızlarla gönül eğlendirir. Onları çeşitli yemişlerle, şekerlerle kandırır, anlattığı masallarla akıllarını karıştırır. Bir gün yine uzanmış, kızları göreceği anı bekler:

Çalık Kerim, karnını iyice doyurmuş, bir meşenin dibine sırt üstü uzanmıştı. Gözleri yumulu... Kara kaşları çatkın... Esmer suratı kasılmış ki fena kasılmış... Yamalardan asıl bezi seçilmeyen kirli gömleğinin önü karnına kadar açık... Eski şalvarının yırtıklarından sıksa bacakları görünüyor. Bu sıksa bacakların koca gövdeyi nasıl taşıdığına, adamın akli ermez. Kunduralarını başının altına yastık yaptığından çıplak ayaklarının düztabanlığı da iyice belli... (Tahir, 1989: 76)

Kerim'in vücudunun her bir organı organsız beden gibi işlemeye devam ederek farkı hazları ve arzuları ortaya çıkarırlar. Kerim, beklemekte olduğu kızlar görüldüğünde hepsini tek tek incelemeye başlar. Özellikle aralarındaki en küçük olan kızın gözleri dikkatini çeker, “*en küçüğünün gözleri vıcır vıcır*” dır. (Tahir, 1989: 78) Bu vıcır vıcır gözler arzulu bakışın alametidir. Kerim kızdan etkilenerek onu uzun uzun süzer:

Kız, kara gözlünün yakıcısı... Derisi süzme bal gibi... Tadı adamın yüreğini bayıltır. Gülmesiyle yanakları çukurlaşmakta ki... On birini yeni bitirdi. Yeni bitirdi ama, on beşindeki kısır gelinler gibi tavlı... Güç yetmez ne mümkün! Bu kız, ilerde çok yiğidin kemiklerini eritecek... Çalık Kerim, bunları düşünerek aç aç yutkundu.” (Tahir, 1989: 78)

Cinsellik insanın en temel dürtülerinden biridir. Simgesel-kültürel alan bu dürtüyü kontrollü bir şekilde yaşamayı telkin eder. İmgesel alandan çıkamamış Kerim'in ise bu dürtüyü bastırması imkânsızdır. Vicdani suçluluk duygumu eksik olduğu için Kerim arzularını özgürce yaşamaya çalışır. Bu sahnede Kerim'i cezbeden kızın bedensel görünümüdür. Kerim arzuladığı bu kızları elde etmek için hemen taktiklerini devreye sokar. Kızları karşısına alır, bağdaş kurarak oturur, kirli parmak ayaklarını ovalayarak köydeki samanlık maceralarını anlatmaya başlar. Her zamanki gibi kızları etkisi altına almayı başarmıştır. Maceraları anlatırken beğendiği kızlardan gözlerini alamaz: “*Bir zaman Advie'nin yeniden yeniye uç veren göğüslerine baktı, içine çekerek dudaklarını yaladı. Kahpelerin hepsi de güneşte kalmış itler gibi solumaya başlamışlardı. Hepsinin gözleri dalgın, donuk... Hepsinin ağızları yan*

açılmış da elleri toprağa öylece bırakılmış...". (Tahir, 1989: 82) Kısmi beden imgeleriyle dolu bu sahnede Kerim sapkın cinsel yönelimlerini sadistin yaptığı gibi skopik dürtüyle/bakışla karşılamaya çalışır.

Kızlara peşi sıra hikâyeler anlatmaya devam eden Kerim, yaylada şahit olduğu olayları da anlatmaktan geri durmaz: "*Çalık Kerim, Yediçinar Yaylasında görüp duyduklarını yeniden işitip seyrediyor gibi yalanıp yutkundu. Gözleri dalgınlaşmış, solukları sıklaşmıştı.*". (Tahir, 1989: 87) Cinselliği yaşayamamış sadece gördükleriyle deneyimlemiş olan Kerim, cinsel dürtünün açlığını yaşamaktır. Kızları, anlattığı bu hikâyelerle bir süre yanında tutmayı başardıktan sonra ödül olarak hepsinden birer öpücük ister. Özellikle beğendiği Adviye'yi sıkıştırıp zorla öper:

Gözlerini kısarak başka şeyler düşünüyormuş gibi dalgınlığa vuran Çalık Kerim birden canavar gibi davranıp Adviye'nin bileğine yapıştı. Kız "Ana yetiş!" diye bağırarak kurtulmak için kendisini geriye atınca arka üstü düştü. Çalık Kerim, zavallının kollarını kolayca büktü, belinden aşağısına pehlivanlıkta olduğu gibi çifte sarmayı vurdu. (...) Yüzü korkunçlaşmıştı. "Ana kız, yetiş ana!" diye bağıran Adviye kızı her seferinde "Oooohhh... Oooohhh" diyerek tam beş kez öptü. Sonra iyice üstüne abanıp bir zaman altında ezdi. Debelenmesinden fena bunaldığını anlayınca kendini yan üstü attı. Yattığı yerde gözleri kapalı yalanarak, "Bal canım... Boyalı şeker... Sütlü aş..." diye bir zaman hırıldadı. (Tahir, 1989: 90)

Kerim'in çekincesiz bir şekilde Adviye'yi taciz etmeye yeltenmesi üç şekilde yorumlanabilir. Birincisi köylerde yasalar gevşektir. Köydeki yaşam yasa ve yasağın baskısından uzaktır. İkincisi Kerim yasayı umursamamaktadır. Yasa ve yasağın alanında olmadığı için bu durum gayet beklendiktir. Üçüncüsü Kerim yasa ve yasağı içselleştirememiştir. Bu durum üstbenlik kurulumunun sağlıklı oluşmamasından kaynaklanmaktadır.

Cinselliğin aşırı bastırılması sonucu köyde yaşanan çapraşık ilişkiler ve birliktelikler Çalık Kerim'in malzemesi olur. Bunları ötekinin fantezisini harekete geçiren birer sahne gibi kullanarak kızları elde etmeye çalışır. Bu durum muhtarın ve Uzun Hoca'nın itibarını zedeleyecek noktaya geldiğinde Kerim'i zapt etme kararı verilir. Uzun İmam, Çalık Kerim'i camide sıkıştırır, kulağını bükerek Adviye'ye yaptıklarının hesabını sorar:

- Öldüm ana! Vay kulak! Töbe öldüm!
- Hele yalancı! Ölmüşmüş! Hiç ölmedin, domuz gibisin.

*Bu sırada kulağın kırırdağı kırıldı, acısı Çalığın hem karnına hem de ense köküne bıçak gibi saplandı. Kerim, can acısıyla Uzun Hoca'nın kalın bileğine yapıştı. Herifi çelmeleyip düşürmek aklından geçti. İmam bunu ummadığından belki de yıkılırdı, ama medrese işini hatırladı:
- Vallah kulak gitti, ayaklarını öpeyim Efendi ağa - diye yalvardı - ayaklarını... Ben kız öper miyim? (Tahir, 1989: 100)*

Kerim, Uzun Hoca'nın simgesel otoriteden aldığı gücü karşısında zayıftır. Bedenen de ona karşı bir hamlede bulunmayı göze alamaz. Çıkarları uğruna yaptıklarını yalanlayarak Kuran okumakta olduğunu, medreseye gitmek istediğini söyler. Uzun İmam onun yalanlarına inanmaz. Medresenin önünden dahi geçemeyeceğini söyleyince Kerim çok korkar:

Uzun İmam, Çalığı iki kere salladı, ayaklarını yerden kesmek için oğlanın ağır vücudunu yukarı kaldırdı. Çalık Kerim sıçradıkça boynu yayık sopası gibi karnından dışarıya çıkıp yeniden içeriye giriyordu. İmamın medreseye götürmekten cayması elini ayağını kesmişti. Artık kendini kurtarmaya bile çalışmıyordu. (Tahir, 1989: 100)

Uzun İmam'ın güç gösterisi karşısında çaresiz kalan Kerim'in bedeni itibarsızlaştırıcı imgelerle anlatılır. Kerim'in kulağını bir süre daha büken Uzun İmam sesi soluğu kesilen Kerim'i bir silkeleyişte yere atar. Bu durumda Kerim medreseye girememeye ihtimaline çok üzülür, ne yapacağını bilemez:

Bir zaman hiçbir şey düşünmeden, nereye seğırttiğini kendisi de bilmeden koştu. Bacakları ince-kuvvetsiz olduğundan eskiden beri koşmayı hem sevmiyor hem beceremiyordu. Şuraya kadar gidemedi soluğu tıkanmış, göğsü sıkışmıştı. Eve çıkan yokuşu bitirip avlunun kapısına gelince yere çöktü. Kafasının derisi yanıyor, bunun tersine suratı gecenin serinliğinde donmuş gibi sızlıyordu. Fesini elinde tuttuğuna şaşıtı. Başına geçirirken kulağının acısını birden duydu. Bu acı, tuz serpilmiş yara acısına benziyor, boğaz damarlarından geçerek yavaş yavaş karnına iniyordu. Kusacak gibi iki kere öğürdü. (...) Elini yüzüne götürdü. Gözlerinden ip gibi yaş akıyordu. (...) Dudaklarını yaladı, göz yaşlarının acı tuzunu ağzında duyarak tükürdü, derin derin içini çekti." (Tahir, 1989: 101)

Korku ve acının bedendeki fenomenleri görünen bu sahnedeki benzetmeler, karakterle okuyucu arasına mesafe koymayı hedefleyerek özdeşlik kurulumunu engeller.

Eve emekleyerek zor varan Kerim'in yüreğindeki korku onu güçten düşürür: "Yüreğini kaplayan korku, yeni bilenmiş keskin bir şeydi. Gergin damarlarının

üzerinde yavaş yavaş testere gibi işliyordu!". (Tahir, 1989: 101) Korku o kadar yoğunudur bir duygudur ki ucu kendine zarar vermeye kadar varabilir. Acıdan inleyerek zor uykuya dalan Kerim'in Uzun İmam'ın büktüğü kulağından sarı bir sıvı akmaya başlar. Bu sıvı bir süre akmaya devam eder. Kerim gece kâbuslar görür. Onun rüyalarını Uzun İmam'ın korkunç silueti kaplar: *"Uzun İmam'ın dişlek ağzını, kan çanağına dönmüş kara gözlerini - hele lüver namlusu gibi uzattığı kalın parmağını - görür gibi olarak sıçırıyordu."* (Tahir, 1989: 102) Bu anlatımda Uzun İmam itibarsızlaştırıcı beden imgeleriyle görünür. Köy romanlarındaki tipik din adamı olan Uzun İmam, yasa ve yasağı çıkarları uğruna çiğnemekten çekinmez.

Çalık Kerim hastanmış gibi bir hafta yataktan çıkamaz. Onu yataktan çıkartan şey Uzun İmam'a olan hıncı olur: *"Gözlerini bir zaman kıstı, pusuda bekler gibi soluğunu kesti. Neden sonra yorganı tekmeleyerek davrandı."* (Tahir, 1989: 102) Ondan intikam almaya kararlıdır. Advıye'nin yaşadıklarını annesine değil de Uzun Hoca'ya anlatması onu düşündürür, bu işte bir bit yeniği olduğunu anlar. Bu anda: *"Çalığın yüreğine birden umut doluvermiş, avuçlarını, sırtını kaynar bir ter kaplamıştı. Sert sert yutkundu"*. (Tahir, 1989: 102) Bu işin iç yüzünü anlamaya ve Uzun Hoca'yı dize getirmeye ant içer. Artık kendini iyi hissediyordur, *"kulağında acısız, yüreğinde korku morku"* kalmamıştır. (Tahir, 1989: 103) İlk iş sabah namazına yetişip Uzun Hoca'nın elini öper. Özür dileyip artık akıllandığını söyler. Uzun Hoca büyüklük edip onu affeder ve caminin işlerini yapması için onu görevlendirir.

Kerim caminin işlerini yaparken bir yandan da Uzun İmam'ı gözetleyerek onun açığını yakalamaya, Advıye'yle olan bağlantısını çözmeye çalışır. Birkaç gün takip ettikten sonra aradığı soruların cevaplarını bulur. Advıye'nin camiye temizlediği gün ki haline tavrına bakar. Aralarındaki birlikteliği anlar, onları göz hapsine alır. Daha sonra Güldane adındaki kızıdan, Uzun Hoca'nın sadece Advıye'yi kandırmadığını öğrenir. Uzun Hoca kısa zaman sonra Kerim'in tüm gayri meşru işlerini öğrendiğini duyunca telaşlanır. Onu ortadan kaldırmak için camide bir vaaz verir. Babası Parpar Ahmet'in ve Kerim'in yaptıklarını hatırlatarak cemaatin tepkisini yoklar. Yeniden sıtma salgının baş göstereceğini söyleyerek Kerim'i ortadan kaldırmayı teklif eder. Cemaatten beklediği tepkiyi alamayınca bu sefer Advıye'ye yaptığı tacizi ön plana sürer. Muhtar, Uzun Hoca'nın Kerim'i medreseye yazdıracağını hatırlatarak tek çözüm yolunun Çorum'daki medreseye göndermek olacağını söyler. Uzun İmam cemaatten istediği neticeyi alamaz. Kesinlikle Kerim'i medreseye göndermek istemez. İleride

onu, kendi yerine geçebilecek bir rakip olarak görerek, ondan kurtulmak için incelikli bir plan yapar. Kerim'e caminin işlerini yaptırmaya devam ederek yanında tutar. Müsait oldukları bir anda kızlara anlattığı samanlık macerasını anlatmasını ister. Kerim bu macerayı anlatır anlatmaz maceranın faili Hasan, Kerim'i bir güzel dövmeye başlar:

Hasan bunu der demez el-enseyi Çalığın boynu köküne var kuvvetiyle yerleştirdi. Çalık Kerim boş bulunup yüzünün üstüne yere kapandı. Hasan'ın gözlerini hiç beğenmemiş, korkudan dudağı yarılazmıştı. Herifin bakışı birini öldürmeye and etmiş adam bakışı... Çalık Kerim'in burnu toprağa değdiğinden kanamağa başlamıştı. Kaçıp kurtulmanın yolu olmadığı gibi pelvan herifle başa çıkmasının da mümkünü yoktu. Bunları hesaplayan, işin içinde Uzun Hoca oyunu bulunduğunu da sezen Çalık Kerim, tilki düzenine vurup hiç kalkmamak istedi. Bu kez, belinin tam ortasına bir tekme yedi, can acısıyla kütük gibi yuvarlandı. Sıçrayıp kalkmasıyla ikinci tokatla yere serilmesi bir oldu. Böylece tokatlarla düşüp tekmelerle kalkarak meydanı bir vakit dolaştı. İşin şaşılacak yanı, bu dayağın altında gık demiyor, bağırıp imdat istemiyordu. Oysa tekmelerden biri sol dirseğine rastlamış, kemiği fena zedelenmişti. (Tahir, 1989: 113)

