

ÖLÜM VE ADALET KIYAMETİN ROMANI: KIYAMET GÜNÜ

Ömer SELİM*

Sanat eseri bir takım sosyal, iktisâdî, tarihî, dinî ve ahlâkî gerçeklerle ilgili mazmûnları bünyesinde barındırmakla birlikte bu olgu ve hadiselerin bir aynada akseden görüntüler gibi arz-ı endâm ettikleri bir satıhtan ibâret de değildir. Burada genel anlamda sanatın özel anlamda ise sanat eserinin tarih, toplum ve sosyal yapıyla hiçbir alakası olmadığını iddia etmiyor, sadece sanatın gerçekliğinin kendine has bir orijinaliteye, spesifik bir karaktere ve özgün bir dile sahip olduğunu, her zaman ardışık ya da sistematik bir düzen, rasyonel bir yapı ve objektif bir tabiat arz etmek zorunda olmadığını belirtmek istiyoruz.

“Gerçek, saf sanat, gerçekleşmesi mümkün olmayacak şekilde dünyanın mükemmelleştirilmesi yönünde bir mücadeleye girmez, fakat diğer faaliyet sahalarına tatbik edilen gerçek veya iyilik kıstasları ile kontrol edilmesi mümkün olmayan, tamamen kendisine has bir mantığa ve kendisine has kıstaslara dayanır”¹.

Sanat aklilik ve içtimaîliği reddetmemekle, sosyallik, tarihîlik, dinîlik ve ahlâkîliği dışlamamakla beraber onların gerçeklikleri ile birebir örtüşen basit sembolik ifadeler bulma çabasıyla, “gerçekliğin imgelerle yeniden üretilmesi” etkinliği ile, sanatkârın rolü de “*imge zanaatçılığı*” ile sınırlı değildir². Böyle bir yaklaşım sanatı sosyal hadiselerin gölgesi, basit bir kopyası ya da en azından sıradan bir takipçisi farz etmeyi gerektirecektir. Halbuki sanat çok defa “*varolandan bir kaçış*”, ütopyik bir arayış, maddî varlıktan sıyrılma ve mevcûd olanı aşma çabasıdır³.

“Sanatı, hiçbir suretle cemiyetin astarı farz etmeye imkân yoktur. Eğer böyle olmuş olsaydı, tekâmül kanunlarının en normal mekanizması, bu rahatsız edici paraziti çoktan ortadan kaldırır ve onunla uğraşan insan toplulukları, hayat için yapılan çetin savaşta yeryüzünden ebedî olarak silinirdi”⁴.

* K. T. Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü.

¹ Ananda K. Coomarsvamy; *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, çev.: Nejat Özdemiroğlu, İnsan Yayınları, İstanbul 1995, S. 29.

² Aksi bir görüş için bakınız : Kutsiye Bozoklar; *Sanat ve Mücadele*, Ceylan Yayıncılık, İstanbul 1999.

³ Bkz. Ali Şeriatî; *Sanat*, çev.: Ejder Okumuş- Şamil Öcal- Said Okumuş, Şura yayınları, İstanbul 1997.

⁴ Suut Kemal yetkin; *Sanat Meseleleri*, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul 1945, s. 68.

Sanatkâr insan oluşu hasebiyle, mahiyeti ne olursa olsun yaşadığı çağ ve toplumun, hatta bütün çağ ve toplumların meselelerine elbette duyarsız kalmaz. Ancak ele aldığı her konu ve temayı sahip olduğu sanatkârâne istidâtlar ve iştigal ettiği sanat dalının geniş ufukluluğu, ifade kudreti ve dönüştürme iktidârı sâyesinde dönüşüme, hatta başkalaşıma uğratar. İnsanlığı ilgilendiren her mesele sanatkârı da ilgilendirir, ancak bir pedagoğu, bir ahlakçısı ya da bir sosyologu ilgilendirdiği gibi değil. Zira sanat gerçekliğin seviyesine inme gibi bir tedenniyi değil, gerçekliği yükseltme gibi bir terakkiyi gerektirir. Bu bağlamda sanattan herhangi bir sosyal pratik fayda beklemenin abesliği ortadadır. Çünkü sanat eseri insanın sadece aklına ya da duyu organlarına hitap eden sathî ve sembolik objektif estetik değerleri kapsamakla kalmaz, onu psikolojik, aşkın ve metafizik yönleriyle de kuşatarak tek boyutluluktan kurtaran enfûsî ve müteal estetik değerleri de ihtiva eder. Daha açık bir ifade ile söylersek estetik yaşantı özne olan muhatabın nesne olan sanat eseri üzerinde her türlü tasarrufa sahip olduğu, onu istediği gibi dönüştürüp manipüle ettiği monolojik bir süreç değil, hem sanat eserinin hem de muhatabın özne olduğu ve her ikisinin karşılıklı alış veriş içinde buldukları, özneler arası bir iletişim ve etkileşimin icra olunduğu diyalojik bir süreçtir. Bu durum sanatkâra geniş ufuklar, serbestlikler kazandıran bir imtiyâz olduğu kadar, ona sonsuz olanı sonluyla ifade etmek gibi yeni ve ifâsî güç yükümlülükler, gerçekliği aşan, bu dünyaya ait gerçekliğin çok ötesine ait hakikatleri bu dünyaya ait malzemeyle dile getirme gibi ağır sorumluluklar yükleyen ve hareket sahasına yepyeni sınırlamalar getiren paradoksal bir mecbûriyeti de beraberinde getirir.

Sanat bir yansıtmadır, fakat bu bir aynayı yol boyunca gezdirerek ona akseden eşya ve hadiselerle ait görüntülerin bir çetelesini tutmak kabilinden bir yansıtmaya değil, güneş ışığının bir kırağı kristalinde yedi renge ayrılması kabilinden ayırıştırıcı ve güzellik duygusuyla zarûfî ilişkisinden dolayı bir o kadar da billurlaştırıcı bir yansıtmadır, kısaca bir tebellür hadisesidir. Gerçek sanat insanı gerçeklikle değil, hakikatle yüzleştirir. Bu da ister istemez özel bir bilgilenme ve bilgilendirme sürecini lüzumlu kılar.

“Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak tüketilmek istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz, kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir”⁵.

Ancak sanatın özellikle de edebiyâtın sunduğu bilgi pratik, sosyal veya pozitif bilimlerin objektif ilmî ve formel kıstaslar içinde takdîm ettikleri türden değil, insan hislerinin dalgavâri bir karmaşıklık arz eden çetrefil geometrisiyle bağlantılı bir tarafıyla kesbî fakat sübjektif, bir tarafıyla da vehbî ve aşkın bir bilgidir. Bu da sanatı dine yaklaştırır. Fakat burada da ilham ve vahiy arasındaki

⁵ Andrey Tarkovski; *Mühürlenmiş Zaman*, çev.: Füsün Ant, 2. bs. Afa Yayınları, İstanbul 1992, s. 42.

farklılık hakimdir. Mukaddes kitaplar başta olmak üzere mühim dinî metinlerin sembolik bir dil üzerine bina edilmiş olmaları sebepsiz değildir. Şüphesiz sanatla dinin aynı şey olduğunu iddia etmiyoruz. Zaten çalışmamızın amacı da böyle bir problemi gündeme getirmek değil. Biz sadece çok yönlü ve çok ufuklu insan muhayyilesinin “indirgemeci hermönitiklerin” bakış açılarıyla daraltılmaması, mistik, sembolik ve estetik muhayyilelerin birbirine karıştırılmaması gerektiğini söylüyoruz⁶. Bu nedenle bir sanat eserinde yer alan sosyal ya da siyasî temaları tespit etmek, atıfta bulunulan tarihî hadise ve realitelerin sayım ve dökümünü yapmak, ilham alınan sosyolojik veya psikolojik olguların neler olduğunu ortaya çıkarmak gerekli ve faydalı olmakla birlikte sanatın polifonksiyonel karakterini ve nirengi noktasını teşkil eden insan ve güzellik olgusunun çok boyutluluğunu görmezlikten gelmek olacağından yetersizdir.