Kerim'in kavga esnasında hareket edip kendini korumadığı için bedeni cansız bir nesne gibi anlatılır. Pehlivan gibi kuvvetli bir kişinin karşısında güç yetiremeyeceğini düşündüğü için ağır dayak yer. Bu dayaktan sonra bir hafta evden çıkamaz. Kendini toparladıktan sonra Uzun Hoca'nın karşısına çıkarak onu tehdit eder. Eğer kendisini medreseye yazdırmazsa babasından kalan bıçakla onu öldüreceğini söyler. Uzun İmam bu tehdit karşısında Kerim'den korkar. Topal Ayşe'nin ağlamalarını gören ihtiyar heyeti de araya girerek onu ikna ederler. Kerim amacına ulaşarak medreseye girmeyi başarır. Medreseye girdiği ilk gün sevinçten oynar: “Çalık oğlan gene sıradan el öptü, eteklere vardı. Dışarı çıktığı zaman geniş göğsünü şişirerek derin derin soludu, kimsenin kendisini görmediğini anlayınca parmaklarını sıkırdatarak iki kere döndü.”. (Tahir, 1989: 116)

Girdiği medresedeki kişiler de kendi gibi ucube beden görünümündedir. Bunlardan bir tanesi gençten bir oğlandır: “Ayaktaki, on beş yaşında var yok, kara-kuru, biraz kamburca oğlan, hep dalgındı. Arada bir şeker emiyor gibi yutkunuyor, yutkundukça da ince boynunda gırtlığı inip çıkıyordu.”. (Tahir, 1989: 119) Romanda bu tür tiplere sıkça yer verilmesi bedeni kurulumu ön plana çıkararak köylerdeki sağlıklı insan profilini vurgulamaktadır. Romanda yer verilen bir diğer kişi ise marazlı bir diğer oğlandır: “Bu da marazlı bir oğlan... Omuzları iyice düşük

olduğundan boynu büsbütün uzun görünüyor. Kafası da şaşılacak kadar ufak... Dilini ağzının sağ yanından biraz dışarıya çıkarmış.” (Tahir, 1989: 127) Romanın yan karakterlerini oluşturan bu tipler başkahramanın beden görünümünü sıradan hale getirir.

Medresede kendini yetiştirip iş tutan Kerim, seferberlik ilanı çıkınca çalık olduğu için askerliğe kabul edilmez. Toplumsal/simgesel kurulumları, rolleri belirleyen bedendir. Ancak kastrasyona uğramış bedenler örgütlenmeye dâhil olabilirler. Kerim askere gidemese de yayılan tifo hastalığına yakalanmaktan kurtulamaz. Tam yirmi gün hastanede ölümle pençeleşir. İyileşince hastaneden taburcu olur. Kerim geri döndüğünde köyü sersefil, perişan halde bulur. Köy ya hastalıkla ya da seferberlik yüzünden olan yoklukla mücadele ediyordur. Kerim’in köye dönmesi bu yüzden köylünün pek umurunda olmaz. Onların gözünde hastalıkla eriyip bitmiş Kerim’in hali beterdir, yarına çıkacağı bile şüphelidir. Kerim hastalığını bahane ederek köydeki tembelliğini sürdürmeye devam eder. Avluda ağacın gölgesine kurdurduğu yatakta bütün gün güneşlenir, güneşlendikçe kuvvetlenir. Kuvvetlendikçe yüzüne kan gelir, kendini toparlar. Annesi rençberlik işi yapması için oğluyla konuşsa da Kerim’in umurunda olmaz. Herkes Kerim’in bu umursamaz halini babasına benzetir, “*Babası rahmetlinin öfkesine karşılık bunda tembel inadı var besbelli.*” derler. (Tahir, 1989: 155) Araya muhtar ile Uzun İmam girer. Uzun İmam Kerim’i karşısına alıp konuşur. Eğer medreseye dönmek gibi bir düşüncesi yoksa bir iş tutmasını tavsiye eder. Kerim parası olmadığı için iş kuramayacağını, medreseden kazandığı paranın hastanede bittiğini söyler. Uzun İmam bu durum karşısında ona başka bir teklifte bulunur. Muhtarın hastalık yüzünden güçten düştüğünü, yeni bir muhtara ihtiyaçları olduğunu söyleyerek ona muhtarlığı teklif eder. Kerim bu tekliften çok hoşlansa da kabul etmez. Uzun İmam çok yorulduğunu isterse imamlığı ona bırakabileceğini söyleyerek ağzını arar. O bu teklife sıcak bakmaz, hastalık yüzünden her bildiğini unuttuğunu söyler: “*Bu tifo hastalığı bizde akıl mı koydu ki sen bu lafı böyle dedin? Biz ezberimizdekileri hep unuttuk Hocam, biz bir Kulhuvallahi’yi tamamlamak için ölüm terleri döker olduk.*” (Tahir, 1989: 162) Hastalığını bahane ederek tembelliğini sürdüren Kerim herkesin dilindedir. Onca yıl medresede dirsek çürütmesi fayda vermemiştir. Hastalıktan sonra akli iyice karışmış, köydeki herkesin maskarası olmuştur.

Seferberlik köyü kötü vurur. Köylünün tamamı artık ucube beden görünümündedir:

Hepsi de sakat, sıska, hasta, yaşlı, çarpuk çarpuk, yanın yumru, seferberlik artıkları... Yüzleri sürekli açlıktan, daha doğrusu yüzyıllardır yalnız ekin yemekten kansız... Çoğunun dişleri otuz yaşında dökülmeye başlamış... Muhtar Kadir ağanın sivri gırtlaklı mintanının açık yakasından göğsündeki kirli bir çukura doğru bumburuşuk iniyor, gülerken titreyen sakalıyla alt çenesi bir daha kapanmayacak gibi sarkıyor. Vaktiyle heybetli bir adam olan Uzun İmam bitmiş, yamalı cüppesi, yamalı dizleri, üst üste pençelenmiş ağır hantal lâpçınlarıyla adamlıktan çıkmış. Hele iki tane hava değişimli asker var ki, kemiklerine sarılmış sarı derilerinden içerisi nerdeyse görülecek... (Tahir, 1989: 177)

Aşkınlaştırma kıyıcı, yıkıcı etkisiyle bedene etki eder. Bedenleri bu hale getiren mevcut dönemin iktidarının zihnidir. Köylünün bu perişan, sersefil haline karşın Kerim'in keyfi gayet yerindedir. Silahını kuşanmış köyün civarında silahşörlük yapıp köyü savunmaktadır: *"Ağanın 'sayesinde' dolu olduğu anlaşılan yepyeni tüfek, boyca, pis Çalık 'tan uzun duruyor, akşamın kızıl ışığında herifin çarpık çarpuk gövdesine, bu gövdeyi örten paçavralara hiç yaraşmıyordu."* (Tahir, 1989: 181) Anlatıcı burada köyü koruyan Kerim'in beden imgelerini itibarsızlaştırarak köylü romantizmini çökertir. Musa Çavuş ile Abuzer Ağa'ya kafa tutan Kerim, Battal Gazi'yi rüyasında gördüğü iddiasıyla caka satar. Anlatıcı bu noktada itibarsızlaştırmayı daha ileri bir boyuta taşıyarak olayı gülünç hale getirir. Köylüler rasyonaliteden koptukları için Kerim'in iddiasına inanırlar. Eşkıyalara karşı köyü korumaya başladığından beri Kerim'e saygı duymaya başlarlar, köylü kadınlar ona *"Pis Çalık, Domuz Hafız"* yerine *"Hafız ağa"* diye seslenirler. (Tahir, 1989: 208) Gücüne güç katan Kerim kıyafetlerini yeniler, tıraş olur.

Narlıca'nın tarla iltizamını el geçiren Abuzer Ağa sayesinde gittikçe güçlenen Kerim ekinlerden sorumlu olmuştur. Köylü halinden memnun şekilde tarladaki işlerini görürken Kerim'de keyfince yaşamaya devam eder. Zamanında samanlıkta gizlice izlediği kız olan Petek'i tarlada çalışırken gören Kerim heyecanlanır:

Çalık Hafız'ın gözleri dalıp çenesi biraz aralanmış, soluklan, fırtına gibi, ağzına sığmaz olmuştu. (...) Karıyı nerdeyse gözleriyle yiyecek... Aklına vaktiyle samanlıkta gözlediği güreş geldi. Belkemiğinde tatlı bir çekilme, pazılarında bir titreme oldu. Bunun keyfine doyamadan Pelvan Hasan'ın attığı meydan dayacağını hatırladı. Dişlerini göstererek hayın hayın güldü. (Tahir, 1989: 224)

Kerim bedenine ait imgeleri kontrol edemez. Burada zihninin bedeni üzerindeki tahakkümünün geçersiz olduğu görülür. Arzu nesnesinin önündeki engeli kaldırmaya niyetlenen Kerim kızla beraber olmayı aklına koyar.

Kerim dolaşırken tesadüfen Petek'i görür. Derenin dönemecinde Petek'in başörtüsünü fark edince kendini gizler. Petek çevrede kimse olmadığı için yüzünü gizlemeden rahatça yürüyordur. Örtüsünden başka bütün giydikleri kırmızı olan Petek Kerim'i çok etkiler. Kerim bir cesaretle yanına yaklaşıp karşısına çıkar: *"Karı yaklaştıkça etinin kokusu sanki dere boyunu dolduruyor, adamın soluğunu kesiyordu. Çalık Hafız ıslak ıslak yutkundu, Petek Hanım tam önüne gelince kendisine gayret vermek istiyormuş gibi kocaman yumruğu ile belindeki kuşağı tutarak birden kalktı."* (Tahir, 1989: 235) Selam vererek onunla ayaküstü sohbet etmeye başlar. Petek onun geçmişini iyi bildiği için burada oluşunu kendine yorar. Kerim'in nane topladığı yalanına inanmayarak güler. Kerim de eskisi gibi onun karşısında dilinin, dizlerinin tutmadığını anlayarak bu duruma sevinir, rahat bir şekilde konuşmaya devam eder. Uzun uzun konuşur, sohbetlerini ilerletirler. Yan yana yürürken bile Kerim gözlerini Petek'in üzerinden alamaz: *"Çalık Hafız gözünün ucuyla Petek'in gergin göğüslerine bakıyor, gizlice yalanıyordu"*. (Tahir, 1989: 243) İçinden *"Bu nasıl bir karı hey Allah! Bu karı adam öldürür."* diye geçirir. (Tahir, 1989: 243) Petek'i elde etmek için bu uğurda her şeyi yapmayı göze alan Kerim gizli bir plan yapar. Petek'e kocasının sıtmasına iyi geleceğini söyleyerek içirmesi için bir ilaç verir. Bu ilacı Pelvan Hasan'ın yemeğine karıştıran Petek kocasının ölümüne sebep olur. Kerim yıllar sonra onu döven Hasan'dan intikamını böylelikle alır. Gözlerinin önünde kocası ölen Petek'se şok içindedir. Korkudan dudakları titriyor, göğsü inip kalkıyordur. Olanları Kerim'e korkuyla anlatır:

- Dediğin gibi yemekten sonra tası verdim. Kafasına dikti, bir güzel içti. "Pek acıymış domuz, zehir gibi!" diyerek iki kere öğürdü. Kusacak sandım. Sonra şey etti, elimi tuttu da... Oynaşırken yüreğine bir sızı saplandı. Başladı karnını yırtıp kazımaya, kendini şurdan şuraya çarpmaya... Ağzından bir yeşil safra boşandı, şuncacık bir safra... Sonra gözleri yumruk gibi dışarıya uğradı. "Bana kıydın kahpe! Yedirdin babayığiti orospu!" diyerek tabancasına davrandı. Ben kaçtım. Biraz ilerde dizlerim kesildi. Herif nasıl bağılıyor, kurşunlanmış domuz gibi... Yere çöktüm, bekledim ki kurşun sıkacak. Beklerim silah patlamaz, beklerim silah patlamaz. Derken sesi soluğu kesildi. Doğrulup baktım, boş böğrünün üzerine devrilmiş. Allah bir gayret verdi, yaklaştım. Dünden gebermiş. Ama nasıl geberme? Etleri bütün çekilmiş, etleri kuru çarık derisi gibi gerile koymuş. Gözleri şöyle şöyle açık... Yüreğime indi." (Tahir, 1989: 245)

Hasan'ın bedeni üzerinden acının bedendeki fenomenlerine yer verilirken kendi kendine işleyen kontrol edilemeyen bir beden silueti ortaya çıkar. Olanları konuştuktan sonra Kerim, Petek'i önden eve gönderir, kendisinin de arkasından geleceğini söyler. Petek gelmeden önce kafasını şişiren çocuğun sesi Petek gittikten sonra kesilir. Çocuklardan nefret eden Kerim çocukla ilgili kendi kendine söylenir: *“Boynunu koparmalı piçin - diye homurdandı - boynunu bir çekişte söküp almalı da taze kan kavak boyu sıçramalı.”*. (Tahir, 1989: 246) Bu ifadelerinde Kerim'deki kötülüğün ve şiddetin boyutları cana kıymaktan zevk alacak kadar büyüktür.

Kerim bir süre sonra Petek'in evine giderek Hasan'ın gerçekten ölüp ölmediğinden emin olur. Onu derenin dibine kadar taşır. Petek korkudan yere kapanmış vaziyettedir: *“Petek'in “Pınar” dediği kaynağın beş adım açığında, yere kapanıp kıvrılmış, katılıp kalmıştı. Petek, hovardasını böyle görünce bir inilti koyuvererek dizlerinin üstüne çöktü. Gene ellerini yanaklarına kapattı, kafasını iki yana sallayarak uvunmaya başladı.”*. (Tahir, 1989: 248) Bu sahnedeki Petek'in beden hareketlerinde yas ritüelleri vardır. Kerim, ağlamaktan helak olan Petek'i susturur, cesede yaklaşır: *“Ayaklarının burnuna basarak ilerledi, tüfeğin namlusu ile cesedin sol böğrüne dokundu. Hasan hiç kıpırdamayınca hızla dürttü. Leş yana devriliverdi. Gözleri yumruk gibi dışarı uğramış, kâğıt gibi ağarmıştı. Suratı gerilip kısılmış ki davul derisi kaç para...”* (Tahir, 1989: 248) Ölümünden sonra deforme olmaya başlayan bedenin görünümünün verildiği bu sahne yaşanan olayın dehşetini ortaya koyar.

Kerem ve Petek ölüyü kavrayıp taşırlar. Kerim tüfeğini Hasan'ın şakağına dayayarak onu vurur. Kurşunla Hasan'ın kafası dağılır. Bu manzara karşısında Petek başını yumruklayarak ağlar. Kerim, geri dönüşte köylünün dikkatini çekmesin diye Petek'e çalı çırpı toplamış gibi yapmayı önerir. Kerem, keyfi yerinde baltasıyla odun keser, çalı çırpıyı toplar. Sonunda bunları Petek'in sırtına yükleyip bağlar: *“Çalık Hafız dolanıp karşısına geçmişti. Dimdik yüzüne bakıyordu. Petek işi anladı. Köy yerinde, çırpı-yaprak toplarken karıları böylece tuzağa düşürmek, utangaç hovardaların eski oyunu...”*. (Tahir, 1989: 252) Dürtülerin sınır durumlarında yaşayan Kerim, Petek'le beraber olmak ister. Petek ise Kerim'in bu halinden ürker: *“Herifin ağzı biraz aralık... Boyun damarları fırlamış... Gözleri domuz gibi. Gözleri gayet hayın... Petek'in yüreğine belli belirsiz bir korku düştü. - Yüzüme manda boğası gibi ne bakması bu...”*. (Tahir, 1989: 252) Cinselliği hayvani içgüdülerle yaşayan Kerim sonunda Petek'le birlikte olur.

Kerim, Hasan'ın parasını konarak bunlarla bir çerçici dükkânı açar. Bu dükkânı bir aşk yuvasına çeviren Kerim daha önce hayalini kurduğu kadınlarla dükkânın arkasında tek tek birlikte olur. Kerim hayal ettiği hayata nihayet kavuşarak ona karşı çıkan herkesten öcünü almış olur.

2.5. KEMAL TAHİR'İN SAĞIRDERE ROMANINDA BEDENİN GÖRÜNÜMLERİ

Sağırdere; genç yaşta dünyayı tanımaya çalışarak ona yol gösteren arkadaşlarını dinleyen, âşık bir bireyin romanıdır. Bu romanı diğer köy romanlarından farklı kılan özellik; ana karakterin iyi yönde gelişim göstererek şehre gitmesi ve özne kurulumunu şehirde tamamlayarak köye geri dönmesidir. Romanda yer alan birçok kötü veya marazlı tiplere rağmen Kulaksızların Mustafa şehirde okuyup eğitim görmüş abisi Murat'a özenir. Âşık olduğu kızı elde edebilmek için Pelvan Vahit ile Topal İsmail'in öğütlerini dinleyen Mustafa'nın dolaylı yollarla kızı kendine âşık etme çabaları boşa gider. Sevdiği kız olan Ayşe başkasıyla evlenir. Mustafa abisi gibi şehre gider, ötekiyle gerçek manada o zaman tanışır. İş öğrenip kendini geliştirmeye, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışır. Ötekiyle yüzleştiği ve kendini ötekine ispat ettiği zaman özne kurulumunu tamamlar. Daha sonra çok özlediği memleketine geri döner. Mustafa'nın ötekiyle ilişkisi üç alanda gelişir. Birincisi kendi içindeki ötekine, ikincisi karşı cins olarak Ayşe ile olan ilişkisinde, üçüncüsü ise Pelvan Vahit, Topal İsmail başta olmak üzere çevresindeki diğer insanlarla ilişkisinde gelişir.

Pelvan Vahit ile Kulaksızların Mustafa, Murat'ın düğün eğlencesinde kızları gizlice izlerler. Murat'ın evleneceği kız Feride oynarken Vahit'in aşığı Güldane de oyun oynamaya çıkar. Mustafa ile Vahit kızların oynayışı hakkında konuşurlar: *“Bunlara ateş basmış soğuşun gözünde... Tere batmışlar ki, gömgök... Örtüleri çoktan attılar. Saçları el gibi sallanmak...”*. (Tahir, 2007: 10) Yasa ve yasağı delen Vahit ve Mustafa yaptıkları şeyden vicdani suçluluk duysalar da kızları izlemekten kendilerini alamazlar. Kızlar hakkında söylenirler: *“Karı kısmı tüm rezil arkadaş... Göbek almak bunlarda, göğüs titretmesi bunlarda...”*. (Tahir, 2007: 10) Kızları zihinlerindeki edep anlayışı içerisinde kıyasıya eleştiren Vahit ile Mustafa yine de iç çekerek kızları takip

etmeye devam ederler. Mustafa perdenin arkasından Ayşe'yi görmeye çalışır. Bir süre Güldane'ye bakarak konuşurlar. Vahit tıpkı kendisi gibi Güldane'ye talip olan Nail'in yaptıklarını Mustafa'ya anlatır. Nail hakkında konuşurken dertlenir: *“Pelvan Vahit, konuşurken, uzun boylu, kalın gövdesiyle, iki yana belli belirsiz sallanıyor, soğuk havaya baca dumanı gibi buğu çıkarıyordu.”*. (Tahir, 2007: 16) Burada Pelvan Vahit'in bedeni, sıkıntı halini üzerinden atmaya çalışan fenomenleri sergiler. Vahit ile Mustafa, Mustafa'nın abisinin düğünü olmasa düğünü dağıtıp Vahit'in arkasından ileri geri konuşan Nail'e haddini bildirmek ister. Sinirlenince keyfi kaçan Mustafa düğün yerinden gitmeyi arzular. Vahit ise yapacaklarını aklına koymuştur ne olacaksa bu gece olacaktır. Bir anda öfkelenerek dama çıkmak ister. Mustafa onu sakinleştirmeye çalışır. Kızların dama çıkmaya razı gelmeyeceğini söyleyince Vahit ne yapacağını bilemez: *“Pelvan Vahit duraladı. Bir zaman gözlerini kırptırdı, bir zaman eski kundurasının burnuyla karları karıştırdı. Ellerini kuşağına sokmuş, boynunu biraz bükmişti. Bu duruşundan, bu gece ne olacağını bilmediği iyice anlaşılıyordu.”*. (Tahir, 2007: 17) İçgüdüleriyle hareket eden Vahit yasa ve yasağın karşısında ne yapacağını bilemez durumdadır. Vahit'in bedenindeki görünümle yapılmak istenenle yapılamayan arasındaki boşluğu imler. Mustafa, Vahit'in bu haline gülünce onu kolundan kavrar. Vahit ise Mustafa'yla inatlaşarak onu damın üzerine götürür. Damın üzerinde oyun meydanını gözetlemeye devam ederler. Vahit damda beklemeye kararlıdır: *“Ellerini kucağına sokup bacaklarını iki yana açarak kasıldı. Böylece sonuna kadar beklemeye karar verdiğini meydana vuruyordu.”*. (Tahir, 2007: 18) Müzik sesleri kesilince akıllarına kız evine kartopu yağdırmak gelir. Aşağı inip kapının önüne saklanırlar. Sofada ayak seslerini duyarlar, ışık kapının aralığından sızar. Vahit o anda eli havada bekliyordur. Kapı açılır açılmaz Vahit bütün kuvvetiyle kapının üst pervazına vurur. O anda önde, eşikte duran kız korkuyla sıçrayarak geri çekilip kapıyı örter. Mustafa ile Vahit üst üste kartoplarını atıp kızları korkuturlar. Mustafa bu sefer gidelim dese de Vahit'e laf dinlemez. Yemeğe oturacakları için onlara huzur vermemeye niyetlidir. Aklına dama çıkıp odayı dumana vermek gelir. Planını bir köpek bozar, köpeği öldürüp oradan ayrılmak zorunda kalırlar. Görüldüğü üzere Vahit ile Mustafa çıkarları uğruna her türlü kötülüğü yapabilecek potansiyele sahiptir. Bu durum onların simgesel alana uyum sağlayamadıklarını göstermektedir.

Soğukta üşüdükleri için Himmet Çavuş'un odasındaki ışığı görerek içeri girerler. Topal İsmail sobanın önünde oturuyordu. Topal İsmail'in yeni görünüşü

dikkatlerini çeker: *“Topal İsmail yeni tıraş olmuştu. Özenerek kıvrılmış ince, siyah bıyıkları lamba ışığında yağ sürülmüş gibi parlıyordu.”*. (Tahir, 2007: 24) Pelvan Vahit, Topal İsmail’in bıyıklarıyla dalga geçerek onlara dokunmaya çalışır. Topal İsmail onun bu hareketine kızar. Pelvan Vahit’in köse oluşunu vurgular. Bıyık ona göre erkekliğin ilk belirtisidir. Vahit, İsmail’in bu lafına bozulur: *“- Vay! Erkeklik belirtisiyse... Yok mu bizde? Vahit bıyık büküyor gibi parmaklarını tüysüz dudaklarının üzerinde oynatmağa başladı. Birkaç zamandır -Güldane'nin arkasına düştü düşeli- bıyısız olduğuna üzüyor, Topal İsmail'i kısıkanıyordu.”*. (Tahir, 2007: 24, 25) Pelvan Vahit, Topal İsmail’i kıskanmasına rağmen gözünü kırpar, olmayan bıyığına bıyık diyerek övünür. Topal İsmail bu tepkiye karşılık olarak bir eliyle gözlerini kapatıp yüzünü buruştur: *“Hani bıyık? Çek elini... Sinirime dokunuyor karşımda bıyık burman Efendi! Hele rezil! Gözünü neden kırparsın? Huzurundaki senin, karı değil, erkek... Bıyığını durmadan ne bükersin a yavrum?”*. (Tahir, 2007: 25) Bıyık burada maskülen bir imge olarak erkekliğin güç göstergesidir. Erkek fallusa sahip olduğu için kendini özne olarak algılar. Özneleşme faaliyetine girer ancak başarılı olamaz. Vahit de kendini özneleştirmeye çabalayarak sevdiği kızın arzu nesnesi olmaya çalışır. Çünkü ötekinin gözünde nesne olmak erişilemez bir şeydir. Vahit’in öteki üzerinden gelen ilgi ve değerlilik hissini bu kadar önemsemesi, narsist yapılanmayla ilişkilidir.

Mustafa, Topal İsmail’e oturdukları odada uyumakta olan askerlerin cebinde bir şey bulup bulmadığını sorar. Topal İsmail yüzünü asar, askerlerin cebine dokunmadığına yeminler eder. Murat Ağa’ya fukaranın canını bir daha yakmayacağına yemin etmiştir. Mustafa, İsmail’in ettiği tövbeye inanmaz. Topal İsmail yaptığı hırsızlığı masumlaştırmaya çalışır: *“Beni büyük hırsızlardan bellemeyeceksin! Biz fukara hırsızlarız. Hırsızın fukarası yürekli olur. Murat Ağana tövbeyi şartıyla verdik. Çalmasına çalarım, ben bu sakat bacakla çalışmam, çalarım ama... Zenginlerden, eşraftan, ağa takımından çalarım!”*. (Tahir, 2007: 27, 28) Sakat sol bacağına, yasanın ve yasağın karşısında bir güç/avantaj olarak kullanan Topal İsmail yasayı kendi çıkarları uğruna esnetmekten çekinmez. Vicdani azabını dahi yıkan İsmail sakatlığını bir tek çalışmamasına bahane etmez, hatta oruç tutmamasının nedeni olarak da ileri sürer. Mahpushanedeyken hastaneye gönderildiğinde doktoru İsmail’in bacağına bakmış, kemikleri için ilaç vermiştir. Topal İsmail bu ilacı sürekli

kullandığı için oruç tutmuyordur. Pelvan Vahit, İsmail'in her şeye rağmen ramazanı yemesini anlamayarak onunla uğraşmaya devam eder. İsmail bu duruma sinirlenir:

Topal İsmail, yokuş çıkmış gibi soluyordu. Bu kadar dil döktükten sonra özürüne inanmayan Pelvan Vahit'e öfkelenmişti. Lamba ışığıyla aydınlanan sol yanağı olduğundan daha sarı, avurdu daha çukur görünüyordu. Mustafa onun ne söyleyeceğini merakla bekledi. Topal İsmail, kısa kısa öksürdü. Öfkesini dağıtmaya çabalıyordu. Elini bıyığından çekip sakat dizkapağına götürdü, gönülsüz gönülsüz konuştu:

- Bu işin öncesi var! Doktor, hey Mustafa, bacadan alçıyı söküyor. Aklıma Ramazan geldi. "Ramazan'da oruç tutsam bir zarar gösterir mi?" dedim... Sorduğum ne güzel olmuş. Başımıza gelenler hiç bilmemezlikten... Doktor bir kızdı, bir bağırdı. Bacağımız bizden gitmiş, biz daha "Ramazan" diyerek oruca gayret verirmişiz. "Sabahları yumurta içeceksin. Oruca falan aklım ermez." diyerek camları zangırdattı doktor. Anladın mı? Ben sabahları yumurta içecekmışim. Ramazan'da falan anladın mı? Töbe töbe!.. (Tahir, 2007: 30, 31)

Burada İsmail'in sinirlenmesine neden olan dışarıdaki öteki Vahit'ten dolayı değil, kendi benliğindeki ötekinden kaynaklanmaktadır. İstese pek ala orucu tutabileceğini ve ilaçlarını oruç zamanını bozmadan alabileceğini içten içe biliyordur. Pelvan Vahit bir doktorun lafıyla oruç tutmamasına inanmaz. İsmail bacağının durumunun kötüye gittiğini bakıma ihtiyacı olduğunu söyler. Derdini anlattıktan sonra iç çekip diz kapağını ovuşturur. Mustafa, ilk defa İsmail'in topal kalma korkusunu fark eder. İsmail'e her topal diye seslendiklerinde gözünü kırpmadan donup bakmasını bu korkuya bağlar. İsmail topallığını belli etmemeye çalışarak yürür. Bu durum Vahit'in dikkatini çeker, Vahit onunla dalga geçer: *"- Ellerini zipkasının ceplerine sokar. Şuna bak! Yeni gelin gibi salını salını... Topallığı belli olmayacak... Topal İsmail yürürken, sağlam bacağı üzerinde belli belirsiz duralayıp döner gibi yaparak sakat bacağını sürüklüyor, topallığını gücü yettiği kadar saklamaya çabalıyordu."* (Tahir, 2007: 32) Topal İsmail'in topallığını belli etmeyerek yürümeye çalışması bu durumuyla barışık olmadığı, ötekinin bakışını önemsediğini göstermektedir.