Bu kompleks yapı monist yaklaşımların yardımıyla çözülemeyeceği gibi, eserin estetik hüviyetini görmezlikten gelerek dikkatleri farklı dahilî ve hâricî unsurlara çeken multi disiplinler yaklaşımların başarısız sentezleriyle de çözülemez. Sanat değerlendirmesi bir bakıma kaynağı ne olursa olsun bir takım kriterleri bir eser ya da şahesere tatbik etmenin ötesinde bu kriterlerin sanatın karmaşık kurmaca dünyasını basitleştirmemesine itina göstermek, yöntem ve değerlerin eserler üzerinde olduğu kadar, eserlerin de yöntem ve değerler üzerinde, seçici, belirleyici ve dönüştürücü etkileri olduğunu gözden uzak tutmamak, sanatın değerleri ile çözüleme ve değerlendirmeye yönelmiş disipline ait değerler arasındaki boşlukları hem sanat eserinin hem de muhatap kitesinin lehine doldurmaktır.

Dolayısıyla sanat eserinin sembol, imaj ve ifadeleri ile biyolojik, sosyal ya da siyasî hayatın adı gerçekleri arasında birebir mütakabiliyetlerin mevcûdiyeti eserin lehine değil aleyhinedir. Bir takım istihraç ve zorlamalarla bulunanlar ise sanatın insanî boyutunun basit bir aksi değilseler sanatkârın âcizliğinin mahsûlüdürler. Bu mücerrede en yakın sanat olan müzik için olduğu kadar, maddeye an bağımlı sanat olan heykel için de, hatta tabiatı icabı toplum ve milletlerin geçirdiği her türlü macerayla en yakından alakalı olan roman için de böyledir. Kısaca hakikî sanat sosyal ya da siyasal meseleleri süsleyip cilalayarak kalabalıklara yutturma maharetini değil, sonsuzlukla eşdeğer bir ibdâ ve inşâ gücüyle yoğrulmuş sanatkârâne bir samimiyetle mümkündür. Ancak bu samimiyet sadece doğru ve kesif hissetmeyi değil, aynı zaman da doğru ve kesif ifade edebilmeyi de gerektirir.

“Gerçekte, sanatta içtenlik bir istek, dürüstlük ile namussuzluk arasında bir seçim sorunu değil, salt bir yetenek sorunudur. Bir kimse yüreğinin tüm gücüyle içten, yapmacıksız bir kitap yazmak isteyebilir de bunu yapma yeteneğinden yoksun bulunabilir. Amacındaki içtenliğe karşın kitap gerçek dışı, yanlış, basma kalıp bir biçimde ortaya çıkar; duygular abartılarak anlatılır, trajediler gösterişlidir, yalandır, düzmedir, dramatik olması istenen kötü bir melodramatiğe dönüşür. Eleştirmen okurken ürperiri ve sıkılır, yapıtın da ‘içsiz’ ‘yapmacık’ olduğunu

⁶ Gilbert Durand; *Sembolik İmgelem*, çev.: Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul 1998.

bildirir. Yazarkenki amaçlarının arılığını iyi bilen yazar, onuruna, törel değerlere ilişkin duygularına meydan okuyor görünen, oysa gerçekte yalnızca masal yeteneklerini kötü damgalayan nitelermeye karşı çıkar. Çünkü sanatta 'içten olma' sorunu 'psikolojik anlayış ile anlatım yeteneklerinin bulunması' ile eş anlama gelir"⁷.

Roman sanatkârâne samimiyeti en fazla gerektiren sanatlardan biridir. Zira romancı diğer sanat dallarında olduğundan çok daha fazla muhatapın karşısına benliğiyle çıkmak durumundadır. Bu da onu yazdıklarının tamamen sübjektif bir itirafnâmeye, ya da tek yanlı ideolojik bir manifestoya veyahut da aksine tamamen objektif eşya ve hadise tasvirlerine dönüşmesi tehlikesiyle karşı karşıya bırakır. Romancı birinci halde bir psikanaliz seansında veya ölüm anında günahlarından nedâmet duyan, yaşadığı mutlu günleri özleyen bir hastaya, kinci durumda ressamın, daha ziyâde fotoğrafçının fırça veya objektifle, kısaca renklerle yaptığı şeyi kelimelerle yapmaya kalkışan, bu nedenle de kaybetmeye baştan mahkum olan bir zavallıya, son halde de çıkış noktası ve söyleminin niteliği ne olursa olsun dünyaya yeni bir nizam vermeye kalkışan bir ideologa, bir vâize dönüşecektir.

Halbuki; "*Romancı ne filozoftur ne de peygamber, sadece hakikatin araştırmacıdır*"⁸. Fakat buna rağmen *François Mauriac*'ın da belirttiği gibi: "*Romancı, insanların arasında, en çok Allah'a benzeyendir, Allah'ın maymunudur. Canlı mahluklar yaratır, kaderler icat eder ve bu kaderleri vakalar, felâketlerle dokur, onları karşılaştırır ve gayelerine götürür.*"⁹. Hakikatin romanda araştırılması bilim ve felsefe de olduğu gibi akıl ve ona bağlı olarak istidlâl ve istihrac yoluyla değil, çok defa onları aşan sezgi, sevgi ve his yoluyla elde edilen müktesebâtın estetik bir dönüştürme ameliyesinden geçirilerek bedîî biçim ve ifadelere dökülmesiyledir ki sanatkârın mizacının, şahsî meziyet ve yetersizliklerinin, içtimaî yapının, içinde yaşanılan sosyal ve kültürel çevrenin, muhatap kitlesinin bedîî, siyasi ve iktisâdî seviyesinin, toplumun yönetilme şeklinin en çok devreye girdiği yer burasıdır. Baskıcı yönetimler altında yaşamaya mecbûr olan sanatkârların çok defa abartılmış bir sembolizme, anlaşılmaz ifade ve biçimlere başvurdukları bir gerçektir. Özellikle sâbık Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği gibi en basit bir ifadenin dahi maksadına bakılmadan sahibini cezaevlerine, sürgünlere, hatta idama götürebildiği bir demir perde diktatörlüğünde yaşayıp eser veren sanatkârın elinde ya mevcûd sisteme ve onu elinde bulunduran yönetici kadrosuna medh ü senâ ile dolu eserler vermek ya da uğrayacağı herhangi bir soruşturmada kendisini maruz kalacağı her türlü ithamdan kurtaracak, yöneltilecek her nevi suçlamayı rasyonel yoldan akim bırakacak, karşı tarafın görünüşte masum kabul edeceği, ama buna rağmen muhatapların his ve fikir dünyasında derinden ve sessizce fırtınalar koparabilecek bir üslûp elastikiyetine sahip eserler vermek dışında herhangi bir alternatif yoktur. İfade ettiği gerçekler zâhirî gerçekliklerle birebir mütakabiliyet

⁷ Aldous Huxley; *Denemeler*, çev.: Aysel Usluata, Cem yayınevi, İstanbul 1976.

⁸ Milan Kundera; *Roman Sanatı*, Çev.: İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul 1989.

⁹ Burhan Toprak; *Din ve Sanat*, Sühulet Kitabevi, İstanbul 1937, s. 45.

eserler yukarıda bahsettiğimiz bedîî noksanlıklarının yanı sıra bu gibi ülkelerde yazarın başına bir sürü maddî ve manevî dert açacaktır.

Bu kısa girişten sonra birinci yolu seçerek mevcut iktidârla uzlaşan ve bu uzlaşma çerçevesinde angaje eserler veren yazarları bir tarafa bırakarak ikinci yolu tercih edenlerden olan *Yusuf Samedoğlu*'nun yazımızın konusunu teşkil eden "*Kıyamet Günü*" adlı romanının incelenmesine geçebiliriz¹⁰.

Roman ilk defa 1985'de kitap halinde yayınlanmış, 1995 yılında da Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Eseri aktaran *Yusuf Gedikli* okuyucuya faydalı olmak, karmaşık bir olay örgüsüne ve şahıs kadrosuna sahip eserin Türk okuyucusu tarafından daha kolay anlaşılabilmesi ve aradaki kültürel kopukluğun bir nebze olsun doldurulabilmesi amacıyla baş tarafa *Yusuf Samedoğlu*'nun hayatı, eserleri ve edebî şahsiyeti hakkında, ayrıca eserdeki vaka, olay örgüsü ve şahıs kadrosu hakkında açıklayıcı bilgiler ihtiva eden bir giriş yazısı da eklemiştir. Mütakâmil bir lisân hassasiyetine sahip olan, özellikle de Türkçe'nin fonetik ve sentaksının bozulmaması yönünde gayret sarf eden *Yusuf Gedikli* ihtivâ ettiği mahallî ağızlarla ait unsurlar da dahil olmak üzere eserin aktarımında, oldukça titiz davranmış, bir takım yabancı kelimelere Türkçe karşılıklar teklif etmiş, Azerî Türkçe'sinin yaşayan kelimelerini yer yer kullanmaktan çekinmemiş, eserin orijinalliğine halel getirmemek için metinde geçen özgün diyalog, atasözü ve deyimlerin can alıcı ifadelerin Rusça ya da Azerî Türkçe'sindeki asıllarını almış dilimizdeki karşılıklarını ise açıklama dipnotlarıyla vermiştir. Ayrıca bu dipnotlarda eserde ismi geçen eşya ve kavramlar hakkında açıklamalar da yapılmıştır. Yeri gelmişken giriş kısmı dipnotlar üzerinde de kısaca durmakta, bazı noktaları açıklığa kavuşturmakta fayda mülâhaza ediyoruz. Bir taraftan eserini değerini korumak, diğer taraftan da aynı irfânın yakın kollarını paylaşan iki halk arasında sağlıklı bir dil ve kültür köprüsünün tesisine katkıda bulunmak gibi tamamen gibi hâlisâne bir gayretin mahsûlü olduğundan asla şüphe etmediğimiz bu aktarma faaliyetinde zaman zaman ilmi kriterlerin dışına çıkılarak sübjektifliğe kayıldığını da belirtmeliyiz.

Kitabın arka kapağında yer alan "*Yazar, işgalci hükümdâr ve orduyla zâlim ve emperyalist idareleri, Baba Kaha ile İlahi adaleti sembolize etmiş, zalim ve emperyalist idarelerin bir gün mutlaka yıkılacağı mesajını vermek istemiştir. Gerçekten de öyle olmuş, zalim ve emperyalist Sovyetler Birliği 1991'de kendiliğinden yok olmuştur.*" açıklamasında daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, edebî gerçeklerle ve tarihî gerçekler arasında birebir eşleme yapma hatasına düşülmüştür. Bu tip açıklamalar eserin mütalaasını bir bulmaca çözümüne çevireceği, okuyucunun eseri yorumlama serbestisini elinden alacağı, ondan hareketle yeni edebî ufuklara kanatlanma istidâdını körelteceği, kısaca muhatabı edilgenleştireceği için sakıncalıdır. Üstelik estetik kültürü zayıf bir okuyucunun bu ifadeden hareketle bahsedilen tarihî devir gelip geçtiği, sosyal yapı tamamen ortadan

¹⁰ Yusuf Samedoğlu; *Kıyamet Günü*, Türkiye Türkçesine Aktaran: Yusuf Gedikli, Ötügen Yayınları, İstanbul 1995. (Metindeki bütün alıntılar bu baskıdan yapılmıştır).

kalktığı ya da büyük ölçüde değişikliğe uğradığı için eserin bugünün insanına verebilecek bir şeyi olmadığı, kahramanlarının çoktan ölmüş olduğu zehabına kapılması da mümkündür. Aynı hata kahramanlardan Sadi Efendi hakkında bilgi verilirken bir kez daha tekrarlanmıştır: “Kanlı 37 kıyımında zulme uğrayan aydınları temsil eder. İstanbul’da da bulunmuştur (Diyelim bu Hüseyin Cavit olsun. Cavit de İstanbul’da bulunmuştu.) Tarihi eserler yazan rejime muhalif bir aydındır. Yeni rejimle uyuşamaz. Salahoğlu tarafından sorguya çekilir ve A. G. Hakkında bildiklerini söylemesi istenir (Diyelim A. G. de Ahmet Cevat olsun). Kirlikir’in sözüne uyararak yazdıklarını saklar. Sadi Efendi’nin günlüğü aynı zamanda rejimin eleştirirsidir”. Halbuki büyük romanların kahramanları hiçbir etten kemikten varlığın olamayacağı kadar hakikidirler. “Onların ölmeyen özü, bizimki gibi metafizik bir iman değildir; biz şâhitleriyiz. Nesiller onları bütün dirilikleri ile birbirlerine bırakırlar”¹¹. Romanın gerçeği ile hayatın gerçeği arasındaki boşluğun, daha doğrusu uçurumun hayatın lehine kapatılmak istenmesi edebî esere verilebilecek en büyük zararlardan biridir.

“Romanın gerçeği ile hayatın gerçeği o kadar birbirinden farklı ki, her gün çevremizde gördüğümüz olaylar ve kişilerden birinin hiç değiştirilmeden önümüze getirilmesi bizi sıktığı gibi, kimi olaylar da hayattan alınsa bile bir romanın sayfalarında bize inandırıcı gelmez, nasıl olur der çıkarız işin içinden. İşte bu soru ile romancı ve okuyucu arasına aşılmaz duvarlar çıkar. Bu duvarı aşmayan roman da okuyucu da olayı yaşama imkanını yitirmiştir. Bu imkanın yeniden sağlanması gerekir. Romanın bütün değeri kazanılan bu imkanın iyiye kullanılmasıyla ortaya çıkar”¹². Bu konuyu daha fazla uzatmak istemiyor, dipnotlardan bir misalle bahsi kapatıyoruz:

“Temir, dünyayı Sibirya’dan beri dolaşıp kendisine hiçbir yerde sığınak bulamamış, nihayet gelip Kür kıyısındaki bu kadim Yunan köyünde ömür boyu mesken salmıştı.” cümlesinde geçen “Yunan” kelimesinin okuyucuda meydana getirebileceği kafa karışıklılığını izâle edebilmek için konulan dipnotta; “Kafkasya’da Türkiye Türkçesi konuşan Hıristiyan Türklere aydınların verdiği addır. Halk arasında Berzen adı verilir.” bilgisi verildikten sonra; “Bunları Karamanlılar gibi Yunanlılara kaptırmadan Türklüğe ve Müslümanlığa kazanmamamız lazımdır.” şeklinde siyasî temenni belirten bir ifadeye yer verilmiştir¹³. Kuşkusuz aktaranın görüşünü terk etmesini elbette istemiyoruz, ancak bir romanın bir lehçeden diğerine aktarımı esnasında başvurulan açıklama dipnotları bunun yeri değildir. Aktarma çabasını, dil ve kültür hassasiyetini takdir etmekle beraber ideolojik karakterli bir edebî eser kahramana söyletilebilecek, yada aynı tip bir makalede kullanılacak ifadelerin objektif bilgiler ihtivâ etmesi gereken açıklama dipnotlarında kullanılmasını ilmî tavırla bağdaştıramıyoruz. Bu derece

¹¹ Burhan Toprak; age., s. 46.

¹² Durali Yılmaz; *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötügen Yayınları, İstanbul 1998, s.11.

¹³ Kıyamet Günü; s. 45, 1. numaralı dipnot.

sübjektif bir tarafgirlik belki politik bir okuma ve değerlendirmede mazur görülebilir.

Roman biri neredeyse hiçbir tarihi devre ve topluma atıfta bulunmayan, ama genel karakteri itibarıyla bütün çağ ve toplumlarla benzerlik arz eden tamamen kurmaca, diğer ikisi ise eski Sovyetler Birliği'nde yaşanmış ve birbirinin kronolojik devamı olan Stalin'in 1920 – 1954 arası iktidarının baskı, zorlama ve şahsiyete tapma dönemi ile onu takip eden 1954 – 1982 arasındaki kısmî bir yumuşama ve serbestinin sağlandığı durgunluk dönemine sık sık atıflarda bulunulan toplam üç devreyi ihtivâ eder. Son iki devrin anlatıldığı bölümlerin daha lokal bir gerçeklik arz etmesine mukabil zaman ve mekan coğrafya hakkında hemen hiçbir bilginin vermediği ilk devrin anlatıldığı bölümler oldukça ütöpik bir karakter arz eder. Ancak yazar kronolojik sıra takip etmemiş, zaman zaman vakaları paralel bir şekilde vermiş, zaman zaman da geriye dönüş ve bilinç akımı tekniğini kullanarak olaylar arasında geçişler sağlamıştır.

İlk devir yüzyıllar öncesinde geçen yağmalar, idamlar ve zulümlerle dolu bir işgal hadisesini anlatmaktadır. Romandaki bir takım ipuçlarından işgalci ordu ve hükümdârın Müslüman oluşu sezilmektedir. Padişâhın en yakın adamı Hadım Enver'in sık sık afyon çekmesinden hareketle, ayrıca yazarın bir Azeri oluşu ve Azerbaycan'ın tarih boyunca İran ve Rusya arasında kalışına bakılarak istilacıların İranlı olduğu kanaatine varmak mümkünse de biz böyle bir çıkarımın zorlama olacağını düşünüyoruz. Zaten yazar da böyle bir çabanın içine girmemiş, adeta istila ve zulmün her çağ ve toplumdaki genel karakterini tespiti, adaletsizliğin soyut bir tablosunu çizmeye çalışmış, bu yüzden de oldukça müphem bir yapı oluşturmuştur.