Mustafa ile Vahit'in gece yaptıkları şeyler yüzünden köy heyeti toplanır. Koruyucu Ali Ağa, Mustafa'yı ve Vahit'i heyetin karşısına çıkartır. Koruyucu Ali Ağa, gece yarısı kızları bunaltmalarının ve köpeği öldürmelerinin hesabını sormak için önce Mustafa'yı sorgular. Mustafa yaşananlardan habersizmiş gibi davranarak yalan söyler. Koruyucu Ali Ağa, Mustafa suçlamaları reddedince bu işi Vahit'in yaptığına emin olur. Mustafa, Vahit'i koruyarak suçu inkâr etmeye devam eder. Bu sırada içini heyetin onları döveceği korkusu sarar. Heyet daha sonra Mustafa ile Vahit'i aynı anda

içeri çağırır. Karşısına çıktıkları heyetin içinde Nail de vardır. Muhtar Hüseyin Efendi, suç işleyeni karşına alıp bir süre konuşmadan bekletmesiyle bilinir. Bu yüzden Mustafa ile Vahit bir süre sessizlik içinde beklerler. Bu sessizlik içinde Mustafa'nın gözü karşı duvardaki Atatürk resmine takılır. Onun bakış açısına göre Kemal Paşa onlara kızgındır: "*Kemal Paşa da bize kızmış ki, sert bakıyor bugün...*". (Tahir, 2007: 40) Mustafa'nın işledikleri suçla resim arasında bağ kurup durumu içselleştirmesi vicdani suçluluk duyduğunu göstermektedir. Mustafa, Nail Ağa'nın dışarı çıkmayışına işkillenerek Vahit'le kendine yapabileceklerinden korkarak tedirginlikle dudaklarını yalar. Nihayet sessizlik bozulur, Hüseyin Efendi dün geceki olayı hangisinin yaptığını sorar. Mustafa dişlerini sıkıp, gözlerini kaçırarak susar. Burada diş sıkmak korkuyu kontrol etmeye çalışmanın, gözlerini kaçırmaksa gerçekle yüzleşmekten kaçınmanın fenomenleridir. Mustafa konuşmayınca cevap vermek Vahit'e kalmıştır. Vahit köpeği öldürmediklerini söyler. Hain bir şekilde Nail'e bakarak "*Sana kim söylediye yalan söylemiş.*" der. (Tahir, 2007: 42) Muhtar bu lafa büsbütün sinirlenir, onların ne işlere bulaştığını gayet iyi biliyordur. Onlara, kimsesiz, dul kadının evini basmanın hesabını sorar. Vahit'in yüzü kıpkırmızı olur, omzunu duvardan ayırıp elini sallayarak kendini savunmaya devam eder: "*Ne olmuş? Bir köpek vurulmuş. Biz vurmadık. Köpeğin hakkını ararsınız, adamın hakkını aramazsınız. Dul karı kısmısı imiş... Anam da dul karı, Hüseyin Efendi, hakkını bir güzel yediler. Arasana bakalım!..*". (Tahir, 2007: 42) Vahit, Mustafa'nın aksine oldukça rahattır, duvara dayanması, elini sallaması kayıtsızlığının bedenindeki görünümleridir. Yüzünün kızarması, onlara duyduğu öfkeyi göstermektedir. Murat Ağa'sına öykünerek yaptığı soyutlamanın ise anlamsal olarak içi boştur. Hayvanlara değer vermeyen, onları yok edebilen birinin insana da gerçekten değer verdiği düşünülemez. Vahit'in bu beklenmedik savunması karşısında muhtar çok şaşırır, sinirlenir. Reşit Hoca araya girerek onu yumuşatır, o da ramazan ayının hatırına onları bağışlar, iyice uyardıktan sonra çıkmaları için kapıyı gösterir. Vahit'in ise çıkmaya niyeti yoktur, gözlerini kısmış vaziyette Nail'e bakıyordur. Odanın sıcaklığından ve öfkeden yüzü kızaran Vahit'i kovsalar da çıkmamak için direnir. Vahit'in bu hali Nail'i çok keyiflendirir, gülmeye başlar. Muhtar'ın ise sinirden gözleri kanlanır, bıyıkları diken diken olur. Vahit omzuyla Nail'i göstererek Nail'in burada ne işi olduğunu sorar. Onları heyete gammazlayanın Nail olduğunu söyler. Nail bu sözleri duyunca sinirlenerek Vahit'e elinin altındaki saç mangalı fırlatır. Vahit atik bir sıçramayla kendini kurtarmayı başarır. Koruyucu Ali Dayı, Vahit'le Mustafa'yı hemen dışarı çıkarır. Nail Vahit'in arkasından küfürler savurur.

Vahit öfkesinden konuşamaz, dudakları sinirle titrer. Bu sahnede yer alan kızaran yüz, kısık bakışlar, kanlanmış göz, diken diken bıyıklar ve titreyen dudaklar öfkenin bedendeki fenomenleridir. Nail'in Vahit'e attığı saç mangalın bükülen ayakları ise anlatıcı tarafından Topal İsmail'in ayaklarına benzetilerek anlatılır. Böylelikle Topal İsmail'in sakatlığı bu indirgemeyle bir kez daha itibarsızlaştırılır.

Nail evli olmasına rağmen Güldane'nin peşinden koşar. Güldane de Nail'e karşılık verir, her gönderdiği hediye kabul eder. Vahit bu gerçekleri bilmesine rağmen Nail'i rakibi olarak görür, Güldane'yi elde etmek için her şeyi yapmayı göze alır. Ona göre aralarındaki düşmanlığı bitirmenin tek bir yolu vardır. Ya o Nail'i öldürecek ya da Nail onu öldürecektir. Mustafa incecik mosmor dudaklarını kısarak onunla konuşur:

- Canım arkadaş, sen "Güldane" dersin... Ben, "Ayşe" derim. Kızların bize baktıkları var mı? Kendi yüreğimizde çifti sürüp, harmanı kaldırıyoruz.
- Bırak Mustafa! Sen bu köyü bilmez misin? Aslı Yamukören... Bir de biz yanılmışız olmuş Yamören... Yetim buldular mı, üstüne çökerler. Yamören'in adamı bütün alçak... -Hem soğuktan hem sinirden titriyordu-: Yamören'in adamı bütün... Tövbe... Ağan Murat iyidir. Ötekiler tüm rezil! (Tahir, 2007: 45)

Burada Vahit ile Mustafa'nın aşka ilişkin yönelimsel tavrı söz konusudur. Kızların onların duygularına karşılık verip vermediğini bilmeden olayları kendi bakış açılarıyla değerlendirirler. Bir kadın arzusunu teslim ettiği zaman arzulanmayacağını bilir, bu yüzden kendini yüzde yüz râm etmez, arada boşluk bırakır. Vahit ile Mustafa bu boşluğun yarattığı tedirginlikle ne yapacaklarını bilemezler. Vahit köyün adındaki değişimden bahsederek köydeki çarpıklıkların dil alanında kapatılma çabasına değinir. Bu gerçeği dille örtme çabası başarısız olur çünkü Yamören ifadesi Yamukörenlilerin yamukluklarını düzeltmeye yetmez. Vahit bu ifadeleri söylerken Mustafa onun sesini zor duyar. Gerçeğin ağırlığı altında ezilen Vahit'in sesi donuklaşır. Güldane'yi elde edememesini köylüleri öne sürerek anlatan Vahit, Güldane'nin de Nail'e karşılık verdiğini itiraf edemez. Lafını söylemekten vazgeçerek ileriye doğru tükürür. Burada tükürmesi gerçeği ortaya çıkaran bir beden fenomeni olarak karşımıza çıkar.

Vahit, Nail'i öldürmek için eli bıçakta beklerken, Mustafa'nın da elinde bıçağının hazır olmasını eğer o ölürse yarım kalan işini Mustafa'nın tamamlamasını ister. Mustafa böyle bir hamleye cesaret edemeyeceği için bahane olarak muhtar odasında kalan abisini gösterir. Onların arasını Murat Ağa'nın yapması gerektiğini

dillendirerek bu kavganın bitmesine ön ayak olmaya çalışır. Oysa Vahit'in Nail'le barışmaya niyeti yoktur, Nail'i öldürmeye kararlıdır. Elleri koltuğunun altında Nail'in gelmesini inatla bekler. Mustafa arkadaşının bu kararlı halini görünce korkar, boğazı kurur. Vahit'te kendisi gibi on beş yaşındadır. Bu kadar genç bir yaşta adam öldürmenin cezasını düşünür, arkadaşının haline içi sızlar. Jandarma olan Nail güçlü bir adamdır, Vahit'i öldürebilir veya ağır yaralayabilir. Mustafa bu düşüncelerle kıvrılırken Murat Ağa onları uzaktan görerek yanlarına gelir. Murat Ağa gece yaşananları ve heyette olanları duymuştur. Onları kendilerine çeki düzen vermeleri için uyararak yanlarından ayrılır. Bu sırada yolunun kesildiğini anlayan Nail ise yavaş yavaş onların yanına gelerek arkasında sakladığı sopayla Vahit'e vurur:

Arkasına sakladığı kısa sopayı apansız vurdu. Sopayı dirsek kemiğine yiyen Vahit, sağa büküldü. Bıçağını çekememişti. Yüzü öyle buruşmuştu ki, Mustafa onun bağırmasını boş yere bekledi. İkinci defa savrulan sopa pehlivanın kafasını sıyrarak kasketini düşürdü. Vahit, tutmak için sol elini uzatınca sopa bu sefer avucunda şakladı. Fukara Pelvan inleyerek geriledi. (...) Nail, kafaya gösterip dize, dize gösterip kola vuruyor, Vahit'i topaç gibi çeviriyordu. (...) Vahit, kasketini yerden, çok ağır bir şeymiş gibi zorla aldı, sarı saçlarını toplayarak başına zorla giydi. Mavi gözleri yaşarmıştı. (Tahir, 2007: 49)

Mustafa kavgayı ayırmaya niyetlense de Nail'e karşı güç yetiremeyeceğini bildiği için sessizce kavgayı izler. Nail'in attığı dayağa şaşırarak bakar, Vahit'i ağlatmayı başaracak kadar elinin kuvvetli oluşuna gıpta eder. Anlatıcı dayak yeme sahnesinde dayağa maruz kalan kişiyi hep nesneleştirerek anlatır. Dayak yemesini topaca benzeterek indirgenmesi karakterle özdeşlik kurulmasını önler.

Mustafa eski köy okulunda, arkadaşlarıyla açtıkları delikten Ayşe'yi gözetlerken Nail'e yakalanır. Nail, Mustafa'nın Ayşe'yi görmeye çalıştığını anlayarak sohbet etmeye başlar. Mustafa bugün sık sık avluya çıkan Ayşe'nin kendisinde gönlü olup olmadığını sorar. Nail, kızın sıkça çıkmasının âşık olduğuna yorulabileceğini söyler fakat ona göre asıl işaret kızın bu tarafa bakmasıdır. Burada bakışın vurgulanması önemlidir. Ancak ötekinin bakışını üzerimizde hissederek arzulandığımızı hissedebiliriz. Mustafa biraz önce kızın çamurda kaymasını kendisine yorar, o anda Ayşe okul tarafına doğru bakmıştır. Ayşe'nin onu izlediğine emin gibidir. Nail Ayşe'nin güzel bir kız olduğunu söyler. Mustafa bu lafı duyunca çok mutlu olur:

Mustafa, sevindi, dişlerini göstererek güldü, içini çekti. Ayşe arkadan görünüyor, mart rüzgârı, başörtüsünü havalandırdıkça, siyah saç örgüleri pırıl pırıl meydana çıkıyordu. Boyunun uzunluğundan vücudunun tıkalılığı pek belli olmuyordu ama on dört yaşında, çabuk boy atan kızların çoğu gibi kalçaları dar, omuzları sivri de görünmüyordu. Arkadan çocuk doğurmamış yirmi yaşında, bir taze gelin kadar tıkalıydı. (Tahir, 2007: 51)

Bir şeyi sadece bizim beğenmemiz yetmez. Öteki de beğenirse arzumuz pekişir. Arzu her daim ötekinin arzusudur. Mustafa Ayşe'nin arzu uyandıran bedenini heyecanla izlerken Nail de gözlerini Ayşe'den alamaz. Arzulananmayla dudaklarını yalayarak öğrettiği işmarları yapıp yapmadığını sorar. Ona göre işmar bu delikten bakarak yapılmaz. Kızın karşısına çıkmak gerekir. Mustafa, Nail'in tarif ettiği işmarları Ayşe'ye yöneltir: “Bıyığımızı tutuyoruz. Şapkayı çıkarıyoruz. Kollarımızı gökyüzüne açıyoruz... Sonra... Göğsümüzü yumrukluyoruz. Bellettiğin gibi...”. (Tahir, 2007: 51) Bu hareketler, hayvanların uyguladığı güçlülük gösterilerini anımsatır. Bunların özünde karşı tarafı güldürüp yumuşatma amacı vardır. Mustafa bu gülünç hareketleri yapmış ama karşılığını bulamamıştır. Nail'e imrenerek bakar, giyiminden kuşamına bıyığından duruşuna kadar her şeyine özenir. Nail Ağa Mustafa'dan Ayşe'yi nasıl sevdiğini anlatmasını ister:

Dururken dururken aklıma geliyor. Aklıma geldi mi, şurama... -Göğsünün sol tarafına kavurgayla dolu yumruğunu hafif hafif vurdu-: Tam şurama, bir sıcak şey düşüyor. Sonra boğazıma sıcak bir şey tıkanıyor. Terliyorum. Sonra... Başlıyor canım sıkılmağa... Canımız sıkılıyor ki... İçim yemek istemiyor. (...) Gece yatınca... Aklıma geldi mi sabaha kadar uyku arama... (Tahir, 2007: 53, 54)

Burada aşk sözlerle değil, beden üzerindeki görünümüleriyle anlatılır. Bu açıdan romanın bu kısmı orijinaldir. Sözler yanıltıcı olabilse de beden asla yalan söylemez, gerçeği en yalın haliyle ortaya koyar. Mustafa'nın bedenindeki görünüm Ayşe'ye duyduğu aşkın içtenliğini gösterir. Ayşe hakkında konuştukça kederlenir: “İçini çekti. Ümitsizlikle başını çevirdi. Yıkık okulun sofasında merdiven ağzı kuyu gibi karanlık görünüyor, karşı avluda Ayşe'nin serdiği çamaşırlardan biri akşam güneşiyle kırmızı kırmızı parlıyordu.”. (Tahir, 2007: 54) Aşk duyumu tabiatı gereği ona, umutsuzlukla umudu aynı anda yaşatır. Ayşe'nin onu seveceğinden emindir. Büyüse, askerliğini bitirse, bıyıkları çıksa, gurbete gidip para kazansa duygularına karşılık bulabilecektir. Nail Ağa ise Mustafa'nın bu algısını değiştirmeye çalışır: “Bıyığı çıkmadan, erkek, erkek sayılmaz öyle ya?.. - Laf mı şu! Bıyık da neymiş. Kedilerde bile var. Şimdi

şehirli erkeği hep bıyıksız... Koca yüzbaşılardan bıyıkları yok... Karılar onları sevmiyor mu? ”. (Tahir, 2007: 55) Nail burada maskülen imgenin kültüre göre farklı algılanışını ortaya koyarak eril gücü bıyığa dayandıran anlayışı küçümser. Mustafa, Nail’in verdiği örnekteki kişileri bilmediği için köyde gördüğü erkekleri örnek göstererek konuşur, ona göre köy yerinde bıyık şarttır.