Bu kısımdaki zâlim Padişâh ve en yakın adamı olan Enver'in hadım oluşlarıyla zulmün bir gün biteceği kötlüğün devam etmeyeceği mesajının verildiği şeklinde iyimser bir mesajın verildiği düşünülebilir. Bu bağlamda *Cengiz Aytmatov*'un "*Beyaz Gemi*" adlı romanıyla paralellik kurmak mümkündür. Orada da despot zâlim ve saldırgan bir karakter olarak adeta Sovyet despotizminin bir prototipi haline getirilen Oruzkul kısırdır¹⁴. Kendisine sığınmış olan ihtiyar Mümin ve torununa çok kötü davranır, sürekli içki içer, ormandan kaçak ağaç keser, kısaca zâlimdir. Ancak her iki romanda iyimserlik havası oldukça azdır¹⁵. Eserde iktidâr, gazap ve kötülüğün bir timsâli gibi verilen Padişâh, Hadım Enver kendisini yıkarken "*bedeninini iğdişlenmiş yerinden doğan ağrıya dayanamadığı içim sızlanmaya*" başlar. Ama yine de; "*Bilhassa zayıf, çelimsiz, gözlerinden akrep kını yağar*". Bu iktidârı Hadım Enver'in ifadeleri teyit etmektedir: "*Gökte Allah'tır, yerde sen. Allah'ın buyruğu senin buyruğun demektir*". Burada da Türklerin İslâm öncesi inancında hakim olan, İslâm'dan sonra da değişik mahiyet ve tezâhürler kazanarak devam eden Allah inancına bazı atıflar bulmak mümkündür. Müslümanlıktan

¹⁴ Cengiz Aytmatov; *Beyaz Gemi*, çev.: Refik Özdek, Ötügen Yayınları, İstanbul 1991.

¹⁵ Bkz. Ali İhsan Kolcu; *Millî Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötügen Yayınları, İstanbul 1997.

önceki dinimizde hakan Tanrıyı temsil eder, Bilge Kağan “Tanrı gibi gökte doğmuştur”. Osmanlı Türklerinde ise halifelik vasfını taşıyan sultanlara “Zıllu’l-lah” (Allah’ın gölgesi) denmektedir ki, bu ifade romanın bir yerinde de kullanılmıştır. “Memleketin halkı şâiri çok seviyor, ulu hükümdâr; gökleri, yerleri yaratan Allah’ın adaletli gölgesi, korkuyoruz ileri geri konuşan olur”. Ancak romanda Padişâh adaletle hareket etmediği için bu kutsiyetini kaybetmiştir. Seferden önce bütün askerlerine cinsî münasebeti yasaklamıştır. Bu kuralı aşık olduğu bir “bir gavur kıızı” yüzünden bozan, hatta bu yüzden öz kardeşini öldüren bir askeri idam ettirir. Bu olay bir yönüyle Kabil kıssasını, bir yönüyle de Cengiz Aytmatov’un “Cengiz Han’a Küsen Bulut” romanını hatırlatmaktadır. Adı geçen romanda da Cengiz Han bütün askerlerine eşleriyle cinsî yakınlığı yasaklamış bu kurala uymayarak çocuk sahibi olan bir çifti idam ettirmiştir¹⁶. Bu kısım bir fitnenin dile getirildiği, Türk destanlarında sıkça rastlanan kadın yüzünden başa gelenlere benzer bir felaketin anlatımı olarak telakki etmek mümkün olduğu gibi, aşkın yüceltildiği bir metin olarak kabul etmek de mümkündür ki romanın sonuna doğru bu düşünce daha ağır basar.

Bu kısımda dikkati çeken bir diğer unsur da zulmün bir kurdun tanıklığı ile verilmiş olması, bir bakıma kurdun yansıtıcı merkez olarak romanda yer almasıdır. Bu tasarruf vahşiliği ve baş eğmeyen karakteri ile temayüz etmiş olan kurdun “millî ongunumuz” olmasıyla ilgili olduğu kadar, kanaatimizce insanî vahşetin daha büyük daha korkunç olduğunu vurgulamak, insanın en yırtıcı hayvandan daha yırtıcı bir hale gelebildiğini daha çarpıcı kılmak içindir. Zira kurdun vahşiliği fitrî olduğu halde hükümdâr ve ordusununki, yani insanınki tamamen insanlıktan çıkmanın, “kudurmanın” sonucudur. Nitekim çok uzaklarda yatağında kıyıldayan Baba Kaha’nın gazabının yaklaşmakta olduğunu yağmaya dalmış askerlerden, hükümdâr ve Hadım Enver’den evvel, kurt hisseder:

“Yalnız kurt veya ayı değil, kuş bile bugün ordugâha yaklaşmamalıydı. Çünkü bugün Baba Kaha’nın karanlığında başka bir olayın meydana gelmesi lazımdı. Rüzgâr bütün alemin, taşın, toprağın, göğün, yıldızların gazabını içine sindirmişti; dünyanın iki ayaklılarını tehdit ediyor, ‘geliyorum’ diyordu. Hesap sormak için geliyorum, bu iki ayaklı, demir giysili, mızraklı, kalkanlı, aylarca su yüzü görmeyen, suratları kirden pastan kararıp bakır rengine dönen bu iki ayaklı şeytanların niye böyle kudurdıklarını görmek için geliyorum. Uykusuz gözlerdeki kinin, hiddetin sebebini bilmek için, kabuk bağlamış dudakların arasından çıkan tükürüklü küfürlerin manasını anlamak için geliyorum. Bu güz gününün ayazında omuz omuza verip duran, çadırların çevresinde oturup yorgunluktan su kaynatmaya dahi takati kalmayan, eti çiğ çiğ yiyen, sonra kana bulanmış dudaklarının ıslaklığını yüzlerine yayan iki ayaklı kulların bu belalı dünyadan ne istediklerini görmek için geliyorum. Ordugâhın hemen yanında ölüleri üst üste yığıp, çürüyen cesellerin kokusunu hissetmeyen, silah arkadaşlarını gömmeye bile gücü kalmayan,

¹⁶ Cengiz Aytmatov; *Cengiz Han’a Küsen Bulut*, çev.: Refik Özdek, Ötügen yayınları, İstanbul 1995.

güneş ışığından gizlenen bu iki ayaklı, kanatsız yarasaların kandan ne zaman doycaklarını anlamak için geliyorum". Padişâh ise neden sonra uzaklardan uğultulu bir rüzgârın estiğini duyduğunda bile kendisini sorguya çekmeyi düşünmez.

İşgal edilen ülkedeki şâirlerin padişâhtan ülkenin en büyük şâirinin başını istemeleri bu ülkedeki bozulmuşluğun bir göstergesidir. Şâirin şâir başı istemesi yüzyıllar öncesinin ilkel toplumlarında görüldüğü gibi günümüzün komünist ve demokratik toplumlarında sıkça görülen vakialardandır. Nihayet şâirin başı kesilerek kendilerine verilir. Ancak padişâha incitici bir söz söylememesi için idam yerine götürülmeden önce dili kesilir. Vezirlerin büyük korkusuna rağmen halk ayaklanmaz. Burada ister istemez *Mehmet Emin Yurdakul*'un birkaç mısraını hatırlayacağız:

*"Bırak beni haykırayım, unutma ki şâirleri haykırmayan bir millet
Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir".*

Nihayet şâirin başının yanında yanık ağıtlar söyleyen *Üfleme Kasım*'ın annesine susturmak için başbuğlar tarafından vurulan bir kırbacın memleketin en yaşlı "*akbirçeği*" olan bu kadını öldürmesi Baba Kaha'nın gazabını celp eder, bir rüzgâr bütün şiddetiyle gelip bütün ülkeyi, Hükümdâr ve avanesini buza çevirir. Bütün bunlar olup biterken şâirin kesik başındaki bir çift göz zuhur eden hadiseleri seyretmektedir. Hükümdâr işlediği günahların bedelini ödeyerek arınır, zira ölümüne yakın yüzüne bakılan Hadım Enver'in gördükleri bunu ima etmektedir: "*Hükümdâr ellerini yumruk yapıp karnına sokmuştu, bedeni, başı tir tir titiyordu. Hadım Enver hükümdârın yüzüne, gözlerine baktı, içinden 'Allah, Sen onu cennetlik ele!' dedi. Çünkü artık hükümdârın yüzünden dehşet yağmıyordu, gözlerinde akrep kini yoktu. Bu gözler beş yaşındaki erkek çocuğunun gözleri gibi dupduruydu*".

Bu kısmın Padişâhtan sonraki en önemli tipi Hadım Enverdir. O da Padişâh gibi neslini devam etme istidadından mahrumdur. Çift taraflı bir karakter arz eder. Bir taraftan sınırsız sadakatin, karşılıksız bağlılık ve fedakarlığın mümessili, diğer taraftan zâlimle işbirliği yapan, zulmü alkışlayan uzlaşmacı ve onursuz bir tiptir. Bu kısmın tek iyimser ve müspet tipi *Üfleme Kasım* ve idam edilen *Selim* adlı askerin sevgilisi olan genç kızdır. *Üfleme Kasım* Padişâhın soytarısı olduğu halde şâirin elyazmalarını uzaklara kaçıırır, yolda rastladığı *Oduncu Behlül*'ün yetimlere yardım eder. Genç kız ise uzaklarda, *Baba Kaha*'nın rüzgârının duyulmaya başladığı sıralarda, yaşlı kurda torbasındaki ekmekten yedirmektedir. Bu kısmın iyimser fonu bu hadiselerle sınırlıdır. İhtiyar kurt ise olup bitenleri seyreden, ama onlardan etkilenen bir rol üstlenmiştir. Bu haliyle Elçin'in "*Ölüm Hükümü*" adlı romanındaki "*Gicbeser*" adlı köpeği hatırlatır¹⁷. Gicbeser de çevresinde cereyan eden haksızlık ve

¹⁷ Elçin; *Ölüm Hükümü*, Türkiye Türkçe'sine aktaran: Yusuf Gedikli, Ötüken Yayınları, İstanbul 1996.

adaletsizlikleri bir anlam veremeden seyreder ve sonunda tren rayları üzerinde yatarak intihâr eder¹⁸.

Yeri gelmişken kıyamet kavramının romanda iki anlamda kullanıldığını belirtelim. İlki yukarıdaki alıntıda da yer aldığı gibi kötülerin, zâlimlerin hak ettikleri cezâyı bulacakları felaket, ikincisi ise Sadi Efendi'nin elyazmaları kayıp olan romanın adı. Eserin sonunda *Kıyamet Günü* bulunur, yazar birinci devredeki olaylarla kayıp elyazmaları arasında bağlantı kurmuştur. Bu kısımda anlatılan hadiselerin daha sonra *Sadi Efendi*'nin eserinden alındığını görüyoruz. Kıyametin ilk anlamı bir yer hariç sadece kötülöklere yönelmiş, genellikle günahkârların hak ettikleri cezâyı bulmalarından bahsedilmiş, bunun yanında iyilerin mükafatlandırılmasını da kapsayan genel kabulden uzak durulmuştur.

İkinci devrin anlatıldığı bölümler de tıpkı ilki gibi ardışık bir sıra takip etmemiş, romanın değişik yerlerine serpiştirilmiştir. Romanın tarafımızdan numaralandırılmış dördüncü bölümünde ölüm döşeginde vicdan azabıyla kıvranan *Zülfükâr Kişi*'nin anlattıkları ile ikinci ve üçüncü devir arasında bağlantılar kurmuştur.

Bu bölümlerde Azerbaycan'ın Sovyet hâkimiyetine girişinden *Stalin*'in ölümüne kadar geçen sürede cereyan etmiş olan siyasî hadiselerden yararlanılmıştır. İlk devrin anlatıldığı kısımlardan farklı olarak burada prototipler değil, tipler kullanılmıştır. Mekan asker çadırlarının kurulduğu bozkırlar değil, Bakü'nün cadde ve sokakları, *Sadi Efendi*'nin evi, Toplantı salonu, *Salahoğlu*'nun ofisidir. Mekanik bir hal alan ve sloganik düşüncelerle işleyen sistemle bir türlü yıldızı barışmamıştır. Gammazlık ve insan kıymınının yaşandığı, özellikle rejimi sorgulayan aydınların ağır itham ve baskılara maruz kaldığı bir ortamda dürüst kalmaya çalışır. *Muhtar Kerimli*'nin bütün zorlamalarına, *Salahoğlu*'nun yüze gülmelerine rağmen *A. G.* hakkında olumsuz ifade vermez. *Kirlikir*'in tavsiyesini dinleyerek yazdıklarını saklar. Ancak Sadi Efendi yıkıcı bir anarşist değil, insanî hassasiyetinden taviz vermemek için mücadele eden hassas bir entelektüeldir. Yazdığı eserin adı kıyamet günüdür ki, daha önce belirttiğimiz gibi bu roman eserde Padişâh ve ordusunun işgal ve felaketlerinin anlatıldığı kısımları meydana getirmektedir. Böylece yazar birinci ve ikinci dönem arasında bağlantı kurmuştur. Bir diğer bağlantı noktası da *Salahoğludur*. *Zülfükâr Kişi* ölüm döşeginde. *Salahoğlu*'nun emriyle öldürdüğü *Sarıca oğlu Muhammet*'i hatırlayarak vicdan azabı çeker.

Bu kısmın en dikkate değer karakterlerinden birisi *Kirlikir*dir. Romanda bir sıçan olarak betimlenmiş, fakat olağanüstü meziyetlerle donatılmıştır. Üç yüz elli senedir insanoğlunun yaptıklarını izlemekte, hadiselerin içyüzünü bilmekte, romanın kahramanlarından "*hasta olacak adamlar*" ve *Sadi Efendi* ile konuşmakta, ona kişi ve hadiselerin iç yüzü hakkında bilgiler vermektedir. İnsanların sırlarını bilir içlerinden geçirdiklerini okuyabilir ama kimseyi inandıramaz. Bu haliyle, bir bakıma

¹⁸ Bkz. Sedat Adıgüzel; "*Ölüm Hükümü ve Tarihî Gerçekler*" A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, nr: 12, Erzurum 1999.

daha sonra *Cengiz Aytmatov*'a da ilham veren mitolojideki *Kassandra*'yı hatırlatır¹⁹. Ancak ne mitolojideki gibi ne de zikrettiğimiz romanda onun misyonunu üstlenen kahramanlar gibi trajik bir kadere mahkum edilmemiştir. İyiliğin yanında kötülüğe de hak tanır: “*Dinle...Semenderoğlu'nun evinde yeni parayla tam sekiz yüz bin manat para var. Artık altınları, pırlantaları söylemiyorum. Bunları Ağdam'da, babasıgilde saklıyor. Hepsini de demek mümkün ki, tütün fabrikasından, Avrora sigarasından kazandı. Milleti zehirleyerek.. Rica ediyorum beni doğru dürüst anla. Becerene can kurban! Millet iş yeri açıyor. Rüşvet alıyor, rüşvet veriyor. Benim onlarla işim yok. Gene diyorum becerene can kurban! Zamane böyledir. Herkes senin gibi saf, beceriksiz, enayi değil ki! Kendi,ne doğru düzgün bir pantolon dahi alamıyorsun*”. *Kirlikir*'i sadece “*hasta olacak olan*”, daha sonra da “*hasta*” olan adam ve *Sadi Efendi* görebilir. Onun varlığı ve söyledikleri bir bakıma hastanın sayıklamalarından ibarettir. Yazar bu insan olmayan, fakat olağanüstü yeteneklere sahip varlığı romana sokmakla yaşanan topluma, çağın insanlarına ve en önemlisi insanoğlunun çirkinleşen tabiatına dışardan bakmayı başarmış, onu bir hastanın sanrılarından ibaret göstererek de romanda havanın realiteden uzaklaşarak, fantastiğe kaymasını önlemiştir. Rüşvete göz yumulabileceğini söylemesi ahlaki bozulan insanoğlunun yaptığı pek çok büyük kötülük yanında onun artık adi bir vaka derekesine düştüğünün ima edildiği anlamında alınabilir. *Kirlikir* son tahlilde yazarı temsil etmektedir. Ancak yazarın kendisini hissettirdiği kısımlar bunlarla sınırlı değildir. Anlatma tekniğine başvuru hemen hemen her yerde yazar anlatıcı, tabir caizse sanatkarın parçalanmış şahsiyeti karşımıza çıkmaktadır.