Mustafa, Hocaların Hakkı’nın Ayşe’yi isteyeceğini duyunca eli ayağına dolaşır. Bir an önce bu duruma müdahale etmek ister. Topal İsmail’in sözünü ettiği yarasa kemiği büyüsünü uygulamaya karar verir. Bu, bir aşk büyüsüdür. Büyü yapıldığı anda yapılan kişi âşık olup karşısındakine bağlanır, gözü ondan başkasını görmez. Burada yarasa kemiği bir batıl inanç örneğidir. Batıl inanç obsesyoneldir, anlamlandırmanın boşluğunu doldurmaz. Mustafa korkuyu kapama çabasıyla yarasa kemiğinden medet umar. Büyüyü yapabilmek için kemiği yanında taşıyan Topal İsmail’i arar. Topal İsmail’e ulaşmaya çalışırken Nail Ağa bir başka plan daha yapmasını, bir tek büyüye bel bağlamamasını söyler. Kızın onu almak istediğini haber verip vermediğini sorar. Mustafa ilk günden beri kıza, onu almak istediğini söylemiş, kocakarıyla haber yollamıştır. Ayşe’nin ona yanıtıysa hep menfi olmuştur. Nail bir defa daha karşısına çıkıp konuşmasını söyler. Mustafa, Topal İsmail’e ulaşamayınca Nail’i dinleyip akşam su almaya giden Ayşe’nin karşısına çıkar. Ayşe cilveli bir şekilde çeşmenin yoluna çıkar, Mustafa onu izler:

Ayşe yürürken yavuz atlar gibi başını inadına dik tutuyor, omuzlarını, kalçalarını "naz ile" sallıyordu. Rüzgâr, başörtüsünün ucunu çözünce dönecek gibi yaptığından Mustafa görünmemek için çekildi. Yüreği, karnını bulandıracak kadar hızlı vuruyor, yanaklarından şakaklarına doğru bir sıcaklık yayılıyordu. "Adam sevdiğinden korkar mı? Sevdalanmak kötü... Sevdalanmak erkek kısmına yarayışlı değil!" (Tahir, 2007: 65)

Ayşe’nin bedeni Mustafa’da arzu uyandıran kısmi nesneleri çağırıştırır. Heyecandan ne yapacağını kestiremeyen Mustafa’nın aklına Ayşe’den su istemek gelir. Kasketini düzelterek koku yağı şişesiyle bıyık yerlerini ovar. Heyecandan hıçkırık tutan Mustafa sarsılıp durur. Bu haldeyken lafı nasıl bir araya getireceğini düşünür. Ayşe köşeyi dönüp gelince beklediği ortaya çıkmasını diye başı eğik yürür. Kız yaklaşınca yol vermek için duvara sokulur. Yumruklarını kalçalarına götürüp bacaklarını açarak Ayşe’nin önüne dikilir. Tasarladığı gibi ondan su ister. Ayşe sinirlenir, onu başından kovar. Mustafa Ayşe’den ters cevap alınca ne yapacağını bilemeyerek kontrolü kaybeder: “*Mustafa, kaşlarını çatarak Ayşe’nin yüzüne baktı:*

"Şunu tut... Yanağını dişle!.. Allahü ekber!" Nail'in öğrettiklerini bir türlü hatırlayamıyordu: "Gözleye, gözleye... Bakraç... Su... Hasan, Hüseyin Efendimiz..." Bir şeyler...". (Tahir, 2007: 65, 66) Mustafa'nın sözleri bilinçdışı arzuları ortaya çıkarır. Bu sözlerde Mustafa'nın iki varlık görünümü açığa çıkmaktadır. Biri korkmayan, arzularını özgürce yaşayan, diğeri ise korkan, arzularından utanan benliğidir. Bu iki benlik arasındaki boşluk Mustafa'nın paniğe kapılmasına yol açar. Kendine ve Ayşe'ye öfkelenerek bağırır. İnadına Ayşe'den su ister. Ayşe su vermeyerek Mustafa'yı kovar. Mustafa zorla bakracın sapını tutar, Ayşe hırçınlaşarak bağırır. Bir süre bakraç ellerinde sürtüşürler. Mustafa bakracı bırakmayınca Ayşe su kaplarını yere atarak annesine seslenir. Bütün kuvvetiyle yerde bulduğu taş Mustafa'ya atar. Mustafa, Ayşe'yi ciddiye almayarak keyifle onu tehdit eder, bir daha taş atarsa kemiklerini kıracağını söyler. Sakince konuşmak istediğini söylese de Ayşe'yi ikna edemez. Ayşe'nin ona cilve yapmadığını gerçekten ondan korkup bağırdığını anlayınca umudunu keser. Arkasını dönüp giderken Ayşe'nin yere attığı bakraçlardan birine vurarak öfkesini başka bir varlıktan çıkarmaya çalışır. Tam o sırada Ayşe'nin fırlattığı taş ensesine gelir:

İşte tam bu sırada, Ayşe'nin fırlattığı taş, ensesine vurmuş, gözlerinden ateş çıkmıştı. Elini başına götürdü. Parmaklarına sürülen sıcaklığın kan olduğunu anlayınca boğazı kurudu. Hızla döndü. Önce eline sonra Ayşe'ye baktı. Elinin kanını arkasına saklayarak, başının yarıldığını belli etmemek için, zorla güldü. (...) Kanın ensesine sıcak sıcak aktığını duyuyor, parmaklarını zipkasına gizlice siliyordu. (Tahir, 2007: 66, 67)

Bir kadın tarafından yaralanmak Mustafa'nın ağırına gider. Bir de kız Murat Ağa'ya her şeyi anlatmakla tehdit edince ondan ümidini tamamen keser:

Murat Ağasının ismi geçer geçmez Mustafa korkuyla bakındı. Yorgun bir hareketle "Defol!" anlamına elini salladı. Hızlı hızlı yürüdü. (...) Mustafa: "Bu kızdan bize hayır yok!.. Çabalamamız boşuna" diye düşünerek mendilini dizi üzerinde katlamaya çalıştı. Yarayı bağlayacağı sıra: "Başımızın yarıldığı bilinir, gördün mü?" dedi. Duvarın köşesinden biraz örümcek ağı alıp ensesine bastırdı. Bir zaman, kendisinin değilmiş de bir başkasının yarasını tutuyormuş gibi öylece durdu. (Tahir, 2007: 67)

Bu sahnede Mustafa psişik dünyasında bir bölünme yaşar. İmgesel alanı, arzularıyla Ayşe'ye gelip hayal kırıklığına uğrayan tarafını; simgesel alanı ise bir kadın tarafından aşağılanan, yaralanan tarafını yansıtır. Bölünme bu iki alan arasındaki çelişkiler sonucu gerçekleşir.

Mustafa'nın lakabı olan Kulaksız, babası Yakup Ağa'dan gelmektedir. Kimlik beden üzerinden yazıldığı için bedene işaret ederek oluşturulan bu tanımlamalar köyde oldukça yaygındır. Babasının sağ kulağı ortasına kadar yarıktır. Yakup Ağa bu kulağı çekiştirdikçe Mustafa irkilir, kulağın kopacağından tedirgin olur. Yakup Ağa'nın bir başka kötü huyu da lafının arasında burnundan bir kıl koparıp aksırmasıdır. Mustafa babasının giyim kuşamından haline tavrına kadar hiçbir özelliğinden hoşlanmaz. Ona göre ağalıkta gözü olan biri kendine özen göstermelidir. Yakup Ağa'nın bedeni simgesel kurulumu uygun yazılmamıştır. Mustafa'yı rahatsız eden beden ile simgesel kurulum arasındaki uyumsuzluktur.

Mustafa babasıyla oturdukları esnada Ayşe'nin haberini alır. Ayşe'nin başlık parası ödenmiş, Hasan, Ayşe'yi almıştır. Bu haberi duyunca Mustafa'nın bedeninde acının fenomenleri görünür: *“Mustafa'nın yüreği o kadar hızlı vurmağa başladı ki, göğsü birdenbire boşalmış gibi boğazına bir öksürük tılandı.”* (Tahir, 2007: 78) Mustafa bu haberi aldıktan sonra Meryem'le dertleşir. Meryem, Ayşe'yle ilgili yaşananları bildiği için Mustafa'yı sıkıştırır. Ayşe'nin çeşme başında Mustafa'yı taşıdığını söyleyince Mustafa boş bulunup ensesine elini götürür. Yüzü kıpkırmızı olur. Mustafa yaşananları sözle inkâr etmeye çalışsa da bedeni gerçeği gözler önüne serer. Meryem köylüden utandığı için Murat Ağa'nın kocaman şapkasıyla yarasını gizlediğini söyleyince Mustafa çok sinirlenir. Simgesel otoritesinin sarsılmasından korkarak gerçekleri gizlemeye çalışır. Meryem bu yaşananları bizzat Ayşe'den öğrendiğini söyler. Mustafa, Ayşe'ye küfrederek elini dizine vurur. Mustafa başka neler anlattığını sorunca mavi gözlerini kısıarak kurnaz kurnaz güler. Ayşe'nin ona anlattıklarını öğrendikçe Ayşe için rezil diyen Mustafa'ya Meryem şöyle cevap verir: *“- Ayşe, gerçekten rezildir, ama güzel rezildir... Ne dersin? Kaşların neden çatıldı yiğit?.. Yüreğin mi yandı? Güzel değil mi? Gözleri benim gözlerime benzemez. Kara, ama yakıcı kara...”* (Tahir, 2007: 86) Meryem bu sözlerle Mustafa'nın hislerini yoklamaya çalışarak ona yol yordam göstermeye uğraşır. Kızı korkutarak bir yere varamayacağını söyler. Ayşe'nin karşısına ilk çıktığında bıçak çekip onu nasıl korkuttuğunu anlatır. Mustafa, Pelvan Vahit ile Topal İsmail'in aklıyla öyle bir iş ettiğini sonradan yaptığına çok pişman olduğunu ama elinden bir şey gelmediğini söyler. Mustafa kızı kaçırap sonra bir şekilde ikna etmeyi dahi aklından geçirmiştir. Her çabasında başarısız olan Mustafa'nın aklına son bir çare gelir. Meryem'den Ayşe'nin yanına sokulmasını ister. Meryem bir haber mi göndermek istiyorsun

deyince Mustafa artık Ayşe'ye söz kâr etmez der. Bu sözü duyduğu anda Meryem'in bakışları değişir, ürkerek kendini geri çeker. Mustafa'nın niyeti kötüdür. Bu günaha kesinlikle kendini karıştırmayacağını söyleyen Meryem, Mustafa'yı aklını başına toplaması için uyarır. Mustafa, Meryem'i ikna etmek için elinden geleni yapar. Meryem'i ikna etmeyi tek bir yolla başarır; kına gecesi kadın kılığına girip Ayşe'ye yaklaşacak, yarasa kemiği büyüünü yapıp çıkacaktır. Meryem kemiğin onda olup olmadığını sorar. Mustafa kemiğin evde olduğunu söyleyince kemiği merak eder, kemiği görmek ister. Mustafa bu esnada Meryem'i dikkatlice inceler:

*Mustafa, şaşırarak Meryem'in yüzüne baktı. Karı belli belirsiz gülüyordu. Gerdanı beyaz... Yanakları kırmızı... Uzun boylu da etleri tıkız!.. Yiğit karıymış yahu, gençmiş... Köy yerinde dostu olur, düşmanı olur. Ulan rezil Topal, Meryem Abla için 'Mutlak bir tadına bakan var bunun,' dediydi. Ulan rezil!" Meryem, sanki Mustafa'nın düşündüklerini anlamış gibi utanarak örtüsüyle yüzünü kapattı. İri göğüslerini titreterek güldü:
-Yüzüme koyun gibi ne baktın dik dik... Daldın Mustafa!.. Hele edepsiz... (Tahir, 2007: 91)*

Mustafa kendi algısına göre Meryem'in arzularla dolup taşan bedenine dalıp gider. Cinsel dürtülerini kontrol edemeyen Mustafa henüz simgesel alana geçememiştir.