Üçüncü devrin anlatıldığı kısımlarda kişiliklerdeki değişimler, nedâmet duygusu adalet, ölüm ve kıyamet düşüncesi hâkimdir. *Muhtar Kerimli* gibi menfi tiplerin özde aynı kalıp davranışlarında bir takım değişikliklere uğramalarına mukabil, *Zülfükâr Kişi* ve *Agop Mirzayan* korkunç bir pişmanlık ve vicdan azabına düşmüşlerdir. *Zülfükâr Kişi* hastalığının son demlerinde *Salahoğlu*'nun emriyle öldürdüğü *Sarıca oğlu Muhammet*'in kendisini çağıran sesini takip ederek Kür Nehri kenarına kadar gider ve orada ölür. Temir geldiği yere geri dönmeye karar verir. *Hasta, Sadi Efendi*'nin uzun süredir kaybolan elyazmasının bulunduğunu, adının da “*Kıyamet Günü*” olduğunu öğrenince ölür. *Muhtar Kerimli* ise artık *Sadi Efendi*'ye kötü davranan kendisi değilmiş gibi anma toplantıları tertip etmektedir. *Mahmut* da yine Kür Nehri'nin kıyısında *Kayaaltı*'nda ölür. Bu olaylardan hareketle ölüme bir “*katharsis*” (arınma) anlamı yüklendiği de söylenebilir.

Roman toplam yirmi dört bölümden meydana gelmiştir ve bu bölümler birbirlerini düzgün ya da kronolojik sırayla takip etmezler. Yazar sık sık geriye dönüşlerden ve psikolojik tahlillerden, zaman zaman da bilinç akımından yararlanmışır. İlk devrin kahramanlarının tamamen farklı olmalarına ve etkinliklerinin o devrin anlatıldığı kısımlarda bitmesine mukabil son iki devrin kahramanları neredeyse aynıdır. Bu, ilgili bölümlerin ekseriyetle iç içe geçmiş

¹⁹ Cengiz Aytmatov; *Kassandra Damgası*, çev.: Ahmet Pirverdioğlu, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.

olarak verilmesinden kaynaklanmaktadır. Kahramanların hemen hepsi bünyevî, ruhî ya da ahlakî bir illetle malûldürler. *Padişâh*, *Hasta* ve *Enver* bedenlen, *Zülfükâr Kişi* hem ruhen hem de bedenlen rahatsızdır. Üstelik bir zamanlar gönül verdiği Bolşevizm kendisine pek çok haksızlık yaptırmıştır. Buna rağmen inançlıdır: “*Eski Bolşevik olsa da, gençliğinde etraftaki camileri kapatmakla ünlense de, her sözünün başında da, sonunda da Allah demeyi ihmal etmemiştir.*” *Mahmut*, *Moşu*, *Salahoğlu*, *Muhtar Kerimli* ve *Agop Mirzayan* ahlaken çöküntü içindedirler. *Zülfükâr Kişi*, ilerlemiş yaşında, ölüm döşeğinde ağrılar ve vicdan azapları içinde kıvrılmakta, *Hasta* sürekli nöbetler geçirmekte ve sanrılar görmekte, *Temir* kendisini terk eden karısını bir türlü unutamadığı için sürekli içmekte ve küfürler etmektedir. *Moşu* içkiye müptela olmuştur, *Mahmut* hem alkol müptelası, hem de müsriftir. “*İzine çıktığı zaman, yıl boyu biriktirdiklerini, bir ayın içerisinde bu şehirlerin birinde yele veriyordu.*” “*Camı sıkın olduğunda veya keyfi yerinde olduğunda evde yüksek sesle konuşma adeti mevcuttur.*” *Padişâh* ve *Enver* hadımdırlar. *Agop Mirzayan* alkol ve nedâmetin pençesindedir. *Seyfullah Emmi* büyük bir yalnızlığın içindedir. Kızı *Zeynep* genç bir teğmenle düşüp kalkmaktadır. *Sadi Efendi*'nin kızı *Selime Hanım* akli bir rahatsızlığa yakalanmış olarak bilinir, babasının hatırına akıl hastanesine kapatılmaz. *Doktor Bergman*, yalnız ve saplantılıdır. Kendisini annesi *Dora Solomonovna* doğurmamış, bir mucize eseri dereceli cam kap gibi bir şeyin içinde dünyaya gelmiştir. Yıllar evvel baba dede yurdu *Jitomir*'den kalkıp Bakü'ye gelerek yerleşen bu ihtiyar Yahudi zamanla yaşadığı her dakikanın tadını çıkarmak isteyen bir hedoniste dönüşmüştür. *Muhtar Kerimli* ve *Salahoğlu* ahlakî bozukluğun en uç noktasındaki insanlardır. Yazar dejenereasyonun her yönlü olduğunu vurgulamak için böyle bir yöntemle baş vurmuş olabilir. Romanın hem ruh, hem beden hem de ahlâken en sağlıklı tipi *Sadi Efendi*dir. O bir bakıma geleneksel samimiyet, vefa, iyilik ve sağduyunun müşahhaslaşmış hali gibidir.

Romanda kadın kahramanların önemli bir yer tutmadığını söyleyebiliriz. Zaten eserdeki kadın kahramanlar *Tatar Temir*'in kocasını terk eden ve romanda kendi varlığıyla karşımıza hiç çıkmayan karısı, *Hasta* babasına bakan *Zülfükâr Kişi*'nin kızı *Salatin*, *Zemine*, *Selime Hanım*, *Hırda Bacı*, *Kızhanım* ve aşkı yüzünden öz kardeşini öldürüp idam edilen askerin sevdiği “*Gavur kızı*” ile sınırlıdır. *Temir*'in karısı ve genççe, burma bıyıklı bir dostu olan üç çocuk anası *Hırda Bacı* dışında bütün kadın kahramanların olumlu tipler olduğunu söylemek mümkündür.

Roman olaylar arasında kurulan ilişkiler, benzerlik ve aynılıklar, sosyal ve psikolojik olguların başarıyla kullanılması, kurgudaki kompleks yapı, kişiler ve hadiseler arasındaki benzerlik ve yakınlıklar açısından oldukça başarılı bir eserdir. Yazar reel hayattan alınan sosyal ve tarihi unsurları büyük bir estetik maharetle kullanmış, âmiyâne bir natüralizme, slogancı ve abartılı bir politik söyleme düşmemiştir. Bu başarısını da büyük ölçüde işgalci *Padişâh* ve Hadım *Enver*'in hikayesinin anlatıldığı bölümlere borçlu olduğunu düşünüyoruz. Zira bu bölümlerin olmaması halinde eser büyük ölçüde Sovyet rejiminin sanatkârâne bir ustalıkla yapılmış tek taraflı bir eleştirisinden ibaret kalacak, insan tabiatının her çağ ve

ortamda uğrayacağı değişiklik ve sapmalara karşı duyarsız bir metin olacaktı. Bu bölümlerde belirgin bütün sosyal ve tarihi kayıtlardan tecrit edilmiş olarak verilen olaylar bir bakıma adaletsiz iktidarın üniversal karakterinin karikatürü gibidirler.

Romanda halk efkârına ait unsurlar sıkça ve başarıyla kullanılmıştır. “İkimiz de bir bezin gırağıyız”, “Adam var doğduktan sonra bir yanını boş koyar”, “Bu hına o hınadan değil”, “Derdin, belan benim olsun”, “Kocaya karı kalmalı, kariya da koca”, “Vay senin babana lanet olsun, vay yılanı yuvasından oynatan kertenkele”, “Çam yarması”, “Şeytanlar Padişâhi”, “Allah senin ölmüşlerine rahmet etsin”, “Gözünün üstünde kaşın var”, “Kör ne ister iki göz, biri eğri biri düz”, “Gözün çıksın felek”, “Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur”, “Kavrayışına helal olsun” ve eserde leitömotive olarak tekrarlanan “Dert de maraz gibi gelince batmanla geliyor bacım”, “Tifu senin yedi sülalene ey dünya” ve “Sizin kökünüz kesilsin ey iki ayaklı kullar” gibi Anadolu coğrafyasında da lafzen ya da mealen aynıları yahut benzerleri kullanılan pek çok deyim, teşbih, dua ve kargışlar, “Al Karısı” gibi masallar büyük bir ustalıkla kullanılmış, esere bir nevi yerel ve millî bir alt yapı sağlanmıştır.

Esrin mihverini teşkil eden kıyamet düşüncesi, dolayısıyla da *Baba Kaha* etrafında rüzgâr, yıldız, nehir, Mağara, dağ, ırmak, güneş gibi bir takım kozmik unsurlar sık sık kullanılmıştır.

Aşağıya aldığımız ifadelerden de anlaşılacağı gibi “rüzgâr” roman boyunca korku dehşet ve ürküntü verecek imajlarla birlikte kullanılmıştır.

“Rüzgâr henüz esmiyordu, Ara sıra, etraftaki iki gürgen ağacının tepesinde, dalgaların sahili dönmesine benzer bir ses kopuyordu”,

“Ve bir de uzaklarda bir yerde gürültüyle esen rüzgârın boğuk ve korkunç sesini işitiyorum”,

“Sonra aydan kopmuş parçalara benzeyen yıldızların ışığı git gide artıyor ve ben uzaklarda esen rüzgârın soğuğundan titriyorum”,

“Soğuk bir rüzgâr esiyordu”,

“Bakü güzünün usandıran, rüzgârlı tozkoparanlı akşamlarından biriydi”,

“Değirmi sokak lambaları rüzgârdan sallanıyordu”,

“Bu rüzgâr, bu kahrolası tozkoparan, sanki beynimi felç edip kurutmuştu”,

“Gece kendisiyle birlikte sık sık rüzgâr getiriyordu”,

“Uzaktan rüzgârın içinden gelen sesteki, Zülfükâr Kişi'nin sesiydi”,

“Bu tozanaklı haberdarlık, bu felaketli uğultu, yatağından baş kaldırıp hamleye hazırlanan rüzgârın sadece alelade gürültüsüydü”,

“Bir yerlerde uğultulu bir rüzgâr esiyor, ay oğul”,

“Uzakta, bilmem hangi cehennemde... Esiyor, Enver esiyor. Uğultulu bir rüzgâr bu tarafa doğru geliyor”,

“Bakü'de öyle bir rüzgâr esiyor ki, kürreyi arzı mihverinden koparıp bir kuyunun dibine atacak sanırsın”,

“Şeytana lanet, ay kişiler, bu rüzgâr acaba biz fakirlerden ve bendelerden ne istiyor”,

“Selime Hanım bir müddet cevap vermedi, telefon ahizesinden uğultular geldi, hasta şaşkınlıkla dönüp pencereye baktı, hayır rüzgâr filan esmiyordu”,

“Selime hanımın sesi uğultulu rüzgârın estiği yerden, çok uzaklardan bir yerden geliyordu”

“Sonra Baba Kaha'nın oyuğundan ansızın kopan rüzgâr, küme küme kara bulutları tozkoparan akışına katıp adı külekler şehri olan bir şehrin gökyüzüne yığıldı”.

Bu imajın seyrek de olsa kar, buz ve diğer unsurlarla birlikte kullanıldığı görülür:

“Sağ sahilin tepelikleri arkasında sıralanan başı karlı dağların zirvesinde, yekpare kayaların buz bağlamış taşları arasında bir mağara vardır ki – bir yerlerde birisi- onun adını biliyordu: Baba Kaha”,

“Bakü'de böyle kar yağacağı hiç aklıma gelmezdi. Allah'a şükür ki, hiç olmazsa rüzgâr kesildi”.

Rüzgâr kadar sık kullanılmış olmamakla birlikte, kıyamet ve ölüm fikrini çağrıştıran imajlardan biri de buzdur:

“Fakat hasta Zülfükâr kişiyle kendi arasındaki, karanlığın zifiriliğinden yoğrulmuş seddi ve Zülfükâr kişinin başı üzerinde sallanan buzları görmedi”,

“Başını yorgun sinesi ütüne eğince gözlerine ilişen şeyden bütün bedenini korkuyla karışık hayret bürüdü: Demin nemli ve ılık olan peşkirin incecik tüyleri arasında küçücük buz parçaları vardı, cam kırıkları gibi par par parıldıyorlardı”,

“Deminden beri yol gelip yorulduklarından, oldukları yerde sallanıp duran bulutlar bu sedaların kopardığı rüzgârdan harekete geldiler, başı karlı dağlara, yekpare buzullara doğru akıştılar”,

“Hadım Enver de ayaklarını kımıldatamıyordu, nihayet bin bir azapla başını biraz kaldırdı. İkisi de dizden yukarı buz bağlamıştı. Başları üzerindeki bakır kaptan yanay zayıf meşalenin ışığında duvardaki buz katı da, dizden yukarı iki bedeni kaplayan yekpâre buz da, kırmızımtırak renge çalıyor ve bu kırmızımtırak buz, bedenleri boyunca su gibi yukarı akıp gırtlaklarına varınca, hükümdâr artık hiçbir şey göremedi”,

“Güneşin sarı renge boyadığı bu dev buzullar diyarının bir noktasında, ölüm donukluğunun sakinliğinde, altın leğenin içinde açık kalmış bir çift şâir gözü, bu başı belalı dünyayı seyrediyordu”,

“Sonra korkarak gözlerini açtı, kapısız ve penceresiz binaların buz bağlamış duvarlarına baktı”.

Bunların dışında en çok başvurulan imajlar nehir, orman, kurt ve yıldızdır. Bu imajlar genellikle birlikte, nâdiren de tek başlarına kullanılmıştır:

“Henüz tek tük yıldızların görüldüğü boz gökyüzünde, bozumtrak bir ışık vardı”,

“Çünkü o gözlerin her birinde elma büyüklüğünde bir yıldız görmüştü, yıldızlar buz parçası gibi ışıltıyorlardı”,

“Gördüm ki, cılız bir canavar, o sinemalarda gösterilen kalkanlar var ya, işte onlardan birinin üstünde oturup bana bakıyor, gözlerinde de başın hakkı için iri iri yıldızlar yanıyor”,

“Ve Hadım Enver bu esnada uzaktan, pek uzaktan gelen uğultulu bir rüzgâr sesi işitti. Sanki orman tarafında bir yerde, sesi kısılmış kocaman bir kurt ulumuştü”,

“O gece bu ordugâhtan çok uzaklarda, köpüklene köpüklene akan büyük nehrin sahilinde, yalınayak haldeki gâvur kızı bir meşe ağacının gövdesine yaslanmıştı ve ayakları dibine çömelmiş ihtiyar canavara heybesindeki ekmekten yedirdiyordu. Canavarı yedirdikten sonra, kendi de biraz yedikten sonra, soğuktan ve korkudan titreyerek uzaktaki rüzgârın uğultusunu dinledi”,

“Rüyasında ihtiyar bir kur görmüştü. Ne kuş, ne at, ne it, yani hayatta defalarca gördüğü, gözlemediği hayvanların hiç birisi girmemişti rüyasına, sadece bu ihtiyar kurt girmişti”,

“Sonra hasta Mahmut’un anlattığı olayı hatırladı. Tatar Temir’in Zülfükâr kişinin öldüğü gece gördüğü düşü aklına getirdi ve belki de benim düşüme giren kurt da Tatar Temir’in kurdudur ? diye düşündü”,

“Ormanda pençesini başının üstüne koyup uyuyan kurt, ordunun harekete geçip yürümeye başladığını fark etmemişti. Yaşlı kurt rüyasında iri sarı yapraklar görüyordu ve bu iri sarı yaprakların arasında gözlerine beyaz saçlara benzer temiz ve ılık gün ışığı düşüyordu”.

Bunlara ilaveten yer yer sarı, boz, bozumtrak, kara ve beyaz renklerden istifade edildiğini, bu renklerden sadece beyazın müspet bir anlam taşıdığını da belirtelim.

Romanın sonunda bir başka kıyamet yaklaşmaktadır. Zira eteklerinde bir göl meydana getirilip, turistik otel ve restoranlar yapılması amacıyla *Baba Kaha*'nın buzullarla kaplı dağı patlatılacaktır.

Hastanın durumunun kendi ağzından anlatıldığı ve Sadi Efendi'nin günlüğünün yer aldığı bölümlerde ben anlatıcı ve beşeri bakış açısı kullanılmıştır. Romanın geri kalan kısmında ise tamamen üçüncü teklik şahıs anlatıcı ve ilahî bakış açısı hakimdir. Bu nedenle de diyaloga oldukça az yer verilmiş, tasvir ve tahliller ön planda tutulmuştur.