Murat Ağa'sının düğün eğlencesi kurulur. Mustafa, "Evlenmek de oğlan evermek de güç besbelli!" diye düşünmekten kendini alamaz. (Tahir, 2007: 94) Bunu düşünürken yutkunmaktan kendini alamaz. Ayşe'yle evlenme ümidini gittikçe kaybeden Mustafa'nın yutkunması, bu durumu hazmedememesiyle ilişkilidir. Mustafa dün gece gördüğü rüyayı Vahit'e anlatır. Vahit bu rüyayı kendince yorumlamaya çalışır:

O sıra bir de baktım Ayşe geçiyor. 'Aman, tut şu elimi ölüyorum' dedim. Güldü geçti. Elimizi tutmadı." Sabahleyin Vahit'e anlatınca Pelvan bunu iyiye yormuş, düş kısmının tersine çıktığını söylemişti. "Ama şu topal domuz! Topal kısmına düş mü anlatılır, suç bizimi İsmail'e göre düşte karı görmek 'Esvaplı Şeytan'a uğramaktı. Suyu düşmek iyi imiş ya... Ayşe'ye rastlanmayacakmış... Düş bozulmuş!" Mustafa, yan gözle Topal İsmail'i süzdü: "Şuna bak!.. Düş kısmı tersine çıkar. İnşallah hayırlıdır... Ferahlayacağız... Şeytan sensin alçak! (Tahir, 2007: 96)

Rüyayı kendi fantezilerine göre yorumlayan Vahit ile İsmail imgesel alandan çıkamamışlardır. Aralarında sürekli sürtüşen bu iki arkadaş rüya tabiri meselesinde

olduğu gibi birbirlerine nasıl hitap edecekleri konusunda da anlaşılamazlar. Vahit sürekli Topal Ağa diyerek İsmail'i kızdırır. İsmail ise Vahit'e Pelvan diyerek ona güzel bir hitap şekli seçtiğini söyler. Vahit ise o demese de Pelvan olduğunu vurgulayarak İsmail'in alay etmesini engellemeye çalışır. İsmail temelli total olup olmadığını sorarak ötekini bakışını yoklar. Vahit total olduğunu hem de en alçağı olduğunu söyleyerek onu aşağılar. Bedeni görünüş üzerinden isimlendirme Vahit için bir şevk kaynağıyken İsmail için bir yergi kaynağına dönüşür.

Romanın bir diğer karakteri Reşit Hoca ise boğazının sol tarafındaki büyük bir urla yaşar, başını sürekli sol yana bükerek insanda şüphe uyandırır. Özellikle ezan okurken sesini kalınlaştırır, boğazındaki şiş öter. Bu sesteki değişim belirsizliği ortaya çıkartarak gizem yaratır ve despot algının otoriter sesini vurgular. Reşit Hoca ezan okurken İsmail ezanı umursamaz. Akli fikri düğün yerindeki kızlardadır: *"Allı , morlu, kırmızılı, sarılı basmalar, ipekler Topal İsmail'i coşturdu: - Hele yavrulara hele!.. Hele kekliklere hele!.. - Sus ulan! Ezan okunuyor... Günahtır. - Okunsun Pelvan kardeş. Benim de tövbe yarabbi, ezanını bu... Reşit Hoca "Allahü ekber" diye öter, ben "Hele yavrular!" diye... "* (Tahir, 2007: 98) İsmail'de üstbenlik gelişmediği için yasa ve yasağın kurallarını önemsemez. Kızları gördüğü anda zevkten gözü din-iman görmeyen Topal İsmail, camide namaz kılan Pelvan Vahit'i uzaktan seyrederken iç çeker. Mustafa ile konuşur:

- Ah, bu bacak böyle olmamalıydı... Ah bu bizim bacağımız sağlam olmalıydı... Şurada namaza durur, bir güzel dua ederdim. Bizim günahımız pek çok Mustafa! Bizim yatacak yerimiz mi kaldı, eyvah!..
- Sus ulan!.. Eğleniyor, şuna bak!.. Sen gerçekten gâvur olmuşsun İsmail!..
- Gâvurluk bende değil efendi, bacakta..
Namaz kılanlar hep birden secdeye kapandıkça caminin hasırları azgın bir su gibi hissediyordu. Topal İsmail, yüreğine bir korku düştüğü için mırıl mırıl Elham okumağa başlamıştı. (Tahir, 2007: 99)

Total İsmail vicdani suçluluğunu sakat bacağına yükleyerek vicdanını rahatlatmaya çalışır. Ona göre kabahatlerinin bedelini sakat bacağıyla ödemiştir, suç onda değil bu yüzden bacağındadır. Total İsmail'in düğünde eğlendiği sahne ile camide vicdani suçluluk duyduğu bu sahne, Total İsmail'in tavırlarındaki paradoksu ortaya çıkarmaktadır. Total İsmail hem sakat bacağını gizleyerek kızları cezbetmeye çalışır hem de sakat bacağını öne sürerek namaz kılmaz. İsmail'in camide duyduğu bu

kaygı durumu İsmail'i gerçeğe yaklaştırır. Zaten bütünlük algısındaki yanılsamayı fark eden sakatlar bu noktada rasyonaliteye daha yakındırlar.

İsmail ile Mustafa tokmak sallayıp dibeğe vuranları izler. Mustafa onları seyrederken sanki kendi dibeğe vuruyormuş gibi omuzlarıyla bacaklarında tatlı bir yorgunluk hisseder. Topal İsmail ise onları izlerken derin derin iç çeker. Sakatlandığından beridir bu tür ağır işleri imrenerek seyreder. Bir eliyle bıyığını bükerken bir eliyle sol bacağının şişmiş diz kapağını ovuşturur. İsmail'in burada bıyık bükmesi, diz kapağını ovalaması beden genişletmeye yönelik imgelerdir. Mustafa, Topal İsmail'i incelemeye başlar. Ona göre İsmail gayet yakışıklı bir adamdır ama bir kez topal olmuştur. İsmail kadınlara topallığını belli etmeden kibirli kibirli yürüse de faydasızdır. Mustafa İsmail'in giyim-kuşamına bakınca giyiminin değişmediğini fark eder. Oysa o da Murat Abisi gibi gurbete gitmiştir. Mahpusa girmenin gurbetten sayılıp sayılmayacağını düşünür. Mustafa çevresindeki insanları bu şekilde sürekli gözlemleyerek kendi benliğine ilişkin yanıtlar aramaya çalışır.

Mustafa planını uygulamaya başlar, Meryem'in işaretini beklemektedir. Meryem'in oğluna seslenir gibi yapmasıyla harekete geçecekken bir anda içeri giren bir adam tüm planı bozar. Evde bir adamın olduğunu söylenmesiyle birlikte Mustafa ne yapacağını şaşırır. Gelinin anası ve Meryem bunun yalan haber olduğunu söyleyerek durumu yatıştırırlar. Ev sahibinin ahıra yürümesiyle Mustafa kadın kıyafetleriyle dolu bohçayı alıp kaçar. Mustafa kaçıp köşeyi dönünce Topal İsmail'in yalvaran seslerini duyar. Pelvan Vahit eline bir değnek alıp Topal İsmail'i Allah yarattı demeden döver. Mustafa Vahit'in İsmail'i dövme nedenini anlamayarak sorar. Vahit onu ispiyonlayanın bizzat Topal İsmail olduğunu söyler. Topal İsmail gitmiş, gelinin babasına açıkça durumu söylemiştir. Bunu kulaklarıyla duyan Pelvan Vahit, İsmail'i dövmekten kendini alamamıştır. Mustafa bu duruma hem kızar hem de neden yaptığına anlam veremez. Daha sonra İsmail'e eve kadın kılığında girecek olanı kendisinin değil, Pelvan Vahit olacağı yalanını söylediklerini hatırlayınca meseleyi anlar. Topal İsmail'in amacı Pelvan Vahit'i ele verip hıncını almaktır.

Mustafa Ayşe'yi düşünmeden edemez. Su getirmeyi unutan Kocakarı aklına Ayşe'yle yaşadıkları olayı hatırlar. Ayşe'den su istediği aklına gelince elini ensesine Ayşe'nin yaraladığı yere götürür, *"Karı milleti, adama su bile vermez. Severse o başka..."* diye düşünerek kederle gülümser. (Tahir, 2007: 125) Ayşe'yle yaşadığı bu

travmatik durum Mustafa'da bir semptom yaratmıştır. Elini ensesine götürerek gülümsemesi Mustafa'nın semptomunun keyfini çıkardığını gösterir. Mustafa daha sonra Ayşe'nin Hocaların Hakkı ile evlenirse ezileceğini düşünerek üzülür. Ayşe ile ilgili tek üzüldüğü şey bu değildir. Ayşe yaşlı bir adama denk gelmiştir: *"Kart hayvana düşmüş... Demek bunun da bahtı kart üstüne... -Gerçekten kederlenmiş gibi içini çekti-: Bizim kemiği yetiştiremezsek yavrunun körpe etini Hocaların Hakkı geveleyecek bir zaman... Mustafa yutkundu. Davulun tokmağı sanki yüreğine vuruluyordu."* (Tahir, 2007: 126) Ayşe'nin bu adamla birlikte olma düşüncesini dahi kabullenemez. Bedeni çektiği acının fenomenlerini imler. Mustafa daha sonra Reşit Hoca'nın kalın sesiyle söylediği duayı içi sıkılarak dinler. Bir yandan gözleri Reşit Hoca'nın ayakkabılarına dalmıştır: *"Bunlar kaç kere pençelenmiş, kaç kere yamanmıştı. Siyah köpek ölüleri gibi toprağın üzerinde sürünüyorlardı."* (Tahir, 2007: 130) Bu ayak görünümünün vurgulanışı Yaban romanındaki Salih Ağa'nın ayaklarını hatırlatır. Köy romanlarında din adamları bu tür itibarsızlaştırıcı imgelerle anlatılırlar.

Atlı kızlar dörtnala gelip dere çukurundan yükselmeye başlarlar. Sırasıyla bütün atlar dereyi yükselerek geçer. Sıra dördüncü ata gelince at ürküp bir anda üstündeki kızı aşağı düşürür. Onları uzaktan seyreden Mustafa bu duruma pek keyiflenir. Attan düşünenin Ayşe olduğunu anlamıştır. Açık açık *"Oh!.. Ölü kahpe, ölü inşallah!.."* diye söylenir. (Tahir, 2007: 132) Mustafa'nın Ayşe'ye karşın bu ifadeleri aşkın fenomenolojisindeki narsist tavrı ortaya koymaktadır. Mustafa, Ayşe'den aşkının karşılığını alamadığı için öfke duyar. Ayşe'ye yönelttiği libidosu/yaşam enerjisi azalmıştır ancak arzusu henüz tükenmemiştir, öfkesi bundandır. Ayşe düştüğü yerden doğrularak atına geri binip düğün evine doğru gider. Mustafa her ne koşulda olursa olsun yarasa kemiği büyüsünü Ayşe'ye uygulamakta kararlıdır. Bu yüzden Ayşe'nin düğün evine gelmesini bekler. Ayşe avluya girince örtüsünün altındaki elini tılsımlı kemiğe götürür, artık hazırdır. Meryem Ayşe'yi durdurur, onunla konuşarak oyalar. Attan düşüp korktuğu için ona su getireceğini söyleyerek beklemesini ister. Meryem, Mustafa'nın önünden çekilerek gider. Oturup dinlenmeye başlayan Ayşe, Mustafa'nın tam önündedir. Mustafa'nın içine bu anda bir acı çöker, gözleri bulanır, yutkunur. Yakalanma korkusuyla tılsımlı yarasa kemiğini kuşağından çıkarır. Tedirginlikle titreyen elleriyle kemiği Ayşe'nin sırtına üç kere sürer. Bunu yaparken o kadar gerilmiştir ki dişlerini sıkmış, çenesi ve sırtı gerginlikten sızlamaya başlamıştır. Doğru

yaptığına iyice emin olduktan sonra Mustafa'nın içi ferahlar. Mustafa gelinin annesinin, kız kardeşinin ağlamalarını duyar. Gelin de onlarla ağlamaya başlar. Oğlan tarafından bir kadın, gelini üzmeyin diyerek onları uyarır. Mustafa bunun üzerine *"Ağlamaktan gelin kısmına hiçbir şey olmaz. Asıl üzölmek bu gece... Eloğlu, Allah yarattı der mi bakalım? Kurt gibi paralar."* der. (Tahir, 2007: 134) Bu laftan sonra Ayşe'yi düşünmeden edemez. Yaptığı büyü işe yaramazsa Ayşe'de bu gelin gibi olacaktır: *"Tılsım fayda vermezse, gelecek hafta, bunu da Hocaların Hakkı... kurt gibi paralar!"*. (Tahir, 2007: 134) Elindeki terden ıslanmış yarasa kemiğini kuşağının arasına sıkıştırırken eli bıçağına değır. O an bıçağı dayayıp kızı kaçırmayı aklından geçirir. İçini bir titreme alır, dudaklarını yalar. Sonra kendi kendini durdurur. Düğün evinde bunu yapması çok zor olacaktır. Bu düşünceden hemen vazgeçer. Elini biraz kımıldatsa Ayşe'nin saç örgülerine dokunacağını fark eder. Bu örgülerden birini gizlice kesip yanına hatıra olarak almayı düşünür. Ne kadar keseceğine karar veremez. Örgülerden birini avucunun içine alır. İçinden *"Kahpenin saçı yumuşak ki, ipek gibi..."* diye geçirir. (Tahir, 2007: 135) Elini kesmek için yavaş yavaş oynatırken Ayşe başını sallır ve saçını birinin tuttuğunu anlar. Ayşe saçını tutanın yüzü açılmış olduğu için Mustafa olduğunu anlar. Onu saçını bırakmazsa bağırıp ortalığı ayağa kaldırmakla tehdit eder. Mustafa hemen saç örgüsünü bırakıp yüzünü kapatır. Ayşe anında karşı tarafa geçerek oturur, Mustafa'ya gitmesi için işaretler eder. Mustafa bu işaretlere başta kızır, sonra kendisini korumak için gitmesini istediğini düşünerek sevinir. Daha sonra yumruğunu göğsüne bastırarak Topal İsmail'in ona yaptığı iyiliğin altında kalmayacağına dair kendi kendine söz verir. Ona göre Ayşe bir yandan senden bıktım dercesine yaka silkerken bir yandan da hafif gülümsüyor gibidir. Mustafa erkek olduğunun anlaşılabileceğine aldırış etmeden yürüyüp çıkar. Bu sahnede Mustafa'nın tereddütte kaldığı anlarla cesaretlendiğı anlar birbirine karşı işleyen simgesel benliğı ile imgesel benliğini göstermektedir. Düğün yerinden ayrıldıktan sonra büyü'nün bu kadar hızlı etki etmesine şaşırarak keyiflenir:

Ahırın karanlığında elini iki kere dizi- ne vurarak: 'Tüü! Tüü!' dedi... " Yarasa kemiğinin gücüne şaşıtm. İmansız Ayşe... Ulan bu kız adamın suratına, arada bu kemik olmayınca güler mi, yahu?... Tamam, aldık kızı... Yansın bakalım orospu... Çıra gibi yansın bakalım bundan böyle!..." Analığının şalvarını ayağından tekmeleyerek çıkardı. (Tahir, 2007: 136)

Ritüeller ve batıl inançlar bir nevi travmanın ıstırabını giderme yoludur. Burada yarasa kemiği büyüünün yapılması Mustafa'nın Ayşe'ye karşı olan ümidini arttırmıştır. Ayşe'yi ancak bu büyü ile elde edebileceğine inanan Mustafa'nın inancı kısa sürede söner. Akşam olunca canı sıkılmaya başlar, içini keder kaplar. Artık büyüünün işe yaracağından o kadar emin değildir. Mustafa'da umut ile ümitsizlik nöbetleşe gider. Mustafa'nın Ayşe'ye ilişkin yaşadığı tüm bu gelgitler aşk duyumunun Mustafa'nın benliği üzerindeki etkileridir. Ayrıca ümit beslediği şey bir yanılsama olduğu için dayanağı yoktur.

Mustafa, Vahit ve İsmail tüm gece gelin evini izleyip onlara sunulacak düğün yemeği beklerler. Bu bekleme esnasında gerdek gecesi ile ilgili konuşurlar. Gizemin yarattığı hazla müstehcen fanteziler kurup keyiflenirler. Konu daha sonra bekâret meselesine gelir. Mustafa gelinin başından gerdek gecesi öncesi bir macera geçip geçmediğini düşünür. Vahit bu düşünceyi aklından bile geçirmek istemez çünkü ona göre bu durum kızın ölümü anlamına gelmektedir. Mustafa öldürmenin kolay yol olduğunu düşünür. Eğer Ayşe bana bu şartlarda verilse ben Ayşe'yi bırakmam diyerek Vahit'i şaşırtır. Mustafa'nın her şeye rağmen Ayşe'yi kabul etmesi, Ayşe'ye duyduğu aşkın sahici olduğunu göstermektedir. Mustafa aynı durumda Vahit'in ne yapacağını merak eder. Vahit, Güldane'yi doğrudan baba evine yollayacağını söyler. Mustafa, Vahit'in Güldane'ye tutkun olmadığını düşünür ki Mustafa bu konuda haklıdır. Aşk nedensiz olduğu için Vahit'in algısında olduğu gibi koşul aranmaz. Bekâret meselesinin bu kadar dillendirilmesi ise cinselliğe yönelik bakış açısıyla ilintilidir. Meselenin görünen kısmında vurgulanan namustur, görünmeyen kısımda ise erkeğin arzusu yani kadını ele geçirme isteği gizlidir.

Sonunda bekledikleri düğün yemeği gelir, ağızlarını şapırdatarak yemekleri yemeye başlarlar:

Hadi, biz tavuk yiyelim, Battal Ağa keklik yesin!.. -Mustafa'ya doğru eğilip fısıldadı:- Selime şimdi ak bezi yatağın ortasına sermiştir, hay Mustafa! Üstüne kızlık kanı damlayacak ak bezi... - Sus ulan ayıp!.. - Ayıp olsa, karılar yarın gelir bakarlar mı? - Karı kısmı rezildir! Karı kısmının işine akıl ermez. (Tahir, 2007: 142)

Burada ağızlarını şapırdatarak yemek yemeleri oral dürtüyle ilişkilidir. Yemek yemekteki dürtü ile cinsellikteki dürtüyü birbirlerine bağdaştırarak müstehcen zevk

alirlar. Yemeklerini yedikten sonra üçü de evlerine dağılırlar. Mustafa Ayşe'yi hatırlayarak eve doğru yürür. Aklına Ayşe'nin yaptığı hareketler gelir. O hareketleri neden yaptığını anlamaya çalışır. Onu korumak için mi yaptığını anlamaya can atar. Meryem ablasına haber gelmiş olabileceğini düşünür. Kemiğin işe yarayıp yaramadığından emin olmak ister. Meryem'in evine doğru gider. Avludan içeri girip Meryem'e seslenir. Bir cevap alamayınca kapının basit sürgüsünü bıçağıyla bir çırpıda açarak içeri girer. Ayakkabılarını çıkararak yavaşça yukarıya çıkar. Meryem'in yattığı odanın kapısı önünde duraklar. Solukları ağzına sığmaz vaziyettedir. Ayşe meselesini gece gece açmak yerine bir yalan uydurmaya karar verir. Ayakkabılarını yere bırakıp içeri girer. Oda, karanlık olduğunda hiçbir şey göremeyerek kibriti çakar. Meryem yatakta yatıyordu. Bir bacağı dizine kadar dışarıda kalmıştır. Yaklaşıp eğilir, hayretle bakar: *"Tüü... Şuna bak! Memesi görünüyor!"*. (Tahir, 2007: 145) Meryem'i o halde gören Mustafa'nın nabızı hızla atmaya başlar. Yatağın yanına çömelir. Dişlerini, çenesini ağrıtabilecek kadar sıkıştır. Bir süre Meryem'in dışarıda kalan bacağını izler, dizi ay ışığıyla kar gibi parlıyordu. Mustafa, Vahit'in ona dediği sözleri tek tek hatırlar: *"Karı kısmı daha merhametli olur", "Kocası gurbette... Karı, bu köyde, birinin gönlünü eder etmesine... Ama ben farkına varamadım."*. (Tahir, 2007: 145) Aklından kemiği sürmek geçer. Titreyen elleriyle kuşağındaki kemiği arar. Kemiği çıkarıp, birine meydan okurmuşçasına havada sallar. Boğazı kurumuş, gövdesini su gibi ter basmıştır. Bu hareketleri otomatikman yapan Mustafa'nın bilinci yerinde değildir. Yorganın ucunu kaldırır. Kemiği memeye sürüp çeker. Meryem'in yanağına doğru eğildiği esnada Meryem birdenbire uyanır. Ne olduğunu anlamaya çalışan Meryem kim olduğunu sorar. Bir süre sonra onun Kulaksızların Mustafa olduğunu anlayarak doğrulur. Bu vakitte ne işi olduğunu, nasıl içeri girebildiğini sorar. Kemiği göstermek için geldiğini, kapının açık olduğunu söyleyerek Meryem'e kemiği gösterir. Meryem sıçrar. Bir yerine sürüp sürmediğinden endişelenerek titremeye başlar. Çıplak olduğunu hatırlayarak yorgana sarılır. Meryem'in korkudan titremesi Mustafa'ya da sirayet eder. Mustafa'nın dişleri birbirine vurur. Deminki cesaretini tamamen kaybeden Mustafa yasa ve yasakla yüzleşince geri adım atar. Aynı odada yatan oğlu Süleyman'ın uyanacağından endişe eden Meryem, Mustafa gelirken bir gören olup olmadığını sorar. Kolunu bırakmayan Mustafa'yı babasıyla, abisiyle, heyetle tehdit eder. Mustafa sinirlenir, yalnızca kemiği göstermeye geldiğini söyleyerek konuyu değiştirir. Ayşe'ye konuyu getirir. Ayşe'nin onun için ne dediğini sorar. Ayşe ondan bıktığını söylemiştir. Meryem Mustafa'yı odadan kovar. Dışarıda esen serin rüzgâr

gömleği terden ıslanan Mustafa'yı ürpertir. Hızlı hızlı yürüyerek iki üç adımda bir yere tükürerek gider.

Mustafa kemiğin işe yaramadığını anlamış, Ayşe'yi tamamen kaybetmiştir. Ayşe'nin evlenmesi Mustafa'yı manen çökertir. Birkaç hafta içinde gözle görülür ölçüde zayıflayıp güçten düşer. Mustafa kemiğin işe yaramadığını söyleyip yere çalarken Topal İsmail, Mustafa'nın büyüü yanlış yaptığını düşünür. Ona göre Mustafa kemiğin sıcaklık veren değil soğukluk veren kısmını kıza sürmüş böylelikle kızı kendine ısındıracağına büsbütün soğutmuştur. İsmail bunun dışında büyüün işe yaramayışına ilişkin farklı teoriler üretir, Mustafa ise artık onun dediklerine inanmaz. Abisinin bu büyülerin yalan dolan demesine hak verir. Abisi şu ana kadar ne söylemişse çıkmıştır. Okumuş adam olduğu için bundan sonra o ne derse doğru olduğunu düşünür.

Mustafa, şehre gitmeyi aklına koyar. O da abisi gibi olmayı arzular. Abisi gibi gurbete gidip iş öğrenip kendi parasını kendi kazanmak ister. Şehre gittiğinde ilk zamanlar çok zorlanır, ne iş tutacağını bilemez. Günlerce sokaklarda gezinir, hangi kapıyı çalsa yüzüne kapanır. Hem yaşı küçük hem de zayıf ve çelimsiz olduğu için insanlar ona iş vermezler. Gurbetçi Ömer ona taş işçiliği fabrikasında iş bulur. Fabrikanın patronu ve amiri başta onu çalıştırmak istemeseler de fabrikada çalışan Ömer araya girerek onu destekler. Mustafa kısa zaman içinde işi öğrenir. Taşları büyük bir ustalıklarla kırmayı başarır. Rüştünü herkese ispat eder. Parasını kazanıp kendini geçindirmeyi öğrenir. Bu şekilde bir süre şehirde kalan Mustafa köyünü, ailesini özlemeye başlar. Sonunda amiri ona izin vererek iş tatilinde köye gidip ailesini görmesine vesile olur. Böylelikle Mustafa özne kurulumunu şehirde ötekiyle karşılaşarak tamamlar.

SONUÇ

“Roman analizi. Bir analizin romanı. Bu iki amaç arasında salınma. İkisinin birden peşine düşmek mümkün mü?” Didier Anzieu’un Beckett incelemesinde sorduğu bu soru çalışmamıza ilham kaynağı olarak Beden Fenomenolojisi yönünden Köy romanlarını nasıl yorumlayacağımız üzerine bizi düşünmeye sevk etti. (Anzieu, 2020: 63) Türk Edebiyatı literatüründe bu alanla ilgili çalışma sayısı oldukça kısıtlı olduğundan incelememizin literatüre önemli bir katkı sunacağını umuyoruz.

Konuları, anlatım biçimleri, köydeki yaşantıyı yansıtmaları bakımından Köy Romanları; karakterlerin beden görünümelerini detaylandıran metinler oldukları için çalışmamıza uygunluk gösterdiler. Mercek altına aldığımız beş romanda yer alan karakterler, varlık görünümelerini izleyebildiğimiz karakterler olarak tezimizde yerlerini aldılar. İncelediğimiz romanlara göz atacak olursak *Yaban* romanında Ahmet Celal, kolunun kaybıyla simgesel alandaki kurulumunu yeniden oluşturmak zorunda kalacak, bunu da ancak ötekiyle karşılaşarak yani köyde yaşayarak başarabilecektir. *Tütün Yorgunu* romanında Ağ Osman, romanın başından sonuna dek hastalığındaki değişimlerle görünür. Hastalığa eşlik eden psikoz görünümlü nöbetleri karakteri, günlük yaşamdan tamamen koparır. İyileşmek için şehre gidip tedavi olmaktan başka çaresi kalmaz. *Yağmur Duası* romanında Ferhat ile Gülizar, aşkın bedendeki görünümüleriyle ön plana çıkarlar. Ferhat, şehir hayatında ispat edemediği kendiliğini köy hayatında ispat edebilme fırsatı yakalar. Ferhat’ın kadınlara bakışını değiştiren Gülizar ile olan ilişkisi olur. *Köyün Kamburu* romanında Parpar Ahmet ile Çalık Kerim, ucube beden tipinin birer örneği olarak karşımıza çıkarlar. Yaptıkları kötülüklerle bedenlerinin uyumlu işlediğini görürüz. Parpar Ahmet’in bedenindeki deformasyonlar hastalık sonrası oluşurken, oğlu Çalık Kerim’in bedenindeki deformasyonlar doğuştan gelmektedir. Baba ile oğulun çevresel faktörlerin etkisiyle gittikçe kötüleşen bedensel deformasyonları, iki farklı koşulda oluşan beden deformasyonlarının özne kurulumundaki etkisi hakkında önemli işaretler verir. *Sağırdere* romanında ise Kulaksızların Mustafa çelimsiz bedeni, Pelvan Vahit güçlü bedeni, Topal İsmail sakat bedeniyle ele alınan başlıca karakterlerdir. Mustafa’ya olumsuz örnek olan arkadaşları Pelvan Vahit ve Topal İsmail, Mustafa’yı

davranışlarıyla derinden etkilerler. Mustafa aşkına kavuşamayınca büyük bir kırılma yaşayarak şehre gider, özne kurulumunu yeniden inşa eder.

Tüm bu romanların ortak özelliği ana karakterlerin beden görünüşleri ve özne kurulumlarındaki gelişmelerin birbiriyle bazı benzerlikler göstermesidir. *Yaban* romanındaki Ahmet Celal ve *Yağmur Duası* romanındaki Ferhat Gürz birer aydın olarak öteki ile ilk kez köyde karşılaşır. Bu karşılaşma özne kurulumlarını yeniden inşa ederek kendiliklerini oluşturmalarına hizmet eder. Birer köylü olan *Tütün Yorgunu* romanındaki Osman ile *Sağırdere* romanındaki Mustafa, köyden ayrılıp şehre gidince rahatlar. Osman onu hasta eden insanlardan ve tütünden uzaklaşarak iyileşmenin ilk adımlarını atarken Mustafa şehirde öteki ile karşılaşınca kendini olumlu yönde değiştirerek kendiliğini oluşturma yoluna girer. Bu romanlar arasında *Köyün Kamburu*, karakterlerin özne kurulumunun kötü yönde ilerlemesiyle farklılık gösterir. Şehirden gelen Parpar Ahmet başta simgesel alanın kurallarına riayet ederek yaşayan bir karakterken daha sonra hastalık ve çevre koşulları etkisiyle beden ve ruhen bazı değişimlere maruz kalır. Ucube beden görünüşlerini üzerinde taşıyan kötü görünüm, kötücül bir karaktere dönüşür. Oğlu Çalık Kerim ise doğumunda var olan ve gittikçe artan bedensel deformeler ile ucube beden görünüm, kötücül bir karakter olarak babasından farklı değildir. Ele aldığımız diğer romanlarda ucube bedenler, yalnızca birer tip veya stereotip halinde yan kişiler olarak izlenirken *Köyün Kamburu* romanında ucube bedenler romanın ana karakterleridir.