Eserde önemli bir yer tutan ölüm hadisesi bir bakıma kıyametin küçük bir prototipi gibidir. *Baba Kaha*'nın gazabıyla ölenler ve *Hasta* bir tarafa bırakılırsa ölecek olan kişiler tanıdıkları biri tarafından çağırılır Kür'ün kurumuş yatağına gider ve orada, eski ölülerle buluşur ve Kayaaltı'nda ölürler. Zülfükâr kişi sarıca oğlu Muhammet'in sesiyle Kür kıyısına iner; padişâhın idam ettirdiği asker ve Muhammet'in çocuklarıyla buluşur. Mahmut hasta olan akrabasının sesini takip eder; gavur kızı ve kurtla karşılaşır. Ayrıca kıyamet olgusu sadece dünyevî bir felaket, Tanrının azmış kullara dünyada verdiği bir ceza olarak görülür. Halbuki mukaddes kitaplar, özellikle de Kuran kıyameti bütün kainatın tarumar olacağı kozmik bir hadise olarak takdim eder. Basit bir mukayese imkânı sağlaması için kıyamet olgusunun işlendiği Kuran'daki müteakip iki sureden; *Tekvîr* ve *İnfîtâr* surelerinden aldığımız ayetlerle, romandaki kıyamet olgusunun anlatıldığı pasajları bir arada vermekte yarar görüyoruz:

“Güneş katlanıp dürüldüğünde, yıldızlar (kararıp) döküldüğünde, dağlar (sallanıp) yürütüldüğünde, gebe develer salıverildiğinde, vahşi hayvanlar toplanıp bir araya getirildiğinde, denizler kaynatıldığında, ruhlar bedenlerle birleştirildiğinde, diri diri toprağa gömülen kıza, hangi günah sebebiyle öldürüldüğü sorulduğunda, (amellerin yazılı olduğu) defterler açıldığında, gökyüzü sıyrılıp alındığında, cehennem tutuşturulduğunda ve cennet yaklaştırıldığında, kişi neler getirdiğini öğrenmiş olacaktır”²⁰.

“Gökyüzü yarıldığı, yıldızlar döküldüğü, denizler birbirine katıldığı, kabirlerin içindekiler dışarı çıkarıldığı zaman, insanoğlu (yapıp) gönderdiklerini ve (yapamayıp) geride bıraktıklarını bir bir anlar”²¹. Romandaki tasvirleri bir bakıma kıyametin dünyaya bakan yüzü olarak almak da mümkündür, ancak daha önce de söylediğimiz gibi bu iki gerçekliğin birebir çakışması da gerekmektedir. Şimdi de romandan aldığımız kıyametle ilgili bazı pasajlarla bu bahsi bitirelim:

“Güneş, uçurumlu buzlağın üzerine şemsiye gibi açılmış gök kubbesinin tam ortasında büyük mü büyük sarı bir leke gibi durmuştu. Bu büyük lekenin tuhaf bir sarı ışığı vardı. Bu ışığın ağırlığından taşlar kayalar inildiyordu ve bu ışık buz gibi soğuktü. Buzlağın beyazlığına sarı bir renk sinmişti. Bu dünyada şundan hiç

²⁰ Kuran; 81/ 1-14.

²¹ Kuran; 82/ 1-5.

kimsenin haberi yoktu: Ufuklara kadar uzanan buzlağın taşıdığı toprağı bu sarı güneşin ahı kurutmuştu. Bundan nice seneler evvel güneş öyle bir ah çekmişti ki, dünyanın suları yok olmuştu; yaprakları kurumuştu, kör bir aşık elini saçına sakalına götürüp içine dolan soğukla beraber saçında sakalında bir tane bile kara kalmadığını hissetmişti. Ağlamıştı. Gözlerinden yaş yerine damla damla buz parçaları dökülmüştü. Ağzını açıp dünyanın sonuncu bayatısını söylemişti ve bu sonuncu bayatının sözleri bu sonuncu bayatının sözleri havada buza dönüp çınlayarak alemleri bürüyen sarılığın içerisinde bir feryat koparmıştı. Baba Kaha adaletini kullarının üzerinden esirgeme

— Sizin kökünüz kesilsin ay iki ayaklı kullar.

Baba Kaha'nın karanlıktan başlayıp karanlığa giden, dünyanın bütün renklerini, beyazını kırmızısını, yeşilini çevresinde eritip zifiri karanlığa çeviren oyuğundan gürültü duyuluyordu. Bu oyuğun bir ucu mağripte, bir ucu maşrıktaydı. Bu oyuk dünyanın ortasından geçiyordu. Baba Kaha'nın gürültüsünden milyonlarca ışık yılı mesafede bulunan kocaman yıldızların şulesi, ilgim gibi parlıyordu. Gözü yolda kalanların umudunu kırıp, birini mert ediyordu, ötekini namert. Bir rüzgâr Baba Kaha'nın dipsizliğindeki yatağından baş kaldırıyor, garpta başlayan gürültüsünden şarkta tufan kopuyordu, köklü budaklı ağaçları kökünden koparıyordu. Dünyayı parmağına dolayıp sapan gibi oynatanların bağı çalıyor, canı ağızdan çıkanların gözlerine ümit geliyordu. Bu tozanaklı harabedarlık, bu felaketli uğultu, yatağından baş kaldırıp hamleye hazırlanan rüzgârın sadece alelade gürültüsüydü.”

Sonuç olarak eserin sosyal ve psikolojik olguların seçimi ve estetik dönüşüme uğratılması, millî ve mahallî motiflerin kullanımı, dil ve ifade zenginliği kurgusundaki ustalık, özel ve genel mesajlar arasındaki bağ ve denge, anlatım tekniklerinin büyük bir maharetle kullanılması, değişen görüntüler evrenin değişmeyen özü yakalayabilmesi açısından oldukça başarılı olduğunu söylemek mümkündür.

Çalışmamızda kısmen yapabildiğimiz mukayeselerin müteakip karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla iyiden iyiye mükemmelleştirilmesi, Türk dünyası edebiyatına ait örneklerin titiz bir taramaya tabî tutularak bu edebiyatın millî alegorik tabiatının tespit edilmesi, pek çok disiplin ve yöntemin kullanılacağı ortak çalışmaların yapılması gerekmektedir.

Bibliyografya

1. **ADIGÜZEL**, Sedat; “*Ölüm Hükümü ve Tarihi Gerçekler*” A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, nr. 12, Erzurum 1999
2. **AYTMATOV**, Cengiz; *Beyaz Gemi*, çev.: Refik Özdek, Ötüken Yayınları, İstanbul 1991.
3. **AYTMATOV**, Cengiz; *Cengiz Han'a Küsen Bulut*”, çev.: Refik Özdek, Ötüken yayınları, İstanbul 1995.
4. **AYTMATOV**, Cengiz; *Kassandra Damgası*, çev.: Ahmet Pirverdioğlu, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.
5. **BOZOKLAR**, Kutsiye; *Sanat ve Mücadele*, Ceylan Yayıncılık, İstanbul 1999.
6. **COOMARSVAMY**, Ananda K.; *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, çev.: Nejat Özdemiroğlu, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
7. **DURAND**, Gilbert; *Sembolik İmgelem*, çev.: Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul 1998.

8. **ELÇİN**; *Ölüm Hükümü*, Türkiye Türkçe'sine aktaran: Yusuf Gedikli, Ötüken Yayınları, İstanbul 1996.
9. **HUXLEY**, Aldous; *Denemeler*, çev.: Aysel Usluata, Cem yayınevi, İstanbul 1976.
10. **KOLCU**, Ali İhsan; *Milli Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1997.
11. **Kur'ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1993.
12. **KUNDERA**, Milan; *Roman Sanatı*, Çev.: İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul 1989.
13. **SAMEDOĞLU**, Yusuf; *Kıyamet Günü*, Türkiye Türkçesine Aktaran: Yusuf Gedikli, Ötüken Yayınları, İstanbul 1995.
14. **ŞERİATİ**, Ali; *Sanat*, çev.: Ejder Okumuş- Şamil Öcal- Said Okumuş, Şura yayınları, İstanbul 1997.
15. **TARKOVSKİ**, Andrey; *Mühürlenmiş Zaman*, çev.: Füsun Ant, 2. bs. Afa Yayınları, İstanbul 1992.
16. **TOPRAK**, Burhan; *Din ve Sanat*, Sühulet Kitabevi, İstanbul 1937.
17. **YETKİN**, Suut Kemal; *Sanat Meseleleri*, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul 1945.
18. **YILMAZ** Durali; *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998