Varlık görünüşleri karakterlerin gelgitlerini yansıtmaları ve insanî gerçeklerini yakından göstermeleri açısından yazın dünyasına renk katarlar. İyi romanlara bakıldığında, başarılı yazılmış olan karakterlerin hemen hepsinin varlık görünüşlerine uyumlu olarak ele alındıkları göze çarpar. İncelememizdeki romanlar da karakterlerini varlık görünüşleriyle uyumlu olarak kaleme alınmış eserlerdir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde köy romanları içinde edebi anlamda nitelikli eser sayısının azlığı dikkati çekmektedir. Söz konusu nitelikli romanların ortak özelliği romandaki kişileri karakterlerin ve stereotiplerin oluşturmalarıdır. Karakterlerin varlık görünüşlerinin ortaya konulması psikolojik açıdan okuyucunun karakterlere odaklanmasını sağlar, bu da karakterlere gerçeklik ve derinlik katar. Köy romanları ekolü ne yazık ki belli dönem ve yazarlarla sınırlı kalmıştır; orijinal karakterler ortaya koyamayan ikinci sınıf köy romanlarının bu durumdaki payı göz ardı edilemez.

Kanonlaşan gelenek penceresinden bakıldığında köy romanları, ana akım edebiyat geleneğinin büyük ötekisi olarak nitelendirilebilir. Sosyalizmin ışığında esas şeklini ve amacını gösteren köy romanları, hep görmezden gelinen köylüye ve köyün sorunlarına ışık tutar. Ana çatışma unsurları öteki ile ilişkiler olan köy romanları, edebiyat sahnesinde bir öteki olarak eleştiri oklarının hedefinde kalmıştır. Literatürde bu alana ilişkin çalışmalara bakıldığında köy romanlarının kıyasıya eleştirildiği görülür. Eleştirilerin odağı, bu romanların köyün gerçeklerini yanlış olarak yansıttığı ve gerçekçi olmadığı üzerinedir. Özellikle Yaban romanına yönelik eleştiriler, köy romanları ve aydının köye bakışı bağlamında düşündürücüdür. Kimi eleştirmenlerin övgüyle söz ettiği unsurlar, kimileri tarafından yerilir. Bu iki kutba ayrılan eleştiriler geniş bir açıdan değerlendirildiğinde köy romanlarının ana izleğini oluşturan çatışma unsurunun söz konusu eleştirilerin de iki kutbunu oluşturduğu görülür; biz-onlar. Bir başka deyişle ben-öteki algısı yerini aydın-köylü algısına bırakır. Bu algı ve çatışma unsuru eleştiri dünyasına ve köy romanlarına zenginlik katmışsa da ne yazık ki köy romanları ekolünün kısa zamanda kısır döngüye girerek tükenmesine zemin hazırlamıştır.

Romanların ve karakterlerin yazılma amacı, yazarın bakış açısı gibi dış etmenlerden bağımsız olarak incelemeye gayret ettiğimiz romanlarda birçok ortak nokta dikkatimizi çekti. Çalışmamızdaki romanların karakter-tip oluşturma ve anlatma biçimleri oldukça benzerdir. Özellikle hayvan betimleriyle anlatılan tipler/stereotipler açısından ayrı bir çalışmada incelenebilecek zenginlikte örnek tespit ettik. Ayrıca fark ettik ki her köy romanındaki yan kahramanlar tip olarak adlandırılabilir niteliğe sahip değildir. Çalışmamızdaki gibi özneye odaklanan köy romanları bu anlamda istisna oluşturmaktadır. Bu nedenle stereotip tanımını ayrıcalıklı özellikler gösteren tipler için kullanmayı uygun bulduk. Köy romanlarında dikkatimizi çeken bir diğer ortak özellik ise romanların ana izleğini oluşturan diyalektik yapının benzerliğidir. Farklı karakterler üzerinden işlenen ben-öteki ilişkisi, ana karakterlerin özne kurulumunu yönlendirir. İncelediğimiz romanlardaki ana karakterler ve yaşadıkları olaylar kendilerine özgü ve oldukça farklı kurulmuş olsa da karakterlerin öteki ile olan ilişkileri benzerdir. Bu açıdan karakterlerin beden görünüşleri ve bedenlerine dair duyum ve düşünceleri hemen hemen aynıdır. Saydığımız bu özellikler köy romanlarının standartlaşan anlatım özellikleri olmakla birlikte incelediğimiz romanlar diğer köy romanlarına nazaran farklıdır. İncelememizdeki romanlarda tipleştirilmelere

yakından bakıldığında yine de geleneğin izlerini taşıdıklarını görmek mümkündür. İyiler genel anlamda güzel beden görünümünde, kötüler ise genel anlamda çirkin beden görünümünde yaratılırlar.

Konumuz bağlamında bakıldığında köy romanlarında karakterler imgesel alanda kurulmuştur. Yasa ve yasağın olmadığı köylerde, karakterlerin benlikleri ve bedenleri özgürdür ve tüm görünümüleriyle karşımıza çıkmaktadır. Simgesel alan sınırları ve kısıtlamaları beraberinde getirdiği için karakterler simgesel alanın her türlü imleyenini reddeder. Simgesel alanda olmak özne kurulumunu tamamlamanın temel koşuludur. Simgesel alana uyum sağlayamayan karakterler narsistik özellikler gösterir. Ötekinin bulunduğu simgesel alana yerleşmek gerçek manada benliğin ve bedenin inşa edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda incelediğimiz karakterlerin imgesel alanda olduklarını ve birçoğunun narsistik özellikler gösterdiğini belirtmeliyiz. Söz konusu karakterler simgesel alana yönelince özne kurulumlarını tamamlarlar. Bu da en somut biçimde şehre gitmeleriyle gerçekleşir. İmgesel alanda olan köylü karakterler için şehre gitmek simgesel alana geçişi temsil eder. İmgesel alanda olan aydın karakterler ise köye gidince öteki ile karşılaştıkları için simgesel alana geçerler. İmgesel alanda olan bu aydınlarda aşırı uçta gelişen soyut düşünme körleştirici etki yaratır. Benlikleri ve bedenlerindeki ani değişimler onları somut düşünceye yöneltmek özne kurulumlarını değiştirmelerine zemin oluşturur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Ananthaswamy, A. (2018). *Ya Ben Yoksam? Kendiliğın Labirentinde Bir Gezinti*.

Çev. Duygu Akın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. Çev. Ersel Topraktepe.

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Apaydın, T. (1975). *Tütün Yorgunu*. İstanbul: Cem Kitabevi.

Anzieu, D. (2020). *Beckett*. Çev. Nesrin Demiryontan. İstanbul: Metis Yayınları.

Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Beyazyüz, M., Göka, E. (2012). *Hasta Bedenin Ruhu*. Ankara: CK Kitabevi.

Bozarslan, H. (2015). *Türkiye Tarihi: İmparatorluktan Günümüze*. İstanbul:

İletişim Yayınları.

Bumin, T. (2020). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis*

Felsefesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Clore, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. Çev. Özge Soysal. İstanbul: Say Yayınları.

Corbin, A., Courtine, J. J., Vıgarello, G. (2021a). *Bedenin Tarihi 1*

Rönesanstan Aydınlanmaya. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Alfa Yayınları.

Corbin, A., Courtine, J. J., Vıgarello, G. (2021b). *Bedenin Tarihi 2 Fransız*

Devriminden Büyük Savaşa. Çev. Orçun Türkay. İstanbul: Alfa Yayınları.

Corbin, A., Courtine, J. J., Vıgarello, G. (2021c). *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki*

Değişim 20. Yüzyıl. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Alfa Yayınları.

Çavdar, T. (2009). *Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı.* İstanbul:

Yazılama Yayınevi.

Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı.* Çev. Hakan Yücefer. İstanbul:

Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G., Guattari F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1.* Çev. Ali Akay.

Ankara: Bağlam Yayınları.

Dilman, İ. (2011). *Sevgi - Biçimleri, Boyutları ve Paradoksları.* Çev. Ertürk

Demirel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses.* Çev. Barış Engin Aksoy.

İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı.* Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı

Yayınları.

Erdine, S. (1991). *Ağrılar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Erduran, R. (1954). *Yağmur Duası.* İstanbul: Çağlayan Yayınevi.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar.* Haz. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fink, B. (2020). *Lacancı Özne.* Çev. Kemal Güleç. İstanbul: Encore Yayınları.

Freud, S. (2016). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü.* Çev. Oya Kasap.

İstanbul: Telos Yayıncılık.

Freud, S. (2020). *Haz İlkesinin Ötesinde.* Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis

Yayınları.

- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2011). *Ağrı. Bir Temel Fenomene Dair Tıbbi, Felsefî ve Terapötik Değerlendirmeler*. Çev. Kamile Kaş Keskin, Mesut Keskin. İstanbul: Avesta Basın Yayın.
- Hattstein M. (Ed.). (2015). *Başvuru Kitapları Mitoloji*. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: NTV Yayınları
- Hegel, G. W. F. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
- Homer. (2008). *İlyada*. Çev. Azra Erhat, A. Kadir. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Çev. Haz. Harun Tepe. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Jentsch, E., Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine, Tekinsizlik Üzerine*. Çev. Hakan Şahin. İstanbul: Labuta Kitap.
- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Köy Romanında Köy*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1991). *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karpat, K. H. (2009). *Edebiyat ve Toplum: Osmanlı'dan Günümüze*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kojève, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kolk, B. A. V. D. (2019). *Beden Kayıt Tutar: Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden*. Çev. Nurdan Cihanşümül Maral. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Küçükalp, K. (2015). *Fikir Mimarları 09 Husserl*. İstanbul: Say Yayınları.
- Lacan, J. (1994). *Fallusun Anlamı*. Çev. Saffet Murat Tura. İstanbul: AFA Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. Çev. Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lang, R. D. (2011). *Bölünmüş Benlik*. Çev. Ergün Akça. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Leader, D. (2020). *El*. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Leader, D., Corfield, D. (2015). *İnsan Neden Hasta Olur*. Çev. Ayşegül Cebenoyan. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Lyotard, J.F. (2007). *Fenomenoloji*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: Dost Kitabevi.
- Mcgowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları.
- Mcgowan, T. (2018). *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek*. Çev. Kemal Güleç. Ankara: İmge Kitabevi.
- Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nasio, J. D. (2007). *Aşk Acısı*. Haz. Senem Timuroğlu. Ankara: İmge Kitabevi.
- Phillips, A. (2019). *Öyle ve Böyle Yeni ve Seçilmiş Denemeler*. Çev. İpek Şen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Reik, T. (2009). *Aşk ve Şehvet Üzerine: Cinslerin Duygusal Farkları*. Çev. Ali Kılıçoğlu. İstanbul: Say Yayınları.

- Samuels, R. (1993). *Between Philosophy and Psychoanalysis: Lacan's Reconstruction of Freud*. New York and London: Routledge.
- Sartre, J. P. (1981). *Bulantı*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontolojik Deneme*. Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Scully, D. (2013). *Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir İnceleme*. Çev. Şirin Tekeli, Laleper Aytek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, T. W. (2020). *Duygular Sözlüğü: Acımadan Zevklenmeye*. Çev. Hale Şirin. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Solomon, R. C. (2020). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa; Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökenleri*. Çev. Reha Kuldaşlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tahir, K. (1989). *Köyün Kamburu*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tahir, K. (2007). *Sağırdere*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TDK. (2020). *Yazın Akımları Özel Sayısı. Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Žižek, S. (2013). *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*. Çev. Umut Yener Kaya. İstanbul: Monokl Yayınları.

Žižek, S. (2003). *Gıdıklanan Özne Politik Ontolojinin Yok Merkezi*. Çev. Şamil Can. Ankara: Epos Yayınları

Žižek, S. (2015). *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. Çev. Burcu Erdoğan. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tez-Dergi-Makale:

Çakmak, E. E. (Ed.). (2005). *Adorno: kitle, melankoli, felsefe*. [2003 Yaz Özel Sayısı]. *Cogito Dergisi*, S. 36.

Dede, K. (2021). *Türkiye 'de köy romanını yeniden yorumlamak: modernleşme ve alegori*. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. (38). ss.

357-369. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1306957>

Demir, T. (2018). *Kutsaldan sekülere değişen beden algısı*. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (20). ss. 311-325. Şırnak: Şırnak Üniversitesi.

Levinas, E. (2010). *Sonsuzun etiği*. *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler*. Richard Kearney (Haz.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Malmo, R. B. (1975). Motivation and affective arousal. *Comprehensive Textbook of Psychiatry*. A. M. Freedman, H. I. Kaplan, B. J. Sadock, (Ed.). Baltimore: The Williams and Wilkins Co.

- Okay, O. (1990). *Türk romanına köy mevzuunun girişinde unutulmuş bir isim: ahmet mithat efendi. Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 110-115.
- Şen, C. (2017). *Cumhuriyet dönemi türk şiirinde aşkın halleri/fenomenolojisi. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. ss. 185-206.
- Şen, C. (2012). *Fenomenolojinin edebi esere uygulanması, bir edebi eserin fenomenolojisi. Uluslararası Sempozyum Bildiriler Kitabı*. ss. 1025-1045. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Şerbetçi, B. (2010). *Lacan'ın nazar kavramı ve benlik inşasına körlük üzerinden bir bakış. İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul*.
- Tükel, R. (2002). *Panik bozukluğu. Klinik Psikiyatri Dergisi*, (3), ss. 5-15. https://jag.journalagent.com/kpd/pdfs/KPD_5_70_5_13.pdf
- Yıldırım, F. (2020). *Yaban romanında bakış açısı ve anlatıcı düzlemi. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. V. Şahin (Ed.). Ankara: Akçağ Yayınları.